

LIKOVNA UMETNOST

STARI TUJI SLIKARJI NA SLOVENSKEM

Umetnostnozgodovinska podoba naše domovine bi bila v svojem razvojnem diagramu in v spomeniški posesti nujno okrnjena, če bi v njeno tkivo ne vpletli tudi deleža, ki so ga zapustili na njenih tleh tuji umetniki. Pri tem ne mislim na tiste mojstre neslovenskega rodu, ki so zrasli ali se udomačili v naši domovini in kakršnih je bilo tako v srednjem veku pa tudi v baročni dobi pri nas kar precej, ampak na tujce, ki so tod delovali le občasno ali so njihova dela zašla k nam iz tujih umetnostnih središč s pomočjo posrednikov. Prav tega tujega deleža pa doslej naša znanost še ni osvetlila, saj ga niti dokončno registrirala še ni. Res, da je dr. F. Stelè v svojih Monumentih II. odmeril tujcem in njihovim vplivom kar celo poglavje, res da imamo objavljenih že nekaj zapuščinskih aktov in inventarjev, ki tuje umetnine naštevajo — toda prave podobe o značaju teh del si še nismo ustvarili; nismo jih začeli še sistematično raziskovati in nismo jih poskusili še biološko vključiti v naš umetnostni profil. Da, ne zdi se mi prisiljeno, če pomerjamo umetnostno življenje tudi z biološkimi merili, saj pri obojnem odločajo neke analogne zakonitosti, čeprav teh pri umetnosti še ne moremo ujeti v trdnejše definicije. V obeh primerih narekuje vrste in forme življenje in življenje odloča, kaj naj raste in se razcvete in kaj naj odmre. Umetnost je torej živ organizem, ki poganja iz duhovnih in materialnih podlag in je prav tako podvržena oplajanju, mutacijam in selekciji, ki nastopajo v okviru določenega časovnega razdobja, določenega geografskega in kulturnega prostora, določene etnične skupnosti in njene nadarjenosti, določene družbene pogojenosti itd. Čeprav je kompleksna in raznolična v nadrobnostih, je vendar enovita kot celota. Lahko bi jo primerjali z jezerom, ki ima različne globine in zalive, ki pa medsebojno komunicirajo, saj krožijo v njem številni tokovi, njegov končni, celotni značaj pa zavisi od reliefa dna, od vseh zalivov in tokov, od njegove vegetacije in temperature; šele iz vseh teh delnih sestavin si lahko ustvarimo podobo jezera — celote. Tudi umetnost pozna jedrišča največjih globin, med njimi pa se preliva kreativni tok, včasih umirjen, drugič nabit z dialektično polarnostjo — rezultanta vseh silnic pa postane vedno dinamični razvojni pobudnik za prihodnost. Tudi umetnost slovenskega ozemlja je končno le eden izmed — dokaj pomembnih — zalivov velikega evropskega jezera — in kdo more njegovim ribam zapreti pot, da bi ne prehajale od enega konca do drugega in se med seboj ne oplajale. Že dozoreva čas, ko bomo lahko razširili študij domačega umetnostnega gradiva na širši evropski umetnostni koncept in pri tem skušali določiti, kdaj, kako in zakaj je bil naš delež v njem aktiven, kdaj pasiven — pa spet, kako je pri nas odmevalo evropsko umetnostno dogajanje in kako se je naša ustvarjalnost nanj odzivala. Eno temeljnih postaj na tej poti pa pomeni tudi študij pomena in vloge tujih umetnikov pri nas.

Raziskovalna metoda tega tujega deleža nam narekuje več kriterijev. V glavnem moramo gradivo presoјati bodisi z zgodovinskega ali z umetnostno dinamičnega zornega kota. Sleherno teh umetnin moramo doživeti v

njeni funkciji, v njenem življenjskem okolju, tudi tedaj, kadar je iz njega iztrgana. Premalo je, če ob posameznih umetninah vemo samo, po kom, kdaj in za koga so bile ustvarjene, pri tem pa prezremo njihovo globljo umetnostno in duhovno vsebino. Projicirati jih moramo torej v prvotno biološko sredino, pri čemer nam ne zadošča samo ugotovitev njihove stilne izoliranosti in tvegane etikete »kvalitete«; v prvi vrsti moramo določiti njih pomembnost in vrednost v določenem trenutku razvoja, v določeni podobi sveta kot otroka živega duha in jih ne smemo gledati le kot muzejsko opredeljene tipe. — Po zgodovinski plati pa moramo v prvi vrsti ugotoviti, katere umetnine so k nam zašle v historični preteklosti, katere so bile že od vsega začetka namenjene za našo deželo. Sem bi lahko uvrstili dela, kot je n. pr. Tintoretov *Sv. Miklavž* za novomeško kapiteljsko cerkev, kot so slike Palma mlajšega za ljubljanske kapucine in podobno gradivo. V drugo skupino spadajo umetnine, ki so prihajale k nam s sekundarnimi selitvami: kot plemiška dota, s preseljevanjem grajskih inventarjev itd. Nekatere grajske zbirke so šele v polpreteklosti prišle k nam iz zamejstva, n. pr. z Zgornjega Štajerskega, iz Furlanije, pa tudi s Hrvaškega. Isti princip velja tudi za nekatere umetnine v meščanski lasti. In končno se pridružuje naštetim še muzealni princip, ki zbira umetnine kjerkoli jih more pridobiti, doma in na tujem, bodisi zaradi njihovih umetnostnih vrednot — taka je bila n. pr. slavna Erbergova galerija v Dolu pri Ljubljani ali okoli leta 1700 Coppinisova v Ljubljani — bodisi zaradi njihove materialne vrednosti ali zaradi starinoslovske vneme, ki se ne opira samo na kvaliteto, ampak ji zadošča ob pridobljenih predmetih že historični nadih. V to vrsto bi lahko pomaknili tudi znano Strahlovo zbirko iz Stare Loke ali Sadnikarjevo v Kamniku. Razumljivo je, da umetnine, ki so šele z zbiralci, morda celo v zadnjih letih, zašle k nam, v naši umetnostni podobi nimajo nobene resonance. Za domače umetnostnozgodovinsko raziskovanje so pomembne le umetnine, ki so od vsega začetka sestavljale našo umetnostno posest, medtem ko sta drugi dve skupini dragoceni predvsem za izpopolnitev opusa posameznih tujih umetnikov in za umetnostni profil dežel, v katerih ali za katere so ta dela nastala. Garbierijeva slika *Objokovanje Kristusa* je n. pr. zašla v Strahlovo galerijo iz Gradca. Za našo umetnostnozgodovinsko podobo je neznčilna, nepogrešljiva pa je za dopolnitev slikarjevega opusa; če bi se izkazalo, da je v Gradec zašla že ob nastanku v 17. stoletju, bi morala z njo računati tudi štajerska umetnostna zgodovina kot s spomenikom, ki je nekoč bogatil graški umetnostni patrimonij.

