

»sporno vprašanje«, ali so jih novi štiftarji nasledili od podobnih starejših kmečkih gibanj, »ali so jih prevzeli od prekrščevalcev« (str. 327). Grafenauer pa pravi le, da »doslej ni bilo mogoče dokazati, da bi bilo to gibanje notranje, glede svojega nauka, odvisno od protestantizma ali od nekdanjega prekrščevalstva. Po svojih poglavitnih značilnostih — ustanavljanju novih cerkva in 'martranju' — se brez dvoma od obojega bistveno razlikuje« (3, str. 164).

(Konec prihodnjič)

Vasilij Melik

LIKOVNA UMETNOST

SPREHOD PO VRTU SLOVENSKEGA BAROKA

Radovedno, pa tudi z neko mero razumljive skepse smo pričakovali razstavo baročne umetnosti na Slovenskem, ki jo je pripravljala in v letošnjem poletju odprla v svojih prostorih ljubljanska Narodna galerija. Naloga, ki si jo je zadala, namreč ni bila lahka, saj jo je vodila želja, da bi nam razstava posredovala čim popolnejši preprez umetnostnih dosežkov baročnega časa na naših tleh. Iz velikega števila baročnih spomenikov je bilo treba izbrati tiste, ki so bili za svoj prostor, umetnika ali čas najpričevalnejši. Seveda mnogi od teh niso prenosljivi, zato je bilo treba razstavo dopolniti tudi z načrti in fotografijami. Naslon na neko idealno kvaliteto pa je prinesel drugo pomanjkljivost: nekateri deli slovenskega kulturnega prostora so bili zaradi takega izbora močnejše, drugi slabotnejše poudarjeni. Tako nam je razstava posredovala bolj razvojno krivuljo kvalitete kot pa horizontalni relief nje-nega pokrajinskega valovanja, kar pomeni, da ni mogla biti vsem regijam zadosti pravična. V živo cvetočem baročnem vrtu je poiskala najlepše grede z izbranim cvetjem, pri tem pa je prezrla gaje s ponižnejšim cvetjem, čeprav tudi ti za celostni izraz velikega nasada niso manj značilni. Ali z drugo besedo: razstava je imela več posluha za reprezentativno umetnostno plast kot pa za tisto, ki je poganjala bliže preprostemu človeku. Res pa je, da je prav zaradi tega dobila razstava enotnejšo podobo in da se je spremenila v pravo pašo za oči, ki so se opijale ob bogatih oblikah in barvah kakor ob dobrem vinu. Morda smo prav zato lahko naravnost sugestivno doživeli neko veliko umetnostno obdobje, čigar ognjena melodija je prežarila vso našo domovino in vtisnila svoj slavnostni, polnozvočni napev ne samo posameznim spomenikom, ampak celotni podobi domačije, njeni krajini, urbanizmu mest in celo noši, besedi in pesmi. Mnogotere rekvizite polpreteklosti, ki jih danes doživljamo kot tipično naše, nam je podaril barok — od ljudskega ornamenta do slik na steklu in panjskih končnic. Tudi podeželje in kmečki človek sta namreč v baročni luči doživela nov kulturni dvig, ki je sovpadal celo z delnim družbenim prerodom, kajti v tem času je tudi k nam zavel duh gospodarskega merkantilizma in staro družbeno tkivo so načele reforme Marije Terezije in Jožefa II. — čeprav je tudi res, da so prav zadnje s svojim racionalnim gospodarskim značajem v mnogočem baroku samemu pristrigle peruti.

