
Janez Höfler, Ljubljana

Med stroko, populariziranjem in znanostjo

Milček Komelj:

SVETNIKI: SLIKARSTVO XVIII. STOLETJA

NA SLOVENSKEM

Ljubljana: Nova revija, 2008, 198 str., ISBN 978-9616580-30-4

S to knjigo avtor, dolgoletni izredni profesor za zgodovino slovenske umetnosti novega veka na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani, esejist in likovni kritik, končuje svojo trilogijo o slovenskem slikarstvu v novem veku, ki mu jo je v razkošni izdaji omogočila založba Nove revije, posvetil pa jo je »gorečemu srcu prijatelja pesnika Nika Grafenauerja«, urednika založbe.¹ Zgrajena je po standardnem vzorcu: uvaja jo splošen prikaz položaja umetnosti in slikarstva v tej dobi (»Pogled k nebu v slikarstvu 18. stoletja na Slovenskem«), temu pa sledijo »interpretacije 62 slik od Rembove poslikave viteške dvorane gradu v Brežicah do Kavčičeve Porcija požira žareče oglje«. Ta del knjige je urejen tako, da je pred vsako reprodukcijo, nameščeno na desno stran, ustrezno besedilo na levi. S tem je bralcu omogočeno lažje vzporejanje napisanega in upodobljenega. Dodan je – kot neke vrste epilog – ekskurz o likovnem in tematskem motivu gorečega srca v slovenskem baroku in poznejših obdobjih, knjigo pa sklonejo kratki življenjepisi obravnavanih umetnikov, pregled literature ter povzetek z angleškim, nemškim, francoskim in italijanskim prevodom. Zgradba z uvodnim besedilom, interpretacijami, »epilogom« in življenjepisi je takšna kot pri prejšnjih knjigah, le da pri prvi (*Poteze*, 1997) manjkata tako povzetek kot pregled literature, pri drugi (*Obrazi*, 1999) pa le povzetek.

V uvodnem poglavju Komelj izhaja iz institucionalnih, duhovnih in estetskih dejavnikov, ki so oblikovali obdobje baroka na Slovenskem. V glavnem je to korekten zgodovinski prikaz na ravni, dojemljivi za bralca, ne posebej posvečenega v stroki. Začetni vzgib najde v zmagi protireformacije in katoliški obnovi, ki sta slovenski kulturni prostor konstituirali kot most med Italijo ter katoliškimi južnonemškimi in sosednjimi avstrijskimi deželami. Okoli leta 1700 se oči izobražencev odločno uprejo v Italijo in Rim. Academia operosorum na eni in ljubljanska škofija s svojimi ordinariji na drugi strani sta bili tisti instituciji, ki sta v osrednji Sloveniji usmerjali okus in podpirali umetnostne projekte, med katerimi prednjačita gradnja in oprema ljubljanske stolnice. Tem

¹ Predhodni Komeljevi, in sicer dvojezični publikaciji v tej seriji sta: Milček KOMELJ, *Poteze: slovensko slikarstvo XX. stoletja = Striche: slowenische Malerei im XX Jahrhundert*, Ljubljana 1997, in Milček KOMELJ, *Obrazi: slovensko slikarstvo XIX. stoletja = Gesichter: slowenische Malerei im XIX. Jahrhundert*, Ljubljana 1999.

se pridružijo plemstvo z umetnostno zainteresiranimi posamezniki, izobražena duhovščina, bogati meščani. Manj profilirana je v besedilu vloga posameznih cerkvenih redov, od katerih ostajajo jezuiti po herojskem 17. stoletju še vedno pomembni. Zatem obravnava zajame tudi Štajersko, v kateri je položaj v primerjavi s Kranjsko zaradi deželnega središča zunaj slovenskega etničnega ozemlja drugačen, z »jugoslovanskim«, zdaj »slovenskim« delom Koroške in Primorsko; beneške Istre v soglasju s tradicijo slovenske umetnostne zgodovine praktično ni. Kar zadeva umetnike, je prikazan njihov socialni položaj, oblike študija in možnosti zanj, delokrog, njihov odnos do naročnikov na eni in lastnega poklica na drugi strani. Avtor se tu dotakne problematike tujcev in jih nekatere, kolikor je mogoče, integrira v »slovensko« umetnost, druge pa predstavi le kot občasne goste, ne izogne pa se niti umetninam, ki so jih naši ljudje naročili v tujini ali so si jih tam priskrbeli in so danes del našega umetnostnega patrimonija. Estetska merila, usposobljenost in inovativnost, osebna pokončnost ali podleganje »tržnim zakonitostim« – to so bila, so in še bodo najzanimivejša vprašanja pri obravnavi posameznega umetnika, ki jih avtor tu in tam ne rešuje povsem objektivno, vselej pa domiselno in duhovito.