Odpirajo pa se še nove in mikavne perspektive: ali in kako so te umetnine v naši sredini in v umetnostnem ustvarjanju naše domovine odmevale in kakšna je bila njihova razvojna dinamika. Lep primer takega dinamičnega impulza nam kaže n. pr. slikarsko delo Giulia Quaglia, ki ni zaneslo k nam samo idealne realizacije poznobaročnega slikarskega iluzionizma, ampak je celo vzgojilo našega domačega iluzionista Jelovška in posredno vplivalo tudi na Cebeja. V poznem 18. stoletju je zelo zgovoren vpliv avstrijskega Kremser-Schmidta na kranjsko Layerjevo in druge podobarske delavnice. Podobne analogije tujih, toda z nami tesno zraščanih umetnikov bi lahko našli tudi v srednjem veku in pač tudi v 17. stoletju. Mnogo tujih umetnin, ki jih je hranila ali jih še varuje naša domovina, je postalo ne samo naša materialna, ampak tudi duhovna last; vcepile so se v našo zavest, obogatile so naše umet-

nostne predstave in postale nepogrešljiv del naše umetnostne posesti. Če smemo verjeti starim poročilom, so bile nekoč v naši zasebni in javni lasti celo Coreggiove, Leonardove, Mantegnove, Dürerjeve, Veronesejeve, Tizianove, Rubensove in Brueghlove slike — danes za njimi ni več sledu.

Vprašanje, katere tuje umetnine oziroma katere umetnostne govornice so nam bile v preteklosti najbližje, pa sega še globlje. Tudi tuji mojstri in njihova dela so k nam zahajali po nekem selekcijskem principu, čigar kriteriji so se spreminjali z zorečo kulturno zavestjo in z razširjanjem našega duhovnega obzorja, čeprav so pri tem izboru do konca baroka odločali v glavnem privilegirani izbranci fevdalnega ali meščanskega stanu. Bolj kot etnična pripadnost je odločala neka skupna ubranost dežele, ki se ni ustavila niti pred kmečkim slojem. Če sem nekoč za srednji vek poudaril, da so ob umetnostnih akcijah sodelovale tudi vaške skupnosti, to tudi za kasnejši čas velja, dasi gre podeželje kajkrat mestu vzporedno pot, o kateri bomo še spregovorili. V trenutku, ko bi pregledali vso zapuščino tujih umetnikov pri nas — kar pa v popolnosti pač ne bo nikoli možno! — bi gotovo ugotovili neke določene značilnosti, ustrezajoče našemu umetnostnemu idealu, ki je nekatere tuje smeri odklanjal in spet druge sprejemal. Poglobljeno delo bo torej lahko osvetlilo tudi ta problem. čigar zapletenost lahko danes le nakažemo.

Doslej sem govoril na splošno o umetninah in ne samo o slikah, čeprav je dala za članek pobudo razstava slik tujih mojstrov, ki jih danes hrani Ljubljana in jo je v novembru 1960 priredila Narodna galerija kot prvo v ciklu, ki naj počasi zajame in predstavi tuje slikarske umetnine iz vse Slovenije. Že dolgo smo si želeli te prireditve, zdaj pa jo skušamo realizirati ne pet minut pred, temveč že nekaj ur po dvanajsti. Najmanj tri desetletja prepozno! Po prvi, zlasti pa med drugo vojsko in po njej je toliko umetnin propadlo, se preselilo na tuje ali doma menjalo svoje mesto, da danes za mnogimi zaman povprašujemo, ob številnih ohranjenih pa več ne vemo, od kod izhajajo; s tem pa izgublajo svojo dokumentarnost. Mnoge pomenijo komaj kaj več kot le še kuriozum, saj je njihova vrednost le v slikarjevem imenu ali v estetskih vrednotah, izgubile pa so zgodovinski odmev. Vendar razstava, o kateri govorimo, s tem ni izgubila na pomenu; reševala je pač, kar se je rešiti dalo, zadnje rezultate pa nam bo razkrila šele, ko bo ciklus njenih naslednic zaključen — vsaj pet ali šest jih še lahko pričakujemo. Prva razstava je zajela le slike, ki jih danes hrani Ljubljana in se pri tem ni ozirala na njihovo nekdanjo provenienco. Po tehnični strani je bila taka rešitev pač najlažja, metodološko pa ni bila najbolj uspešna, saj je heterogeno združila umetnine iz vseh slovenskih pokrajin, pa tudi med deli primarnega in sekundarnega importa ni razločevala. Približno polovica razstavljenih slik je imela kranjsko domovinsko pravico, precejšen procent del pa je pripadal Štajferski, Primorski in celo Prekmurju. Večji del slik je v lasti ali upravi Narodne galerije in Narodnega muzeja, mnoge hranijo razne javne ustanove in visoke šole, številne pa so tudi v cerkveni ali zasebni lasti. Pogrešali pa smo nekatere slike, ki so bile leta 1929 kupljene za Narodno galerijo iz Strahlove zapuščine, pa danes v galerijskih depojih za njimi ni več sledu. Po Strahlovem katalogu naj bi med njimi bila tudi dela A. Eulheiserja, Carpiona, Piedra ali Adriana van der Werffa, H. Verelsta, Jana Brueghla, Salomona Ruysdaela, Lorraine (?).