Kot resnično množičen stilni izraz je barok vplival tudi na sam življenjski stil in si podrejal tako religiozne kot posvetne elemente. S svojo slikovitostjo in duhovno napetostjo je lahko nevsiljivo navezoval na izročilo

poznega srednjega veka — zlasti na tako imenovani »poznogotski barok« — ki ga ni mogel docela razkrojiti niti renesančni niti reformacijski intermezzo. Pozno 16. in zgodnje 17. stoletje je pomenilo le kratek ustvarjalni počitek, iz katerega se je kaj kmalu porodila želja po novem zaletu. Po opustošenju turških napadov, po trpljenju zatrtih kmečkih uporov in gospodarski krizi je že v 17. stoletju vzbrstela nova umetnostna pomlad, katere zadnji cvetovi so ugasnili šele z zadnjimi platni impresionistov. Družno z novo igro svetlobe in z oblikovno razgibanostjo, ki je odmevala tudi v ljudski umetnostni plasti, se je razsulo po zlatih oltarjih in slikanih stropih bogastvo barv, zlata, ornamentike in naravnost rafiniranega dekorativnega učinka, da se nam zdi, kakor bi se prebudilo neko latentno umetnostno razpoloženje, čigar korenine segajo morda še v arheološko preteklost in čigar končni ideal je bila vizija presvetljenega paradiža. 17. stoletje je bilo kakor ledina, ki jo je požgal očiščujoči ogenj velikih duhovnih, gospodarskih in socialnih kriz, pa si je opomogla za novo rast. Barok, ki je pognal iz nje, je računal tako z nadrobnostmi kot s celotnim naravnim okoljem, ki mu ni bilo pogojeno le v duhovni sferi, ampak tudi stvarno, čustveno in čutno; celotne panorame je podrejal svoji vse urejajoči volji in iskal v njih ne samo gmotnih, ampak tudi v estetskih kategorijah zasidranih dominant.

Ni najmanjša zasluga razstave, da nam je izsilila odkritosrčno priznanje: pojem baroka in vsa njegova mnogoličnost pri nas še nista do kraja razčiščena. Le glavne poti smo si izkrčili v njegovo plodno razrast, mnoge stranske steze pa še čakajo raziskovalcev, da bi razkrile nove zaklade in spoznanja. Navadno ob baroku na Slovenskem pomislimo najprej na 18. stoletje, za katero nam je dozorela tudi že primerna periodizacija. Še vedno pa se izmika jasni presoji 17. stoletje, v katerem poudarjamo zdaj renesančne, zdaj manieristične prvine ali še nedoločno tipljemo za koreninami Mediterana in Srednje Evrope; nekam boječe ga skušamo pomerjati v baročni okvir in iščemo sintezo brez do kraja prečiščenih analiz. Lastni specifikum poudarjamo pri tem ali preveč ali premalo. Preveč, da bi bili pravični vsem tujim tokovom, tako severnim kot južnim, premalo, da bi sprevideli, da samo s tujimi merili ne bomo prišli stvari do jedra. Omejujemo se v lastne etnične meje in ne sezemo s pogledom dovolj daleč v tisto soseščino, ki je živela v sorodni kulturni atmosferi in v podobnih zgodovinskih pogojih. Razstava na taka vprašanja ni mogla odgovoriti, kajti to tudi ni bil njen namen. Toda priklicala nam jih je v spomin!

Simbolično se uveljavlja v razvojnem nizu slovenskega baroka leto 1695 — leto smrti zadnjega vidnejšega zastopnika severne kulturne usmerjenosti, Janeza Vajkarda Valvasorja, in obenem leto rojstva ljubljanske akademije operosorum, ki je bila s svojim kulturnim programom odločno italijansko orientirana. Vendar pa te letnice ne smemo pojmovati preveč mehanično kot nekakšen deusexmachinalni poseg v naš duhovni in umetnostni profil. Kajti akademija sama se je porodila iz istega duha, kot umetnost, ki jo je podpirala. Čas je zanjo dozorel. Poleg tega se je akademijski program omejeval le na ožji ljubljanski prostor, kjer je celo zavrl logični tok razvoja in nanj umetno vcepil italske formalne impulze. Prav s tem pa se je ustvarila tista dialektična polarnost, ki se je iz prvega konflikta čez nekaj desetletij morala nujno združiti v novo, višjo sintezo. Morda je v tem kreativnem vznemirjenju celo večji pomen umetnostne akcije operosov kot pa v samem prenosu

italijanskih form, saj so te prihajale k nam tudi že poprej in kasneje celo mimo akademije. Dolničar je pri nas novo umetnostno smer prvi zavestno estetsko formuliral. Bilo bi torej preozko, če bi trdili, da se naš barok začenja šele z operosi — pač pa se z njihovim časom resnično začenja *zreli* barok. Pri tem pa ne smemo pozabiti tudi samih zgodovinskih razmer: turška nevarnost je ukročena, absolutistična vladarjeva oblast do kraja utrjena, fevdalna družba odмира, prehaja v državni uradniški aparat in se prekvaša z meščanskim denarnim plemstvom, ob katerem se že prebujajo gesla razsvetljenstva.

