

Umetnost Dolenjske.

Kulturno geografski poskus k problemu slovenske umetnostne zgodovine.

France Stelè

Problem provincialne umetnostne zgodovine, v kateri okviru se giblje v splošnem umetnostna zgodovina Slovenije, ni tako enostaven kakor bi se na prvi pogled zdelo. Posebno ne z metodološkega vidika. Metode, ki jih uporablja zgodovina vodilnih tokov v umetnostnem razvoju, so pri provincialnem gradivu malo porabne, ali pa vodijo do pretiranosti, katerih posledica so znanstveno preohlapni izsledki. Tako je na primer kontinuiteta razvoja sloga v svoji logični rasti v vodilnem toku evidentna in metodološko osnovna, v provincialnem gradivu pa vzdržna le v časovno zelo obsežnem okviru in ob kulturno-geografsko osredotočenem gradivu. Pa še v vodilnem toku ta kontinuiteta ne obstoja samo po svoji notranji smotrnosti, s katero zasleduje svoje končne cilje, ampak se odločivno križa in oplaja s kapaciteto osebnosti (n. pr. Giotto, Michelangelo itd.). Pri provincialnem gradivu pa je ugotovitev takih razvojnih kontinuitet možna le v geografsko omejenih skupinah, kjer je kaka umetnostna ali slogovna misel mogla živeti vsaj skozi desetletja ako ne skozi stoletja od svoje notranje moči (pri nas n. pr. slikarstvo in stavbarstvo gotske dobe, umetnost baročnega XVIII. stol. ali sodobna



Sl. 1. Bloška Polica, zunanjščina cerkve.

geografsko osredotočenem gradivu. Pa še v vodilnem toku ta kontinuiteta ne obstoja samo po svoji notranji smotrnosti, s katero zasleduje svoje končne cilje, ampak se odločivno križa in oplaja s kapaciteto osebnosti (n. pr. Giotto, Michelangelo itd.). Pri provincialnem gradivu pa je ugotovitev takih razvojnih kontinuitet možna le v geografsko omejenih skupinah, kjer je kaka umetnostna ali slogovna misel mogla živeti vsaj skozi desetletja ako ne skozi stoletja od svoje notranje moči (pri nas n. pr. slikarstvo in stavbarstvo gotske dobe, umetnost baročnega XVIII. stol. ali sodobna

umetnost). Vseeno pa je napredek, ki je nastal samo iz notranje moči danega kroga, le malenkosten in redno navezan na pobude iz vodilnih tokov; končno je to le relativni napredek, katerega pomembnost je le pogojna in nekam navezana na zemljo, po kateri se razpreda in pogosto kar raste iz nje.

Pa tudi veliki vodilni tokovi umetnostnega razvoja ne živijo samo v nekih teoretičnih sferah, tudi ti so nujno udomačeni, so nekje nastali in so tako nekje zvezani z grudo, ki je končno le nepogrešno torišče vsega dogajanja in napredka na zemlji. Čeprav se vodilni vplivi širijo kot sugestija, čeprav navidezno ne poznajo nikakih mej, so vendarle že ob svojem postanku krajevno označeni, pozneje pa zopet odvisni od miljeja, v katerem nastopajo. Zato je za umetnostno zgodovino kot celoto in njen bodoči napredek ter eksaktnost njenih izsledkov neobhodno, da stremi za tem, da bi objela vse razpoložljivo gradivo v velikem vodilnem toku v širino, v provincialnih skupinah pa v globino, prav do korenin, ki ga vežejo na zemljo. Tu je utemeljen smisel umetnostne topografije, ki je danes cilj vsake dežele, katera je dozorela do umetnostno zgodovinskih spoznanj. Kajti samo do podrobnosti izdelana topografija gradiva je predpogoj vsake zanesljive provincialne, še bolj pa lokalne umetnostne zgodovine. Tako provincialna kakor lokalna umetnostna zgodovina je a priori deskriptivna, pri svojih zaključkih pa mora izhajati iz najširših vidikov; zato je treba že pri sestavljanju umetnostnih topografij odločno ugovarjati naziranju, da bi jih bilo mogoče izdelati z diletanti ali lokalnimi zgodovinarji. Eni in drugi lahko zelo uspešno sodelujejo, za presojo čistega umetnostno ali arheološko zgodovinskega gradiva pa so nezmožni. Če bi temu ne bilo tako, bi bile gornji potrebi naše domovine zadostile že farne kronike; kljub bohotno razviti lokalni zgodovini, ki redno tudi izčrpno opisuje zgodovinske in umetnostne spomenike, pa je naša umetnostna zgodovina še vedno v prvih začetkih.