Kdor bi pričakoval od te razstave nekakšen šolski prerez umetnostnega razvoja v Evropi, bi bil na napačni poti; takega pregleda bi ne mogli uresničiti niti z eksponati iz cele Slovenije. Zato je razumljivo, da so bila nekatera stilna obdobja in šole boljše, druge slabše zastopane. Srednjeveško tabelno slikarstvo so nam posredovale le slike, ki so zašle k nam v novejšem času. (Katalog je sliko *Kristusovega rojstva*, ki je doslej veljala za delo 14. stoletja, pravilno uvrstil v čas okoli 1440.) Srečna pa je bila misel pridružiti razstavi tudi »kranjske rokopise« iz začetka in konca 15. stoletja, čeprav se je porodila tako pozno, da katalog teh del ni več upošteval, pač pa jih omenja uvod. Tudi renesančni čas ni prišel do pravega izraza, čeprav smo srečali v njegovem okviru nekaj vidnejših imen: Gian Francesco da Rimini, Giulio Romano, Luca Longhi itd. Zgovorneje je bil zastopan manierizem, čigar vrh je pomenila na razstavi pač Tintorettova, žal zelo slabo ohranjena skica *Križanja* za beneško Scuolo di San Rocco (novejši import!), pa tudi pozno 17. in 18. stoletje se je dobro uveljavilo. Če bi hoteli navajati podrobnejši seznam del, bi morali prepisovati katalog. Omenimo poleg že naštetih le še nekaj zvočnejših imen: med Italijani Palma mlajši, Sante Peranda, Bartolomeo Bettera, Lorenzo Garbieri, Andrea Celesti, Niccolo Bambino, Onofrio Avellino, Alessandro Magnasco, Giulio Quaglio, Carlo Giovanni Bevilaqua. Med avstrijskimi in nemškimi mojstri so poleg renesančnega Marxa Reichliha pomembnejši J. M. Rottmayr, Martin Altomonte, Ignaz Flurer, Martin van Meytens, Januarius Zick, Martin Johann Schmidt, J. Karl Henrici. Med Holandci in Flamci: Paul Brill, Frans II. Francken, Andries van Eertvelt, Jan Asselijn, Abraham Tempel, Philipp Peter Roos, Anton Schoonjans. Med Francozi: Nicolas de Largillière in Maria Elisabeth Vigé-Lebrun. Ne manjka tudi pobenečanjeni Hrvat Federiko Benković.

Tako je razstava dosegla tudi svoj drugi namen: pred razstavo smo ob veliki večini slik pogrešali avtorja — ob koncu razstave je bilo med 184 deli le še 52 anonimnih. Morda vse atribucije, pri katerih so sodelovali poleg domačih tudi tuji strokovnjaki, ne bodo do pike obveljale, toda v najslabšem primeru bodo vsaj indikator, v katerem krogu nam je avtorja iskati. Na tem mestu lahko seznam še nekoliko dopolnimo: Slika *Mučeništvo sv. Jerneja* (št. 28) je v katalogu uvrščena v beneški krog 17. stoletja; mislim, da jo smemo s precejšnjo verjetnostjo pripisati v Benetkah udomačenemu Nemcu Karlu Lothu, učitelju J. M. Rottmayrja, s katerim kaže toliko sorodnih črt, da je med njunimi deli včasih težko razločevati. Slika *Flore in Zefira* (št. 22) pripada enemu najpomembnejših bolonjskih slikarjev poznega 17. stoletja, Carlu Cignaniju. Anonimno podobo *Sv. Hieronima* (št. 29) bi smeli pripisati Giovanniju Battistu Pittoniju, medtem ko nas ob drugem *Hieronimu* (št. 125) Benkovićevo avtorstvo ne prepriča, saj bi več momentov govorilo bolj v korist Piazzetta. Ob Magnascovi *Krajini* (št. 44) smemo vprašaj ob avtorju mirno črtati. Razstava je zajela celo nekatere mojstre, katerih opus je zelo maloštevilen in pomeni zato vsaka novo odkrita slika lepo obogatitev; to velja n. pr. za lombardskega Bettera ali za beneškega Bevilaqua, medtem ko Bartolomeja Liberija poznamo doslej sploh samo po dveh slikah iz ljubljanske šentjakobske cerkve, katerih ena, *Sv. Ana*, je bila tudi razstavljena.