Uvodno besedilo Komeljeve monografije je, kot je bilo rečeno, korektno in prijetno pisanje, ki kulturno zainteresiranemu bralcu plastično in doživeto predstavi duh baroka z njegovo vehemenco, gorečnostjo, teatraličnostjo. Pripoved bogatijo primerjave in citati iz sočasne literature v slovenščini, posebej iz sočnih pridig Janeza Svetokriškega, iz tekstov slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, anekdote, tudi citati sodobnih pesnikov in pisateljev, ki kažejo njihovo dojetje tega umetnostnega sloga. Poznavanje starejše in novejše slovenske književnosti je avtorju v tem pogledu v prid, s tem prijemom pa pritegne predvsem bralce, ki jim je literatura glavno torišče intelektualnega naprežanja. Za nekoga, ki se giblje v zgodovini in kajpak tudi v umetnostni zgodovini, pa besedilo v veliki meri deluje kot nizanje med seboj premalo povezanih ali motiviranih misli in sodb. Pojave registrira, a jih v bistvu ne izpelje. Malo je govora o šolanju, izobrazbi, družbeni normi, nenazadnje o poslih in premoženju ljudi, ki so krojili umetnostni profil svojega okolja. Na več mestih spregovori denimo o kapucinski pasijonski procesiji v Škofji Loki, malo o jezuitskem gledališču, ki je s paleto antičnih ali antikizirajočih tem sooblikovalo predstavnost svet plemiške in meščanske mladine, da ne govorim o tem, da so tudi ljubljanski jezuiti imeli svoje optično in akustično nič manj navdušujoče pasijonske procesije, le da so bila besedila latinska in se niso ohranila. Ta razdrobljenost, ki mestoma daje vtis neobveznega paberkovanja in tudi prikritega selekcioniranja v prid temu, kar je avtorju »slovensko«, pa se najbolj izrazi v tistih odstavkih, ki govorijo o ikonografskih temah, bodisi religioznih ali posvetnih. Naj ponovim: za nekoga dobrodošla prva informacija, za drugega nekaj nedorečenega, kar je obtičalo na pol poti.

Ko Komeljevo uvodno besedilo gledamo kot celoto, mu pač ne moremo očitati kakšnih grobih spodrseljajev. Tu se je avtor mogel opreti na bogat

izkupiček raziskovalnega dela, ki sta ga zlasti v zadnjem času opravili srednja in mlajša generacija slovenskih umetnostnih zgodovinarjev. Objave očitno pozna in jih vgrajuje v besedilo, s tem pa se njegovo obzorje tudi konča. Upal bi si trditi, da mu barok kot evropski ali vsaj srednjeevropski umetnostni pojav ni prezenten. Ker se s tem obdobjem tudi sam raziskovalno ni ukvarjal, četudi le v slovenskem okviru, je razumljivo, da s čim novim, česar v dosedanjih objavah njegovih kolegov ni najti, ne more postreči. Za zahtevnejšega bralca je malo nerodno le to, da se Komelj – kar je pri njem že pravilo – ne drži standardne oblike strokovnega pisanja s sistemom opomb. Ob omembi »priostrenega zalamljanja draperije« pri Bergantu in Francescu Robbi (p. 23) bi ga npr. zanimalo, če je o tem zanimivem pojavu že kdo pisal,² verjetno tudi, od kdaj vemo, da je zagonetni ustvarjalec poslikave v viteški dvorani brežiškega gradu v resnici Frančišek Karel Remb (p. 22), saj se je do pred nekaj leti to le domnevalo.³ In takšnih zadreg je še. Njihovo naštevanje in komentar bi zahtevala skoraj toliko prostora kot samo besedilo v knjigi.