Posebno važna komponenta provincialne in lokalne umetnostne zgodovine je kulturna geografija. Ustvariti si je namreč treba jasno zemljepisno sliko o pojavljanju, širjenju in vplivu raznih tipov, o vplivnih sferah gotovih središč (Ljubljana, Kamnik, Novo mesto, Stična itd.) ali tudi spomenikov (Ljubljanska stolnica itd.), opredeliti je treba razmerja teh skupin med



Sl. 2. Beli Kamen (Weissenstein, 1725)

seboj in slediti za vzroki, koliko izvirajo iz značaja kraja (kameniti Kras, gozdnata in lesna severna Slovenija ali Kočevsko, prstena Panonija itd.), koliko iz značaja in tradicije ljudi (Kočevsko, Kras, Bela Krajina, Gorenjsko, Panonija itd.), kako je vplivala tradicija kraja z danimi starimi spomeniki in novonastopajoče oblike (dober primer Kras) itd. Iz teh splošnih opazovanj,

ki pa bodo morala biti oprta na podrobno znanje z gradivom, bo šele mogoče spisati pravo umetnostno zgodovino Slovenije, tako umetnostno zgodovino namreč, ki bo služila kot pomožna stroka naši kulturni zgodovini, splošni in cerkveni zgodovini, pa tudi splošni umetnostni zgodovini.

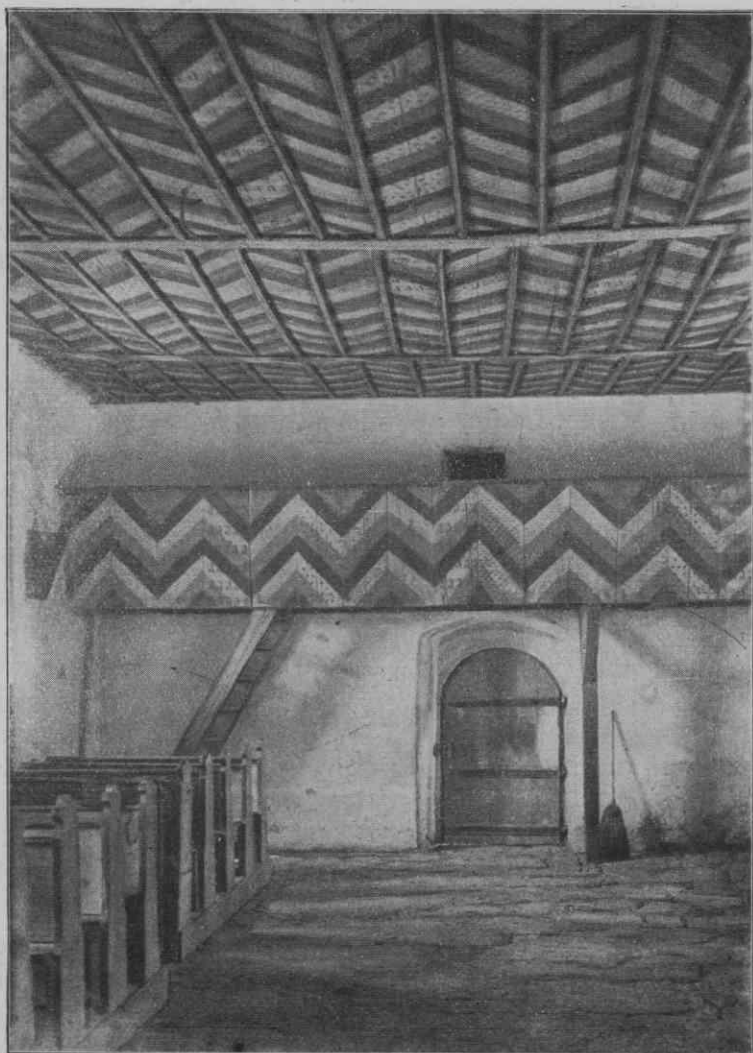
Pri delu za ta cilj pa pride človek do prepričanja, da je v kulturno geografski sferi stik umetnostne zgodovine z narodopisjem in umetnosti z življenjsko kulturo ljudstva tolik, da bosta pri izdelavi končne slike morali sodelovati obe stroki in nam je **prav toliko kakor umetnostna potreba tudi narodopisna topografija.**