Vendar je Dolničarjev na italijanske vzore oprti umetnostni ideal, ki je segel še onkraj Benetk do Rima in Lombardije, postal resnično ploden šele tedaj, ko se je zлил z domačimi umetniškimi močmi druge in tretje četrtine 18. stoletja, katerim so pripadali med arhitekti Gregor Maček, v slikarstvu France Jelovšek, Valentin Metzinger, Fortunat Bergant in v kiparstvu Francesco Robba. Na Štajerskem je zorelo v podobno sintezo tujih, predvsem graških vzorov, delo Franca Mihaela in Janeza Andreja Straussa, nekoliko kasneje pa Antona Lerchingerja in Jožefa Digla. Stara domača tradicija se je združila z novimi stilnimi in oblikovnimi impulzi; pri tem se je v neki meri sicer odrekla absolutnemu merilu evropske kvalitete, pridobila pa je na lokalnem zvenu in topli ljudski govorici. Za naše mojstre ne moremo reči, da so prispevali kaj temeljnih spoznav k problematiki umetnostnega razvoja, pač pa so častno izpolnili s svojim delom umetnostno nalogo v kulturnem prostoru skrajnih vzhodnih Alp ter se s tem oddolžili tudi evropski umetnosti. Zelo poučno je pri tem opazovati dvojnost med fantazijsko živahnjšo in bolj sproščeno formo štajerske in strožjo obliko italsko obarvanega dela kranjske in primorske umetnosti, ki se ni odrekla stvarni tektoniki Mediterana. Gre torej za tisto dvojnost stilnega izraza, ki jo lahko zasledujemo na naših tleh tudi že v srednjem veku. V kulturnem vozlišču centralnega slovenskega prostora se srečujejo, oplajajo in modificirajo tako pobude od strani Srednje Evrope kot Italije, skoraj podzavestno pa vse iščejo neki skupni imenovalec, ki mu končno ne moremo odreči domačnosti, kolikor ne celo slovenskega naglasa. Med glavnima središčema, ki sta si stala nasproti kot dve polarni žarišči, Ljubljano in Mariborom, prehajajo impulzi, ki so plodni za obe strani, pa čeprav ne moremo zanikati, da si je Ljubljana pri tem osvojila prvenstvo. S svojimi tipalkami je segla ne samo na Štajersko, ampak tudi na Koroško in Hrvaško. Spet pa bi bilo pretirano, če bi ljubljanski umetnosti krog vrednotili samo z njegovimi lastnimi potencami kot z nekimi magičnimi formulami, ki bi izvirale iz umetnosti same, brez zveze z naročniki. Ob velikem toku, ki je čez našo domovino valoval in pljuskal zdaj od severa, zdaj od juga preko Ljubljane in Maribora, pa ne smemo pozabiti tudi deleža manjših mest in trgov: Celja, Slovenjega Grada, Rogateca, Ptuja, Konjic itd. Skoraj vsaka regija si je ustvarila lastno umetnostno jedro, katerih mnoga so dosegla več kot samo lokalni pomen. Vendar gre prav Ljubljani zasluga, da je znala med svoje zidove pritegniti tudi nekatere vidnejše mojstre iz domače in tuje sredine: Contierija in Angela Pozza iz Italije, Cussa in Robba in Cebeja od primorske strani, od severa arhitekta Perskega, lotarinškega begunca Metzingerja itd. Mnogo neznank tudi v Ljubljani še ni rešenih. Odprto je še vprašanje povezav med štajerskimi in kranjskimi umetniki, odprto vprašanje kontaminacije stilnih tokov sosednjih dežel, osvetlitve še čaka delež tujih mojstrov, ki so sporadično zašli k nam