Če bi obravnavano Komeljevo knjigo vzeli v roke kot prijetno, lepo opremljeno in širšemu bralstvu namenjeno publikacijo z določenimi literarnimi ambicijami, kar zadeva slog pisanja, njena ocena v znanstveni reviji, kot je Zbornik za umetnostno zgodovino, pravzaprav ne bi bila ne potrebna ne umestna. Problem nastane, ko v povzetku, ki je sicer bolj panegirik avtorju kot povzetek napisanega (pp. 189–190), preberemo, da knjiga »sintetizira dosedanje védenje, a prinaša tudi vrsto novih opažanj, vidikov in pogledov«, predvsem pa, da »se s svojim prijemom izogiba zgolj shematičnim umetnostnozgodovinskim oznakam in usmerja bralevo dojemljivost na ustvarjalne, čustvene, miselne in religiozne

² Primerjave, ki jih je glede te slogovne poteze opravila Barbara Jaki med Robbo in Metzingerjem, so po mnenju podpisanega enako prepričljive, a zgodovinsko bolje razložljive; Barbara JAKI, On stylistic similarity: Francesco Robba, Valentin Metzinger, and Fortunat Bergant. Some observations, *Francesco Robba in beneško kiparstvo 18. stoletja: zbornik predavanj mednarodnega simpozija, Ljubljana, 16 – 18. oktober 1998*, ed. Janez Höfler, Ljubljana 2000, pp. 155–163 (med literaturo na pp. 185–187 tega članka ni).

³ Ob »interpretaciji« Rembovega brežiškega avtoportreta (p. 38) sicer izvemo, da gre zasluga za to Igorju Weiglu, vendar nam pisec ne izda, kje in kdaj je Weigl to odkritje objavil. Kolikor vem, je ta podatek skupaj z dokazilom o času nastanka poslikave med marcem 1702 in marcem 1703 najti v Weiglovem ljubljanskem magistrskem delu, ki mu je bil Komelj somentor: Igor WEIGL, *Matija Persky: Arhitektura in družba sredi 18. stoletja*, Ljubljana 2000, pp. 45–46, n. 142, citirati pa bi bilo treba vsaj še njegov referat na 11. dnevu avstrijskih umetnostnih zgodovinarjev: Igor WEIGL, *Die Einheimischen bewundern die Gemälde: Graf Ignaz Maria von Attems-Heiligenkreuz als Auftraggeber und Sammler, Osterweiterung – Westerweiterung: 11. Österreichischer Kunsthistorikertag*, Wien 2002, pp. 50–55.

razsežnosti baroka, ki zaznamujejo dobo in iz katerih priraščajo osebni svetovi ustvarjalcev«. Še bolj pa se začudimo, ko vidimo, da je v avtorjevi osebni bibliografiji v bazi COBISS knjiga uvrščena v razdelek znanstvenih monografij. Koliko njena gornja hvala pomeni, da se Komeljevi kolegi, ki se ukvarjajo z barokom, gibljejo v okviru »zgolj shematičnih umetnostnozgodovinskih oznak«, prepuščam prizadetim, sam pa si dovoljujem podvomiti v to, če je njena kategorizacija znanstvene monografije upravičena. Na dejstvo, da ni sistema opomb, ki je »conditio sine qua non«, sem že opozoril, poleg tega pogrešamo kazalo krajevnih in osebnih imen. Pomanjkanja bibliografskih opomb tudi pregled literature na koncu knjige ne more nadomestiti. Izbor naslovov je zelo splošen in nujno pomanjkljiv. Ni vrste člankov po znanstvenih revijah in zbornikih, s katerimi si pisec tu in tam sicer pomaga, a jih ne citira, povsem pa manjkajo tujejezični članki slovenskih avtorjev; za to, da v pregledu literature ni npr. razprave Barbare Murovec o stropnem slikarstvu v bavarsko-slovenskem zborniku, posvečenem baroku (naj zadošča en samcat zgled med številnimi drugimi),⁴ ni nobenega opravičila. Da bi Komelj segel še po kakšni tuji knjigi, ki govori o slikarjih, zlasti štajerskih, ki so delovali pri nas, je že povsem iluzorno; Bergaminijeva italijanska monografija o Giulio Quagliu (1994) je pač izjema, ki se ji ni bilo mogoče izogniti.