Na skupni razstavi se je pred nami razodela umetnost, govoreča v mnogih jezikih: v živahni italijanščini bleščečih Benetk, s pompozno gloriojo mesta,

Ljudi in nebes; v nekoliko akademsko zadržanem dialektu Bologne, ki ne more prikriti eklektičnega slovarja z latinizmi, pa z racionalno ostrino izbrušenega konflikta med svetlobo in temo. Slikarska govorica Nemcev se oglašča zdaj z dobrodušno naivnostjo srednjeveških legend, drugič z zadržano rezkostjo gospodov, ki jim je etiketa na konici meča, s krajinsko romantiko in z dvornim koncertom, ki prisluškuje italijanskim mojstrom; cel Babilon umetnostnih govoric se preliva okoli prestola Marije Terezije. In spet smo sredi hladne domačnosti holandskih trgovcev, pomenimo se o viharjih in ladjah morja, se pomešamo med majhne ljudi in živalske črede, trepetamo pred razbojniki in se veselimo živali, rož, dobre jedače; še krajina nima tod nič herojskega na sebi, pač pa nas vabljuje vsrkuje vase.

(Konec prihodnjič)

E. Cevc

GLEDALIŠČE

DVE PREMIERI V LJUBLJANSKI DRAMI

I

Shakespearov *Sen kresne noči*,¹ s katerim se je nova sezona in hkrati obnovljena Drama odprla, je bil umetniška nesreča, ki jo je skušal režiser v svoji polemiki z vodstvom SNG občinstvu obrazložiti z objektivnimi vzroki — z veliko časovno stisko pri vajah, ki so potekale sredi še nedokončanih zidarskih del v hiši. Na račun teh objektivnih okoliščin bi pač mogli šteti poleg nerazumljivega govora nekaterih igralcev še razne tehnične pomanjkljivosti, ne pa celotne zamisli tega Shakespearovega dela, ki je bila estetsko zgrešena. Te umetniške zmote sta krivi vsaj dve okoliščini čisto subjektivne narave: režiser s svojim izrazitim teatralnim navdihom je očitno precenjeval, in to ne prvič, prostorne zmogljivosti našega malega odra za velike skupinske nastope, kar je imelo za posledico, da »množica na odru« ni bila množica, marveč gneča, ki se je z baletnimi vložki še povečala. S svojim hrupom je bila daleč od skrivnostnega ljubezenskega snovanja poletne noči, ki je prizorišče in glavni akter te Shakespearove lirične komedije, dvorne oblike renesančne pastorale.

Druga okolnost, ki je sokriva umetniškega neuspeha te uprizoritve, je estetsko ideološke narave. V »Odlomkih iz režiserjevih zapiskov« (Gledališki list Drame SNG 1960/61, št. 1) polemizira režiser zoper romantično pojmovanje Shakespeara in pledira za realizem pri Shakespearu. Brez dvoma je mogoče govoriti o Shakespearovem ali boljše o elizabetinskem realizmu, saj je elizabetinski čas in z njim Shakespeare bolj kot katera druga doba tuja idealiziranju življenja, toda elizabetinski realizem je kot odsev renesančnega vitalizma in platonizma izrazito pesniški realizem, realizem pesniške metafore.

¹ Režija: dr. Bratko Kreft, scena: ing. arch. Niko Matul.

ki pa je mnogokrat slikovito obarvan, kar ni čudno ob poudarjeno slikovitih elementih historične beneške umetnosti. V socialno kritičnih ali izpovednih delih se uveljavlja svojevrsten ekspresionizem, a zopet s slikovitimi potezami in mnogo milejši kot severnjaški, medtem ko smo rahlejšo abstrakcijo lahko zasledili le pri dveh mlajših umetnikih. Zanimivo je dejstvo, da niti problem generacij, saj so v skupini zastopane vsaj tri — od najstarejše do najmlajše — ne razbija enotnosti, ampak se njih delo spaja v enotno stikano podobo.

To bi bile nekatere misli, ki so se porodile ob razstavi sodobne beneške grafike. Z njenimi programi in njih umetniško prezentacijo se lahko strinjamo ali ne, lahko se vprašamo, kako dolgo lahko taka skupnost še vztraja v vendarle nekoliko ozkih tirnicah, priznati pa moramo, da je program do sedaj v veliki meri uspel, da je uspel verjetno ob velikih težavah in v trdem skupnem naporu in da je to skupno delo rodilo iskreno umetniško fiziognomijo beneških grafikov.

Melita Stele-Možina

STARI TUJI SLIKARJI NA SLOVENSKEM

(Konec.)