sami ali le s svojimi deli, in podobno. Kaj malo vemo za zdaj še o kranjskih rezbarjih, kar moramo tem bolj obžalovati, ker bi v njihovem delu lahko našli ne samo most v preteklost 17. stoletja, ampak tudi do severnega oblikovnega izročila. Zgovoren primer v tej smeri je n. pr. tako imenovana »frančiškanska podobarska delavnica«, v kateri sodelujejo bavarski in tirolski oblikovni izvori. Tudi v slikarstvu si samo iz italijanskega zornega kota ne moremo razložiti niti Jelovškovega, še manj pa Bergantovo delo, saj družji na primer zadnji ob italijanske tudi kranjske, štajerske in srednjeevropske (bavarske) stilne elemente, čeprav vse prežema z ognjem lastnega temperamenta v izredno samosvojo likovno izpoved. Vedno znova se neuničljivi genius loci spoprijema s tujimi vzori in jih prikraja svojemu občutju in zmogljivosti.

Prav to klitje in vretje, intenzivno prepletanje in oplajanje, prelivanje in dinamično razraščanje pa bi želeli spoznati na razstavi v integralnem kompleksu. Tako bi v njej zaživel fluid, ki bi zajel to veliko dobo v celoti kot živ in nerazdrobljen organizem, pogojen v veliki simbiozi. Toda za ostvareitev tega ideala bi bilo treba skoraj čarovne palice, ki bi znala gradivo prebuditi v igro veličastne drame, za katero nam še vedno manjka ustrezní scenarij. Preden ga bomo mogli sestaviti, bomo morali realizirati še vrsto preddel — zlasti manjših, po umetnikih in pokrajinah urejenih razstav. Še vedno pogrešamo pregled Metzingerjevih, Cebejevih in Lerchingerjevih slik; ločenih razstav kranjskega, primorskega, štajerskega baroka itd. Šele vse te bi v končnem rezultatu in izboru lahko porodile razstavo vseslovenskega baroka.

Naša razstava je bila za tako manifestacijo odlična in prepotrebna uvertura — svojo nalogo je v dobršni meri uresničila. Koristna je bila prav taka, kot je bila, z vsemi pomanjkljivostmi in z vsemi pozitivnimi dosežki. Odprla je vrsto problemov, pa obenem obiskovalcem na stečaj odprla vrata v bogato zakladnico naše umetnostne preteklosti. Zato je po kulturno vzgojni strani dosegla gotovo velik uspeh.

Arhitekturo nam je približala le z dobro izbranim nizom spomenikov v fotografijah in načrtih od še renesančno ubrane cerkve v Novi Štifti pri Ribnici preko glavnih ljubljanskih cerkvenih in profanih spomenikov do Mačka in Perskega in Fuchsa, do štajerskih in primorskih anonimnih stavb. V posebno dobro štejemo temu delu razstave, da ni prezrl tudi ljudske arhitekture, ki je prav v baroku zadobila svojo dozorelo podobo. — Šibkeje je bila zastopana plastika. Le dva portreta sta nam predstavila Robbovo in Contierijevo delo, ker je bilo velike kamnitne plastike težko prenesti v razstavne prostore; delno so to vrzel izpolnile fotografije. Pač pa smo med kiparskimi spomeniki pogrešali mikavno skupino kipov s Pivke in niti fotografija nam ni približala Cussovega opusa, ki pomeni pri nas poseben odmev beneškega baroka s skoraj klasicističnimi črtami. Ob — z izpričanimi deli še vedno slabo dokumentiranem — Löhru bi ne smelo manjkati dleto Jakoba Gabra, pri frančiškanski delavnici pa sem pogrešal vsaj fotografijo velikega oltarja iz Mekinj. Prav dobro se je uveljavila skupina štajerskih rezbarjev z Jožefom Straubom, Mihaelom Pogačnikom, Jožefom Holzingerjem, Janezom Jurijem Merisijem in z (graškim) Veitom Königerjem; razen zadnjega so vsi prvič gostovali v galerijskih prostorih in so pomenili mnogim obiskovalcem pravo odkritje. — Problem zase pa je na razstavi pomenilo gradivo iz 17. stoletja, ki