V tej luči je posebej zanimiv najboljše del knjige, o katerem tu še ni bilo govora, to je del z opisi posameznih umetnin, ambiciozno poimenovanimi »interpretacija«. Najbrž se prav na to nanaša zadnji odstavek v omenjenem povzetku, ko beremo, da knjiga »temelji na občutljivem razbiranju umetnin in skoznje tudi o osebnosti umetnikov,« in dalje, da je njena »temeljna privlačnost ... v kombinaciji celovitega pregleda in približevanja konkretnih umetnin ter v avtorjevem značilnem inventivnem prijemu, ki omogoča globlji uvid v baročno ustvarjalnost.« Komelj se vsakega opisa v resnici loti natančno, upoštevajoč kompozicijsko zgradbo, izdelavo, barve, z opozorili na slogovne značilnosti ter tu in tam tudi s kakšnim ikonografskim namigom. Vendar je to v metodološkem pogledu še vedno le opis, to je prva stopnja v interpretativnem procesu, ki še ni interpretacija sama. Prva ovira za kaj takega je že fizična omejitev besedila na eno samo stran v knjigi, kakršne interpretacija, kot se neguje v naši stroki, ne prenese. Opis enega samega dela, najsi bo še tako nadroben, še ne pove dovolj o delu, kaj šele o njegovem ustvarjalcu, če ni opremljen z zgodovinskimi podatki, razčlenjen po različnih likovnih, vsebinskih in funkcionalnih vidikih ter osvetljen v primerjavi z drugimi deli istega umetnika kot tudi s slogovno primerljivimi ali tematsko sorodnimi deli drugih umetnikov, ob tem pa sklenjen z bibliografijo. Kar nam tu ponuja Komelj, je vsekakor praktično in koristno za

⁴ Barbara MUROVEC, Barocke Deckenmalerei in Slowenien und ihre Beziehungen zu Süddeutschland, *Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock: Architektur, Skulptur, Malerei*, edd. Janez Höfler, Frank Büttner, Regensburg 2006, pp. 133–143.

uvajanje v vizualno analizo posameznega umetniškega dela, denimo na ravni študijskega proseminarja, umetnostna zgodovina kot znanost pa to še ni. Takšen opis razglasiti za optimalni cilj stroke, pomeni skoraj toliko, kot jo ukiniti.

V knjigi je morda najzanimivejši sklepni ekskurz »interpretativnega« dela o motivu »gorečega srca« z izhodiščem v Metzingerjevi sliki sv. Avguština in Jelovškovem avtoportretu na Sladki Gori (pp. 162–179). Kljub odsotnosti bibliografskih opomb in emocionalno pogojenemu preskakovanju iz enega pomenskega sklopa v drugega, z ene ravni obravnave na drugo, dobi bralec vtis, da avtor o tej snovi nekaj ve. Ob potrebni organiziranosti in sistematičnosti, primerni selekciji in samodisciplini ter seveda ob upoštevanju formalnih standardov bi iz tega lahko nastala zanimiva znanstvena razprava. Tako pa se zdi, kot da nam Komelj s tem »eksempлом« – posebej če ga primerjamo z manj ambiciozno zastavljenima »epilogoma« obeh predhodnih knjig iz te serije –⁵ želi kljubovalno dokazati, da je ta njegov način diskurza edini zveličaven v tem, kar ima za umetnostno zgodovino. Vendar dobi pozoren in občutljiv bralec nehote občutek, da se med vrsticami tega vročičnega pisanja v resnici skriva neka avtorjeva osebna stiska, ki bi jo bilo mogoče še najbolje razložiti kot posledico razklanosti med literaturo in likovno umetnostjo, med interpretativnim in ustvarjalnim, posledično med znanostjo in umetnostjo – najmanj, kar je mogoče reči, je to, da razkriva zavestno ali nezavedno nerazumevanje nalog in metod stroke, v imenu katere se oglašča.

⁵ KOMELJ 1997 (cit. n. 1), pp. 258–265 (»Prizorišča, ljudje«); KOMELJ 1999 (n. 1), pp. 268–273 (»Rembrandtova tožba«).