Tako ta kot prihodnje razstave tujcev nas postavljajo še pred neki problem: Po kakšnem merilu naj presojamo to anonimno gradivo, da bomo vedeli, kaj smemo pripisati tujim in kaj domačim slikarjem? Ta dilema je posebno opazna ob slikah 16. in 17. stoletja. Navadili smo se, da proglašamo za tuje vse, kar presega neko povprečno kvaliteto, in ta usodni manjvrednostni kompleks sega tako daleč, da včasih skeptično zmajujemo z glavo celo tedaj, kadar se nam na naših tleh razkrije slika vidnejšega tujca, češ, saj ni verjetno, da bi mogla dela takih mojstrov zaiti tudi k nam. V mnogih primerih pa se je izkazalo, da taka merila nikakor ne drže. Res, bila so razdobja, ko je naša umetnost v mraku zgodovinskih stisk le životarila, toda podobne zagate so doživele tudi pomembnejše evropske dežele s kulturno prizadenejšimi družbenimi sloji in z močnimi gospodarskimi in upravnimi centri. Slovenija pa je vsega tega do zrelega baroka pogrešala. Da bi razrešili in osvetlili zapleteno kulturno situacijo naše preteklosti, bi morali najprej nadrobno analizirati našo tedanjo družbo, premeriti napetost njenih duhovnih silnic in njih razpon, določiti intenzivnost konfliktov, ki bi mogli sprožiti tudi nov umetnostni razevet. Prva razlaga, ki se ponuja, nam kaže vzporedno dvojnost umetnostno razvojne poti: umetnost fevdalne in meščanske družbe na eni in umetnost ljudskega sloja na drugi strani. Pri tem ne mislim na dvojnost stilne in ljudske umetnosti, ampak na svetovljansko orientirano reprezentativno plast, ki ima protipol v preprostem človeku, ki si teši svoje umetnostne potrebe z zmogljivostjo obrtniškega podobarstva, katerega korenine podzavedno navezujejo na stare, mnogokrat v podzavesti skrite sile. Šele v sintezi obeh teh smeri so pogojeni naši umetnostni vrhunci, kar velja tako za historično kot za današnjo umetnost. Najbolj kritični čas je nastopil proti sredi in dozorel v drugi polovici 16. stoletja, nato pa vnovič okoli sredi 17. stoletja. Protestantški ikonoklazem je za nekaj desetletij močno, čeprva ne popolnoma zavrnil organsko kontinuiteto umetniških generacij in umetnostnega razvoja

vsaj kar zadeva slikarstvo in kiparstvo. Med Trubarjem in Hrenom so ugasnile stare podobarske delavnice, tako da je moral Hren poklicati k nam mojstre iz sosednjih dežel, celo s Salzburškega. In vendar so bile umetnostne naloge 17. stoletja v prvi vrsti utilitaristično praktične: plemič si je želel svojega portreta, skupaj z meščanom si je hotel okrasiti bivališče in si pri tem pomagal pogosto s slikami, ki jih je pridobil v tujini ali jih je doma naročil pri potujočih tujih slikarjih. Holandci s svojim žanrom so gotovo protestantsko usmerjenemu fevdalcu bolj ugajali kot pa čustveni Italijani. Cerkev je potrebovala novih oltarnih nastavkov, ker so srednjeveški propadli ali niso več ustrezali novemu okusu in tridentinskim predpisom. Za estetsko vrednotenje 17. stoletja v celi Srednji Evropi so kaj zgovorni popisi potovanj po Italiji, ki z večjo zavzetostjo popisujejo njene ravninske pokrajine kot pa slikovite pejsaže, za umetnine, ki se popotniku ob slehernem koraku razkrivajo, pa sploh nimajo posluha. Avtorji popisujejo vsemogoče kuriozitet in naravoslovne zbirke, skoraj nikjer pa se ne dotikajo umetnostnih spomenikov, kaj šele, da bi jih kritično presojali. Šele proti koncu 17. stoletja se ta situacija spremeni, toda tudi tedaj je estetsko kritična presoja precej enostranska in mnogokrat zgrešena. Se bomo mar čudili, če opazimo podobno razmerje do umetnosti celo pri najbolj razgledanem polihistorju našega 17. stoletja, pri J. V. Valvasorju, čeprav je sam zbral okoli sebe krog prizadevnih grafikov. Le redke so umetnostne opombe v njegovih delih in bolj mu je pri srcu snovna stran upodobitve kot pa njena kvaliteta. Slikarski ideal tega časa — o tem nam priča tudi razstava — ni presegel zmogljivosti kakega Almanacha ali reškega davkarja J. F. Gladiča. Vendar pomeni vsaj prva polovica 17. stoletja po petih desetletjih prediha novo razdobje zbiranja in zorenja ustvarjalnih sil. Obe umetnostni vzporednici, o katerih smo govorili zgoraj, se živo opazujeta — ne kot tekmici, še manj kot nasprotnici. Postajata si enakovredni. Reprezentativna se opira v prvi vrsti na tuje mojstre, ljudska njeno melodijo počasi prevzema, jo modificira in čaka na trenutek svoje zmage. — Če naš zorni kot nekoliko premaknemo, se nam isti čas pokaže še v drugi luči. Izgon protestantov ob zmagi rekatolizacije je precej na globoko spremenil našo družbeno in duhovno podobo. Odtujil ali vsaj zlomil je moč duhovno revolucionarnega meščanstva, v katerem se je počasi že prebujala zavest pokrajinskega patriotizma, če že ne nacionalne pripadnosti. Protestantstvo je verska gesla izkoriščalo za dosego svojih partikularističnih ciljev, naperjenih proti centralni državni oblasti in moči Cerkve, meščani pa so se že zavedali vsaj delne moralne odgovornosti tudi do nižjega ljudstva, ki bi mu bilo treba posredovati čisti evangelij. Tudi ta proces je ob koncu 16. stoletja ugasnil. Težko sicer rečemo, kako in koliko bi se ta družbena plast uveljavila tudi v likovni umetnosti, če bi se obdržala, saj so jo zajemali predvsem problemi duhovne in verske svobode. Kakor je protestantizem pretrgal ali vsaj občutno oslabil umetnostni razvojni tok, tako je rekatolizacija pretrgala duhovno revolucionarni, humanistični racionalni tok, ki se je zasilral že v precej širokem laičnem sloju in je s tiskano besedo v domačem jeziku segel že tudi na podeželje. Hrenu je bilo treba v mnogočem začeti pesem od kraja ali pa s kancem anahronizma navezati na več kot pol stoletja staro in v stilno razvojnem smislu precej sterilno stanje. Umetnostna pobuda je tako za krajši čas prešla spet v cerkvene roke, pri čemer moramo računati tako s posvetnim klerom s Hrenom na čelu kot z raznimi redovi, posebno z jezuiti in s kapucini,

katerih umetnostni ideali leže v jugozahodni, italijanski smeri, čeprav so zasidrani manj v estetskem programu kot v verski praksi in ortodoksnosti.