Ko sem na povabilo društva »Krke« sestavljal predavanje o umetnosti Dolenjske, se mi je ta zavest razvila do jasnega spoznanja in je nastal sledeči poskus, ki je mogoče zanimiv po tem, kako gledam na problem, čeprav si ne domišljam, da je to gledanje popolno in v podrobnostih neovrgljivo. Vseeno pa bo zame in mogoče tudi še za druge prepotrebno pomagalo, po katerem se bodo pretolkli do zanesljivejših ugotovitev.

•

Za umetnostnega zgodovinarja izraz umetnost Dolenjske ni nikak pojem, ki bi se ga mogel posluževati kot jasno označbo časovno ali zemljepisno omejenega gradiva, zanj je to le zemljepisni okvir, iz katerega je izbral ono, kar zasluži naslov umetnosti in se namenil, da to razporedi po gotovih znanstveno kolikortoliko pomembnih vidikih. V splošnem namreč že naprej lahko ugotovimo, da se v umetnostnem gradivu Dolenjske ni izrazil kak enoten tip, kakor je to za narodopisno gradivo postavil kot osnovno tezo ranjki Stanko Vurnik.* Že nestrokovnjak namreč lahko loči v narodopisni skupini vsaj do neke mere dolenjsko od gorenjskega ali notranjskega, v umetnostni skupini nam pa taka opazovanja kar odpovedo. Toda ne popolnoma. Kajti če dolenjsko umetnostno gradivo malo bližje pogledamo, vidimo kmalu, da se nam nudi v jasno ločljivih dveh plasteh, katerih eno bi lahko imenovali poljudno ali podeželsko, drugo pa gosposko. V vseh strokah likovne umetnosti se ti dve plasti

* Studija o stilu slovenske ljudske glasbe, Dom in svet, 1930 in Drobec k studiju slovenske ljudske plastike, Etnolog I, Kmečka hiša Slovencev na južno-vzhodnem pobočju Alp, Etnolog IV in drugod.



Sl. 3. Mala gora (Malgern, 1623).

dobro ločita, najbolj očitni pa sta mogoče v stavbarstvu. Poljudna plast je tista, v kateri prihaja do izraza ljudski okus, v kateri se javlja če tudi skromno neka lokalna tradicija in mogoče celo globlji dušeslovni činitelji, ki imajo svoje korenine v krvi in rasi ljudstva. Ravno na Dolenjskem se umetnost te plasti pogosto zelo tesno naslanja na narodopisno gradivo. Meja med

umetnostjo in narodopisjem se pogosto na Kočevskem in Belokranjskem naravnost zabrisuje in bi študij dolenskega gradiva prav s te strani utegnil nuditi prav zanimive splošne rezultate. Gosposka plast pa zemljepisno ni strnjena, njeni pojavi slede dani zemljepisni konstelaciji lastniških in vplivnih področij cerkvenih in gosposkih oblasti in se le redko razvijejo do lokalnih posebnosti. Edino strnjeno skupino spomenikov nam v tem oziru nudijo dolenski gradovi baročne dobe, dočim se cerkveni spomeniki omejujejo na osamljene, čeprav pogosto zelo pomembne pojave.