ga je odlično prezentiral velik oltar s Suhe pri Kranju iz časa okoli 1680; pomenil naj bi most do zlatih oltarjev 17. stoletja, pa je na razstavi izpadel kot tuje telo. Tu je bilo torej opaziti neko zadrego: razstava se je nenadoma, iz sicer precej strogo načrtanega okvira 18. stoletja premaknila v čas zgodnjega baroka. V tem principu bi morala razstava pokazati večjo prožnost; svoj stilni in časovni okvir bi naj ali pogumno razširila tudi na 17. stoletje, kar bi bilo želeti, ali pa bi se morala dosledno omejiti samo na zreli barok 18. stoletja.

V slikarskem delu razstave se je poleg »klasičnih«
mojstrov ljubljanskega kroga zbrala še vrsta drugih, delno celo novih imen. Kakor je bila v Metzingerjevem opusu eno najlepših presenečenj slika Marije z Jezuškom in Janezom Krstnikom iz Ribnice, tako je Jelovškov slikarski krog mikavno dopolnjevala velika slika Rojstva iz ljubljanske uršulinske cerkve, medtem ko se je ob robu Bergantovega dela pojavil eden od štirih portretov iz družine Erbergov, ki jih hrani zasebna zbirka v stari Gorici — podoba Benjamina Erberga. Fortunatovo avtorstvo je ob njej sicer še dvomljivo, vsekakor pa je slika lepo dopolnilo portretne umetnosti svojega časa in utegne zgovorno osvetliti tudi umetniško atmosfero, iz katere je Bergant izšel. Prijetno srečanje je pomenila naravnost brueghelovsko zajeta Steinbergova slika zimskega ribolova na Cerkniskem jezeru, eden najmikavnejših žanrov našega baroka. Pravo odkritje pa je na razstavi pomenil Anton Cebelj, saj je tega poznobaročnega mojstra dober izbor najlepših njegovih platen prvič pokazal v polni luči. Ob Bergantu in Cebeju se človek res nehote sprašuje, kako je mogel stiški opat Viljem Kovačič okoli leta 1760 pisati runskemu opatu, da mu ne more poslati svojega portreta, ker na Kranjskem trenutno ni nobene portretista. Ta na videz nepomembni podatek utegne postati za osvetlitev situacije našega poznobaročnega slikarstva še kaj mikaven. — Tudi štajersko gradivo je prineslo nekaj novih spoznanj. Poleg del obeh Straussov, ki sta nam že dobra znanca, čeprav ju ljubljanska galerija v stalni zbirki še vedno pogreša, je bil z enim ne najboljšim delom zastopan Anton Lerchinger, ki se je uveljavil zlasti kot freskant, začudila pa sta nas dva portreta izpod čopiča ljutomerskega domačina Jožefa Digla, ki pomeni v štajerskem prostoru novo in kaj kvalitetno ime. Tudi še vedno skrivnostni Gottlieb Gessor ni manjkal s svojo edino doslej znano sliko iz Malečnika pri Mariboru (sv. Frančišek Ksaverij). Ob Danijelu de Savoye se je ponovno odprlo vprašanje njegovega hipotetičnega kranjskega rojaštva. Zelo vidno sta med tujimi mojstri izstopala štajerski Hans Adam Weissenkirchner iz konca 17. stoletja in Martin Johann Kremerschmidt; po kar treh razstavah Schmidtovih del, ki smo jih v zadnjih letih že doživeli, bi bilo dovolj, če bi na tej razstavi njegovo delo bolj omejili. Izzvenela pa je velika baročna simfonija v nekoliko trudnem finalu s platni Janeza Potočnika, Leopolda Layerja in Antona Tuška. Priznati moram, da nas je Layer prevzel s svojo preprosto toplino, medtem ko je Potočnikova govorica zazvenela sicer z baročno dikcijo, pa z rezkim naglasom formalne nesproščenosti. Tušku pripisana slika sv. Frančiška Ksaverija z Vesele gore me o njegovem avtorstvu ni prepričala; škoda, da mojstra ni zastopala oltarna podoba iz Srednje vasi pri Poljanah.