Sedemnajsto stoletje pomeni torej tudi pri nas izredno mikavno, toda do danes še vse premalo raziskano umetnostno vozlišče, ki ga tudi naša razstava po svoje osvetljuje. Razrešuje se končno v že omenjeni dvoplastnosti umetnostnih ustvarjalcev in naročnikov. Nič nas ne sme začuditi, če celo v sklopu tako imenovanega »zlatega oltarja«, torej ene najbolj pristnih naših likovnih realizacij, srečamo obenem zakasnele odmeve manierizma — zlasti v slikarskih tablah — včasih pa celo posnemanje poznosrednjeveških vzorov; v celotni pojavnosti te stvaritve se prebujata nekaj, kar je dotlej skoraj poldrugo tisočletje spalo v podzavesti: ideal iluministično transponirane vizije, slikovitega cvetenja, paradiza. V trenutku, ko je ljudstvo moglo spregovoriti svojo veliko umetnostno besedo, se je v njej uveljavila tudi etnogenetska kompleksnost, ki ni samo slovanska, ampak sega prav do staroselcev naše dežele.

Le redki tuji mojstri dosegajo tedaj s svojimi deli evropski nivo — podpopprečnih pa na razstavi nismo srečali, ker nam manjka zanje pravo merilo. So pa vmes tudi dragocene izjeme, kakor n. pr. okoli leta 1580 Tintorettova platna za Novo mesto in Ljubljano, v Hrenovem času Palmove slike in pod., toda pri tem gre za plodove ambicioznejših naročil. In najbrž se nam ne bo nikoli do dna razkrila skrivnost tujih, pa pri nas udomačenih umetnikov, katerih imena nam viri sicer omenjajo, ne poznamo pa njihovih del. Kaj vemo o tolikanj poudarjanem mojstru Gerizziju? Še njegovo rojstvo se nam izmika. Ali je Kristusova slika z ljubljanskega magistrata res njegova in ali bi ob njej res ne smeli računati z nekim domačim slikarjem? In vendar je zašla na razstavo kot delo tujca. Isto velja za Križanje iz Šmarja iz časa okoli 1600 ali za portret grofa J. G. Lamberga iz leta 1648. In kaj je s slikarjem Almanachom, najavljivejšo umetniško osebnostjo Valvasorjevega časa? Ali je bil res holandskega rodu? Kaj ga je zaneslo k nam? Kako se je pri nas ustalil? Ali pa je bil nemara domačin, ki se je izšolal v tujini? Šele naša razstava mu je, oprta na arhivalni vir, dokončno pripisala veliko žanrsko-portretno sliko piskega omizja s kvartopirci in z igralci mōre. Toda uvrstila ga je med tujce. Vse pa kaže, da si bo pridobil kmalu med nami domovinsko pravico prav tako kot v 18. stoletju lotarinški rojak Valentin Metzinger, ki spada celo med glavne stebre našega poznega baroka. Starejši zapisi, med drugim tudi Erbergov »Versuch«, mu že prisojajo kranjsko domovino, ki bi jo potrjeval tudi obsežni slikarski opus, ki ga je pri nas zapustil. Skupaj z Valvasorjevim grafičnim krogom je pomenil Almanach velik predtakt razcveta našega zrelega baroka. Temu pa je bila odločilni pobudnik leta 1693 ustanovljena Academia operosorum. V drugi četrtini 18. stoletja je torej dozorela plodna sinteza med tujo in domačo umetnostjo, ki je rodila Jelovškovo in Metzingerjevo, Bergantovo in Cebejevo, na Štajerskem pa Lerchingerjevo in Straussovo slikarstvo in je pritegnila v Ljubljano tudi tržaško primorskega kiparja Robba.

Ta veliki kulturni prelom pa ima še druge vzroke. Enako prelomnico lahko ugotovimo tudi v zgodovinskem in družbenem razvoju, v gospodarstvu pa tudi v estetski in kulturni orientaciji. Imena Schönleben, Valvasor in Gregor Dolničar so med seboj povezana tesneje, kot bi se nam zdelo pri površnem pogledu. Obenem pa so ujeta tudi v razcep med severom in jugom, med Srednjo Evropo in Mediteranom. Na eni strani opažamo deželni patriotizem

Schönlebens in Valvasorja, na drugi strani široko zastavljeni kulturni program operozov z Dolničarjem. Toda niti Valvasor in Schönleben nista bila kulturno enako orientirana; meščanski duhovnik Schönleben kaže več smisla za italijansko umetnost kot plemiški in laični Valvasor. Zato ne smemo kulturne preorientacije med severom in Italijo razumeti tako, kot da pred operozi na naših tleh italijanska umetnost ni imela nobene besede. Njeni odmevi in izdelki so tudi že v 17. stoletju zahajali tako na kranjska kot na štajerska tla, posebej še na Primorsko, kjer je njihova najlepša priča pač velika slika Vseh svetnikov pri kapucinih v vipavskem Križu, ki jo je leta 1668 z očitnim naslonom na Veronesa ustvaril kapucinski brat Osvald, kateremu pa še ne moremo določiti rojaštva. Močni in mnogolični beneški umetnostni delež v naši baročni umetnosti se pač ne uveljavlja samo zaradi geografske sosesčine in zaradi že v srednjem veku ustaljenih gospodarskih stikov Benetk s slovenskimi deželami, ampak moramo pri tem računati tudi z elementom, ki je razpoloženskega značaja, z nekim skupnim uglaševalcem, ki je obe deželi povezoval. Beneška umetnost sama je segala tudi po srednjeevropskih vzorih, s tem pa dosegla neko stilno sintezo, ki je bila tudi našemu človeku bližja od popolnoma italijanske govornice Firenz ali Rima. Vendar pa nastop operozov pri nas le pomeni veliko spremembo. Z njimi se je po Dolničarjevi zaslugi naše umetnostno obzorje razširilo preko ožjih meja Benetk in njene Terre ferme do Lombardije (Quaglio) in celo do Rima (Pozzo). In prav Gregor Dolničar je pri nas prvi *zaedno* formuliral tudi trdno izoblikovane estetske principe, ki so bili 17. stoletju še neznani ali kar tuji ali pa vsaj le drugotnega pomena.