Če iščemo torej dolenjstva v umetnosti, ga bomo mogli iskati v prvi vrsti in skoro edino v podeželski oziroma poljudni plasti. Tu se pa moramo zavedati predvsem važnega kulturno geografskega momenta. Kakor sem že v svoji razpravi v Zborniku za umetnostno zgodovino 1926. o Magistru Martinu Petriču, stavbeniku cerkve sv. Kvirina pri sv. Petru Slovenov pri Čedadu ugotovil, gre skozi slovensko ozemlje velevažna kulturnogeografska meja, ki označuje medsebojno pronicanje srednjeevropskega in italijanskega oziroma primorskega kulturnega tipa. To pronicanje se vrši v širokem pasu od Slovenske Benečije, Furlanije in južne Goriške, preko Devina in Trsta ter severne Istre, odtod v smeri proti vzhodu v velikem loku, ki sledi obrisu reškega zaliva preko Notranjske in Dolenjske do Hrvaške. Na vsem slovenskem etnografskem ozemlju z malo izjemo stare Slovenske Benečije prevladuje srednjeevropski tip, ki je v Devinu z gotško cerkvijo sv. Ivana dosegal prav obal Jadranskega morja. V primeri z njim je vpliv italijanskega tipa preko te meje proti vzhodu in severu mnogo slabši in je začel srednjeevropskega izpodrivati šele z zgodnjim barokom. Kras z Notranjsko je postal torišče tega pojava. Skrajna meja tega vpliva se pa da precej točno zasledovati in sem jo doslej mogel ugotoviti približno s spodaj označeno črto, ki igra, kakor boste videli, ravno na Dolenjskem veliko vlogo. Zunanje se to prodiranje prav lepo kaže v nekaterih posebnostih stavbarstva, čisto površno vzeto pa posebno po značilnih odprtih linah za zvonove na čelu fasade mesto v srednji Evropi in tudi v večini Slovenije navadnega stolpa (prim. sl. 1, cerkev na Bloški Polici). Črta, do katere se da zasledovati ta tip, se od goriške meje približa Ljubljani najbolj na Vrzdencu pri Horjulu, kjer so nekdanje odprte line za sedanjim zvonikom pod streho



Sl. 4. Smuka (Kočevsko, okr. 1620).

še ohranjene in v cerkvi sv. Lavrencija pri Preserju ob meji Krasa in Ljubljanskega barja. Od tod gre proti jugu in jugovzhodu, tako da objame vso Notranjsko in jo odloči od ostale Kranjske, se obrne proti gornji dolini Krke, kjer so pri cerkvi sv. Katarine na Plešivici pri Šmihelu v sedanjem zvoniku zazidane line, ohranjene pa še pri cerkvi sv. Nikolaja v Žužemberku, gre potem do šumberškega gradu, kjer pripada temu tipu grajska kapela, se ogne novomeške kotline, tako da se nadaljuje proti jugu in izzveni v vrsti belokranjskih cerkvic te vrste v podružnici poleg Vinice ob hrvatski meji.

Ne mislim, da je ta meja absolutno točna, za njeno relativno veljavnost pa govori dejstvo, da je to obenem tudi meja raznih drugih posebnosti v arhitekturnem in sploh likovno umetnostnem gradivu Slovenije. Za Dolenjsko ima poseben pomen zato, ker zemljepisno Dolenjsko deli na dva dela, dočim leži sicer n. pr. vsa Notranjska za njo in je vsa Gorenjska in skoro vsa ljubljanska okolica pred njo.*

Če sedaj površno pogledamo na celotno zemljepisno Dolenjsko in tega pojma ne vzamemo v ožjem smislu za tisto ozemlje, ki ga neposredno ali posredno tudi res obvladuje dolenjska metropola Novo mesto, nam razpade na tri tudi zemljepisno različkovane skupine, na Dolenjsko v ožjem smislu te besede, na Kočevsko in na Belo Krajino.

Po prejšnji ugotovitvi je za nas važno, da vse kočevsko ozemlje leži za zgoraj opisano črto. Nedvomno je, da so Kočevci prinesli iz svoje prvotne domovine gotova umetnostna in estetska razpoloženja, ki se jim tudi v novi domovini niso odrekli. Je nekaj, kar kočevsko gradivo tako vidno loči od ostalega slovenskega, da ni mogoča nobena zamenjava. To je pred vsem nek izrazito etnografski značaj podeželskega umetnostnega gradiva na Kočevskem, ob katerem se zdi gradivo ostale Slovenije z izjemo Bele Krajine naravnost visoko kultivirano (prim. notranjsčino cerkve v Belem Kamenu [Weissenstein], sl. 2). Ta značaj spominja na podobno potezo pri alpskem in bavarskem Nemštvu, ki tudi na Koroškem pogosto sili na dan. Dalje se javlja v kočevskem gradivu neka konservativna težnja, ki je slovenskemu

* Primerjaj s tem Vurnikovo delitev Slovenije v tri etnografske tipe (o. c. v Disu 1930), po kateri Dolenjska in Bela Krajina istotako padeta na vzhod od meje sredozemskega tipa.