Nekatere slikarje pa smo na razstavi zelo pogrešali. Če smo odprli vrata že Weissenkirchnerjevim oljem, bi z isto pravico lahko dovolili vstop tudi Almanachu, predvsem pa Janezu Zupančiču, čigar dve sliki visita v ljub-

ljanski uršulinski cerkvi. Manjkal je Frančišek Karel Remb, manjkali so nekateri sicer še anonimni, pa dovolj kvalitetni mojstri iz okolice Ptuja, pri katerih bi bilo zlasti mikavno ugotoviti opus slikarjev iz družine Pachmayer. Pač pa so pomenile pravo bogastvo številne oltarne skice, ki so se ohranile po raznih podobarskih delavnicah, zlasti v Layerjevi; skupaj z drobno grafiko podobice in knjižnih oprem so lepo dopolnjevale razstavo. Posebno doživetje pa je pomenila zakladnica baročnih cerkvenih vezenin in liturgičnih posod, ob katerih mi je žal, da ni bila ugotovljena delavniška provenienca in da izbor ni zajel del z izpričanim lokalnim avtorstvom, kakor n. pr. ob mariborskih zlatarjih Johannesu Reimanu, Josephu Antonu Zeklu in drugih.

Razstava, ki je terjala v pripravljalnem delu mnogo truda, je torej svoje poslanstvo lepo izpolnila, čeprav ni mogla ustreči vsem željam, ki so se nam porodile po čisto znanstveni, umetnostnozgodovinski strani. Obiskovalec je ob njej doživel raznoličnost in bogastvo naše baročne preteklosti, čeprav so bili eksponati iztrgani iz življenjskega ambienta, s čimer jim je bil seveda okrnjen njih celostni izraz. Po svojem izboru je zajela predvsem zrelo baročno obdobje 18. stoletja in njegov prehod v ljudsko obarvano podobarsko umetnost 19. stoletja, ob strani pa je pustila mnogo bolj problematične začetke našega baroka in njegovo prvo zorenje v 17. stoletju. Upajmo, da se razstava umetnosti 17. stoletja, ki je že dolgo naš veliki desiderat, ne bo odmaknila v preveč oddaljeno prihodnost.

Emilijan Cevc

GLEDALIŠČE

CELJSKA GLEDALIŠKA SEZONA 1960/61

Celjsko poklicno gledališče je stopilo s preteklo sezono v drugo desetletje. Preden jo je v drugi polovici oktobra 1960 uradno odprlo z Brechtovo dramo *Galileo Galilei*, je v septembru in prvi polovici oktobra imelo za seboj že 19 predstav, s katerimi je gostovalo po celjskem okraju in po Dolenjskem, največ s Sylvanusovo dramo *Korczak in otroci* iz prejšnje sezone.

Prvi Brecht celjskih gledališčnikov! Marsikdo je šel strahoma na premiero, snov sama, senzacionalno zabeljena, je vendarle težka, večjemu delu občinstva tuja, Brecht sam z vso svojo dramaturgijo za tako maloštevilen ansambel pa res visok cilj na poti k popolnosti igre in režije. Poleg tega smo v Celju v zadnjih letih imeli priložnost videti dva dovršena Brechta: V *Dobrem človeku iz Sečuana* nas je z bleščečo igro osvojila Olivera Markovič, pa tudi Tovornikov Puntila v izvedbi mariborskega gledališča nam je ostal v spominu kot močna odrska stvaritev.

Jeršinov Galileo Galilei je nedvomno največja vloga tega igralca. S študijem in z igralsko intuicijo je zgodovinsko osebnost učlovečil s tolikšno silo, da je prepričevala, ogrevala, živela in delala tako, kot da ne more biti drugače. Kreacija je od začetka do konca razodevala izredno igralsko moč, nič ni zvenelo neprirodno, neizrazito in nepristno, Jeršin nam je dal substanco Brechtove igre, vse drugo je bil življenjski okvir akcidentalnega značaja. Za nekatere poznavalce Brechtove dramaturgije je bil kar premalo brechtovski, preveč celovit v smislu klasične dramaturgije.