Vse to pa je dozorelo v času, ko je ponehala v avstrijskih in ogrskih deželah neposredna turška nevarnost, ki je že od poznega srednjega veka dalje hromila naše gospodarsko in kajpak tudi kulturno življenje. Naša mesta so bila v 17. stoletju na robu propada, podeželje brez obrambe, vladar brez moči in navezan na voljo plemstva in deželnih stanov. Leta 1683 pa so bili Turki premagani pred Dunajem, 1686 v Budimpešti, leto kasneje pri Mohaču. Leta 1688 je bil za dve leti zavzet Beograd in 1699 je bil sklenjen karloviški mir. Razumljivo je, da so te zmage vplivale tudi na porast našega kulturnega življenja. Obenem pa so vladarju okrepile absolutistično oblast, skrhale moč plemstva in okrepile gmotni položaj meščanov, ki se vedno bolj vrivajo v vrste plemičev, medtem ko fevdalci, ki jih zgolj zemljiška posest ne more več bogatiti, prehajajo počasi v vrste višjega uradništva. Gospodarski porast mest je privabil v deželo še več tujcev, spet v prvi vrsti Italijanov, ki so sicer že v 17. stoletju dajali močen pečat naši meščanski družbi — s tem pa se je tudi italijanski umetnosti pot v naše kraje še bolj odprla. Tudi kmet se je nekoliko oddahnil, ko je prenehala turška mora, čeprav so ga poleg nesvoboščine bremenile tudi velike dajatve; še intenzivneje je začelo tudi v umetnosti podeželje tekmovati z mestom. In ljubljanska akademija operozov je kajpak v veliki meri otrok te sproščene atmosfere, v kateri se dežela spreminja iz trdnjave v polje, na katerem je prostora tudi za umetnost, profano in sakralno, v arhitekturi, plastiki in slikarstvu. Še bolj kot v preteklosti se usmerja mladina na italijanske visoke šole, pa tudi v Gradec. V takem vzdušju je bilo mogoče zamisliti in v precejšnji meri tudi uresničiti širši umetnostni načrt. Ta se je moral spočetka sicer opreti na pomoč tujih umetnikov, toda že v nekaj desetletjih je rodil strnjen krog domačih mojstrov,

ki so tuje skoraj popolnoma izpodrinili. Izjemo pomenijo le redka plemiška naročila.

Seveda pa ta proces ni zorel v vseh slovenskih pokrajinah enako in pod istimi pogoji, kakor se tudi ni opiral na iste umetnostne centre. Na Kranjskem je še vedno odločal delež Benetk in delno Bologne, Štajersko pa je dobivalo italijanske umetnostne elemente največkrat preko Gradca ali po specifičnih zvezah svojega plemstva, med katerim moramo omeniti kot najvidnejšo družino Attemsov. Toda v štajersko gradivo se danes ne nameravam spuščati. Značaj razstave me je napotil, da sem v tem članku nanizal vrsto situacij in vprašanj, ki zadevajo v prvi vrsti ljubljanski in kranjski kulturni krog. Tudi uvod v razstavni katalog (oboje je napisala Anica Cevc) se je umestno oprl v glavnem na pojav tujih slikarjev na Kranjskem in ga skušal zgodovinsko osvetliti. Katalog sam pa pomeni v lepi vrsti novih atribucij obogatitev tako za domačo kot za tujo umetnostno zgodovino. Razstava in seznam umetnikov sta pokazala, da hranimo pri nas že samo v javni lasti toliko nadpovprečnih tujih umetnin, da bi z njimi lahko napolnili že kar lepo galerijo tujcev. In tako ustanovo pri nas že močno pogrešamo, saj bi naši publiki vsaj delno nadomestila obisk tujih galerij. Ob tako obilni žetvi pa nam je resnično žal, da se je slikovni del kataloga omejil na razmeroma pičlo število reprodukcij. Bolje bi bilo — če že moramo za vsako ceno varčevati — žrtvovati reprezentativne celostranske klišeje, pa pomnožiti njihovo število z manjšimi. Pri prihodnjih tovrstnih razstavah bi moralo obveljati pravilo, da reproduciramo *celotno* gradivo, pa čeprav se pri tem poslužimo tudi obrobnih vinjet h katalogu. S tem bi take izdaje pridobile na dokumentarni vrednosti, kajti tudi najnatančnejši popis slik nam ne more nadomestiti njihovih reprodukcij! Tako izdan katalog bi bil več kot samo vodnik po razstavi — postal bi dokument in korpus tujih slikarskih umetnin na naših tleh.