gradivu sicer naravnost tuja. Kočevska deželica ni globlje doživela baroka in si ga je osvojila le bolj v poljudni obliki. Še v 17. stoletju, ko v ostali Sloveniji izginejo gotski patronirani stropi v cerkvah in jih nadomeste renesansko baročni kasetirani, se Kočevarji krčevito drže gotške oblike stropov in starinskih patronov. (Prim. stropa v Mali gori [Malgern] iz 1623, sl. 3 in v Smuki, sl. 4). Šele na severni meji Slovenije, v Dravski dolini, kjer v tem oziru gotovo deluje alpsko nemštvo, srečamo slične pojave (prim. strope v cerkvi sv. Duha pod Ojstrico pri Sp. Dravogradu). Pri tem pa moramo poudariti, da je tradicija zemlje, v kateri so se Kočevarji naselili, vseeno prišla do veljave v tem, kar so doslej ustvarili, ker se iz tipa njihovih malih cerkvic vidi, da so sprejeli lokalni tlorisni tip in zunanjščino z linami, ki je logična in v celotni sliki najširše slovenske Primorske, ki smo jo zgoraj opredelili, samo mala varianta sosednjega kraškega tipa.



Sl. 5. Stražni vrh, kipi (barok).

Kočevsko gradivo, ki je umetnostno prav skromno, nam nazorno kaže, da se v njegovi umetnosti javlja pač posebno razpoloženje rase in njena tradicija, vendar tudi zemljepisnega položaja kot sočinitelja ni mogoče prezreti.

Značaj kočevskega gradiva se ne omejuje strogo na kočevsko etnografsko ozemlje, ampak naravno pogosto sili preko svojih mej, tako na vzhodu kakor posebno na jugu proti Beli Krajini. Če se na to ozremo, ne moremo prezreti nekega sorodstva med eno in drugo skupino. In sicer je to zopet prevladovanje narodopisnega momenta, ki družiti obe ti dve skupini v nekako enoto v primeri z ostalim dolenjskim gradivom. Kakor pa ni mogoče zamenjati kočevskega in belokranjskega narodopisja,



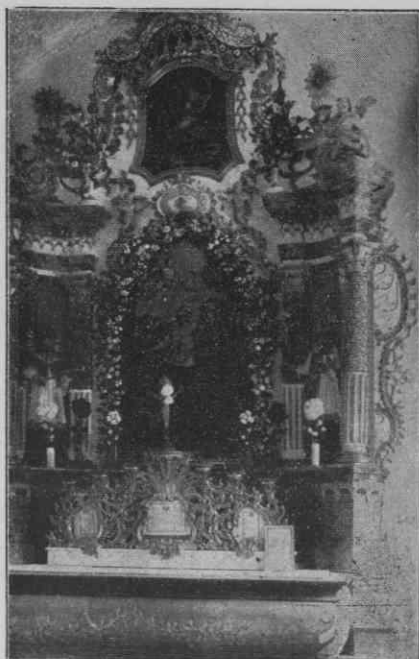
Sl. 6. Stražni vrh pri Črnomlju, oznanjenje (XVII. stol).

prav tako kljub sorodnosti pojava ni mogoče postaviti belokranjske podeželske umetnosti pod isto označbo kot kočevsko. Tu šele vidimo, kako veliko vlogo igra značaj ljudstva v umetnostnih pojavih, s katerimi ljudstvo živi. Kljub isti kulturno-zgodovinski stopnji tudi nestrokovnjak ne more zamenjati ne belokranjskega miljeja, ne belokranjske umetnosti s kočevsko. Podrobna preiskava tega dejstva bi bila nedvomno zelo poučna, treba pa bi bilo zanjo podrobne študija gradiva in posebno tudi dušeslovnih osnov in lastnosti enega in drugega ljudstva. Mišlim, da ne bom daleč od resnice, če opozorim na večjo gibčnost fantazije pri slovenskih Belokranjcih v nasprotju z bolj racionalistično konservativnostjo Kočevarjev. Opozoriti pa je treba tudi na tole: Dočim je pri Kočevcih mogoče govoriti v njih podeželski umetnosti o lastni produkciji in neki lastni tradiciji, je te

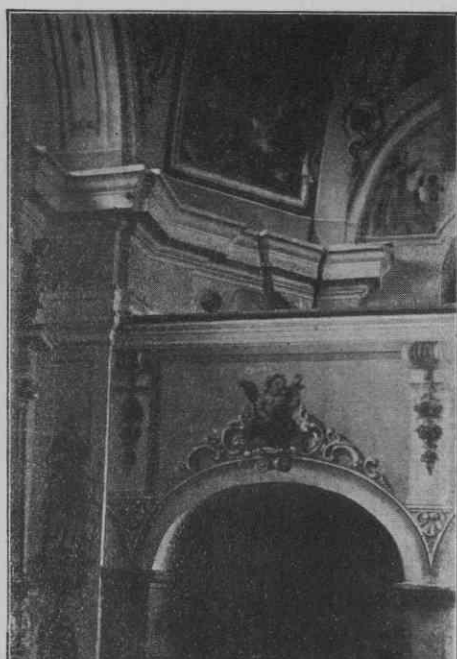
pri Belokranjcih, v kolikor se to kaže v cerkveni umetnosti, zelo malo. To je tem bolj čudno ker poznamo intenzivni značaj belokranjskega narodopisja, ki v tem oziru kočevskega vsaj po lirični neposrednosti, iskrenosti in toploti izraza gotovo prekaša. Izvršilne moči v Beli Krajini, kolikor pridejo v najširšem pomenu za umetnost v poštev, so le redko domače in če so domače za tujimi zaostajajo. Tisto, kar daje belokranjskemu gradivu neko enotnost, je razpoloženje, iz katerega so naročene. Kot naročnik si je pa Beli Kranjec izbiral moči, ki so sicer v slovenskem umetnostnem življenju skrajno podrejene, a so odgovarjale njegovemu narodopisno obeleženemu kulturnemu hotenju. Tako pridejo Layerjevi epigonsko rokodelski nasledniki kakor so Egartner in Götzli ali kmečko pestri idrijski Tavčar, poljanski Štefan Šubic ali drugi podobarji in slikarji rokodelci (n. pr. Jožef Strauss iz Cerknega na Goriškem) šele v Beli Krajini do tistega miljeja, kjer se njihovo skromno znanje in zmožnosti pogosto povzpnejo do harmoničnih stvaritev, ki jim ni moči odrekati iskrenosti in estetskega mika. Za značilen primer nam v tem oziru lahko služijo cerkve na Stražnem vrhu (sl. 5 in 6), v Slamni vasi, sv. Vida na Dobljški gori (sl. 7), v Božjakovem (sl. 8) in druge.

Gosposka umetnost igra v obeh doslej označenih skupinah razmeroma majhno vlogo. Razen velikega gradu Podbrežje, ki je danes že napol v razvalinah a hrani ostanke velevažne slikarske dekoracije iz 2. p. XVII. stol., in nekaterih manjših graščin v Beli Krajini in gradu v Kočevju pride komaj kaj v poštev. V Beli Krajini se javlja ambicioznejši tip gotskih cerkva edino v Treh farah, katerih tri cerkve nudijo zanimive primere gotske arhitekture s tlorisom, ki je v Sloveniji navaden. Na Kočevskem pa zasluži iz novejšje dobe pozornost edino novoromanska župna cerkev v Kočevju, ki spada med najresnejše arhitekturne dokumente novejšje dobe v Sloveniji.

Gradivo ostalega večjega dela zemljepisne Dolenjske se pa bistveno loči od opisanih dveh skupin. O neki enotnosti značaja bi se tudi tu dalo govoriti v zelo skromni meri le v podeželski umetnostni plasti. V splošnem lahko rečemo o vsem tem gradivu, da je manj posledica kakih lokalnih tradicij ali stremljenj kakor posledica odmevov umetnostnih dogajanj v alpski srednji Evropi. Zveza s sosednjimi slovenskimi ozemlji je evidentna. Tip navadnih gotske cerkvice s tristranim v osmerokot umerjenim zaključ-



Sl. 7. Sv. Vid na Doblški gori (oltar 1824: Anton Hausbaum, slike Janez Potočnik).



Sl. 8. Božjakovo, slikal Jurij Tavčar Idrijski.