V domačem okviru je razstava na vsak način pomenila lep uspeh. Lepo število obiskovalcev je pritegnila in s tem izpričala svojo aktualnost. Zato je bila po znanstveni in popularizacijski strani več kot upravičena. Ni pa izpolnila svoje naloge pred mednarodnim forumom. V tujem tisku ni bila nikjer naznanjena, tuji strokovnjaki nanjo niso bili povabljeni, čeprav bi bil njihov obisk v našem in v njihovem interesu. Prireditelj v evropskem okviru torej ni imela tistega odmeva, ki bi ga gotovo zaslužila.

Toda veliki razstavi tujcev se je v mali galerijski dvorani pridružila še intimna razstavnica, ki je ob originalu in dokumentarnem gradivu želela publiki pokazati postopek pri restavraciji velike slike Vittora Carpaccia »Madonna s svetniki« iz koprške stolnice. Podoba je nastala leta 1515 in je že leta 1839 doživela večji obnovitveni poseg, pri katerem so bile nekatere partije na njej — skupaj s slikarjevim podpisom — celo na novo doslikane. Zaradi pomembnosti te umetnine in starejših preslikav na njej je terjala nova in prepotrebna restavracija izredno skrbnih študijskih predpriprav, ki so segle prav do raziskav z rentgenskimi in drugimi žarki. Pred začetkom, med delom in po zaključku je bila slika fotografsko dokumentirana v celoti in v glavnih detajlih; večji del teh posnetkov je bil tudi razstavljen. S tem pa se nam je odprl vpogled v odgovorno in trudapolno delo Restavratorskega oddelka Zavoda za varstvo kulturnih spomenikov LRS. Na enem primerku je razstavnica ilustrirala javnosti tolikokrat neopazen proces strokovne in znanstvene regeneracije umetnine — proces, kakršnega so doživele tudi pre-

mnoge slike, ki so bogatile veliko razstavo, saj so mnoge od njih dočakale naš čas že kot prave razvaline. Zato ta manifestacija in prezentacija uspelo rešene umetnine ni pomenila samo majhnega obračuna o velikem delu Zavoda in njegovih restavratorjev, ampak je imela tudi vzgojni pomen. Mnogi lastniki starih in novih umetnin se namreč še vedno ne zavedajo, da so za njihovo varstvo odgovorni tako sami pred seboj kot pred javnostjo. Mnogi še vedno ne vedo, da je sleherna umetnina individuum, ki ga sme v primeru obolenja reševati le strokovnjak-restavrator. Zato res obžalujem, da ni razstavnega katalog niti z besedico omenil te vzporedne razstave. Najmanj, kar bi smeli pričakovati, bi bila vsaj samostojna priloga na štirih straneh s kratkim poročilom o restavraciji te slike, pa tudi tistih, ki jih je restavratorski kolektiv pod vodstvom prof. Mirka Šubica z velikim požrtvovanjem obnovil za veliko razstavo. Restavratorji so za uspeh in dostojno prezentacijo razstave storili celo več, kot so po službeni dolžnosti morali, ter so zato vredni poštenega priznanja.

Zato pa se nam ob koncu zastavlja še neko vprašanje: ali bi ne bilo prav, če bi ob razstavih, ki so plod skupnega napora več ustanov, bilo na mestu, da bi med prireditelji poleg galerijskega brali tudi njihovo ime? Taka je praksa v svetu in tudi pri nas ni več neznanost. Prav gotovo bi nobenemu od sodelujočih ne bila v škodo, vsem pa v spodbudo — in zato tudi razstavam v korist.

E. Cevc

MED KNJIGAMI

MONOGRAFIJA O PETÖFIJU

Do literature svojih *soseдов* Madžarov smo Slovenci zares ne le v čudnem, marveč kar v nezdravem razmerju. Isto velja seve tudi za našo znanost, ki tudi prepušča naključju, ali kdo izmed madžarščine večjih morda zasledi kaj, kar pišejo Madžari vsaj o nas. In doklej bo še kdo pri nas vsaj bral madžarski? Pa čeprav je bilo le Prekmurje tisoč let pod Madžari in so tam naši arhivi, obilna strokovna literatura itd. Naša univerza še nima lektorata za madžarščino, čeprav so ga že pred 40 leti skušali ustanoviti.

V leposlovju pa naštejmo na prste ene roke naše kvalitetne prevode iz madžarščine: Madách, Molnár, Móricz, pa še zbirka pravljic. Na preostale prste ostanejo še 2—3 prevodi slabih del, med katerimi je po čudni ironiji tudi kar dvojni prevod Petöfijevega neuspelega »romana« *Kronikova oro* (C. Golar v Palčku 1911, Fr. Bevk, Trst 1934). Vendar pa sega aktivno zanimanje za madžarsko slovstvo pri nas že v sredino 19. stoletja, ko je prekmurski pastor J. Kardoš zelo dobro prevedel v narečje Aranyev ep *Toldi* (I. del v Budimpešti 1921, II. v Duševnem listu 1925). L. Gorenjec je 1871 prevajal Jókaija itd. Še manj sreče smo imeli s pesniki. Tudi nekaj Petöfijevih pesmi je prevedel Kardoš za ljudskošolske čitanke v prekmurščini. Za stoletnico njegove smrti so nekaj njegovega prevajali (gl. Št. Barbarič, Nova obzorja 1949, 479/sl.); žal pa je ostal v rokopisu Gradnikov obširni izbor Petöfijevih pesmi in bi zdaj bila najprimernejša prilika, da bi to zamudo nadomestili. Tri izmed teh pesmi so bile lani objavljene v čitanki za slovenske vasi na Madžarskem.