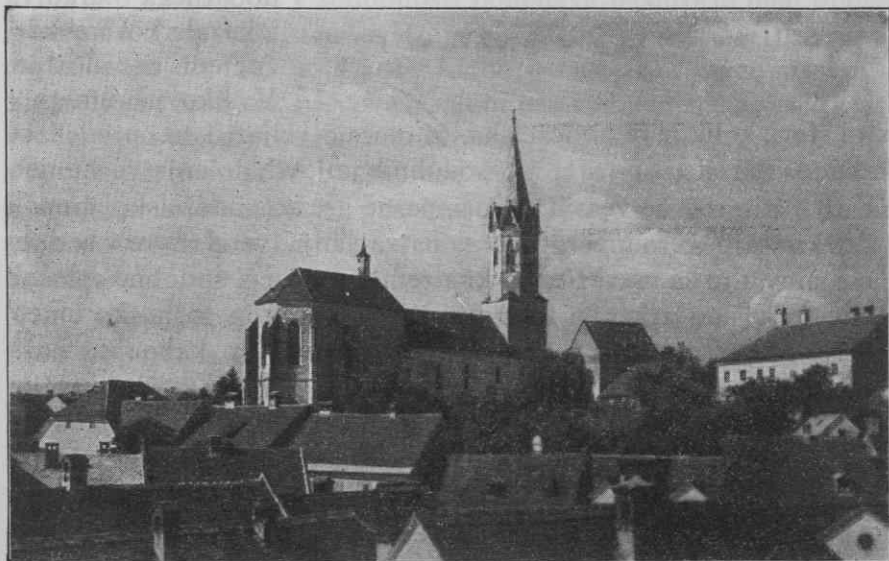
kom prezbiterijska se sledi skozi vso Slovenijo proti severu do osrčja Alp. Drugi zgodnjegotski tip s kvadratičnim prezbitერიem, ki nastopa v severovzhodni Dolenjski, je razložljiv iz zveze s sosednjo Štajersko. Poznejši baročni tip podeželske cerkve s stremljenjem po osredotočitvi prostora je prav tako odmev dogajanj v ostali Sloveniji, posebno kolikor gre za ljubljansko kulturno vodstvo. In le en tip ima Dolenjska, ki ga more vsaj relativno smatrati za svojo posebnost, vsaj dokler ni dognano, odkod je bil prevzet, to je zgodnjebaročni tip centralnih cerkvenih stavb s kupolo na osmeroogelnem tlorisu; ena najpomembnejših je cerkev v Sp. Straži (prim. v Beli Krajini cerkev na Vinem vrhu pri Semiču, sl. 9).

Dočim je za starejšo umetnost podeželskega značaja na Dolenjskem kar po vrsti iskati pobudnikov in vzorov izven Dolenjske, severno od nje, posebno v Ljubljani, ki je v baročni dobi še prav izredno povečala svoj vpliv na to stran in tudi preko nje na Hrvaško, ter Novo mesto

kot daleč vplivajoče središče ne pride v poštev, je pa v novejši dobi vseeno ravno Novo mesto dalo obliko motivu, ki je danes značilnik dolenske pokrajine daleč naokrog. To je namreč novogotski zvonik kapiteljske cerkve v Novem mestu (sl. 10), ki so ga posnemali povsod, kamor je segal cerkveni vpliv novo-meškega kapitlja in danes v raznih variantah označuje zunanjo sliko cele vrste dolenskih krajev (Trebnje, Mirna, Ponikve itd.). V samem Novem mestu pa je ista nova gotika, ki je ustvarila obliko tega zvonika, ustvarila tudi fasado frančiškanske cerkve, ob kateri je svoj čas veliki nasprotnik nepristnosti in posnemanja v umetnosti znani umetnostni zgodovinar in generalni konservator Maks Dvořák vzkliknil: »Ta fasada me je spreobr-



Sl. 9. Vini vrh pri Semiču.



Sl. 10. Novo mesto, kapitelj z novogotskim stolpom.



Sl. 11. Muljava, vel. oltar (2. p. XVII. stol.)

nila k novi gotiki, ker mi je prva dokazala, da je tudi v tem okviru mogoče samostojno in iskreno ustvarjanje.«

Edini rajni Stan-ko Vurnik je doslej poskusil opredeliti globlje dušeslovno bistvo Dolenjca in Gorenjca, kolikor se javlja v narodopisnem gradivu. Za napredek znanosti so take in podobne shematične opredelitve potrebne in koristne, če tudi bi se mogoče pri globljem poznanju istega in dodatnega gradiva izkazale kot nevzdržne ali nezadostne.

V likovni umetnostni sferi, kolikor je podeželska, bi morale veljati iste opredelitve kakor za narodopisno sfero. V sodobnih pojavih dolenjstva v umetnosti, o katerem se včasih govori, pa ne gre za podeželsko, ampak za neko višjo sfero umetnostnega ustvarjanja, vendar gre v sodobnem snovanju za ustvarjenje, ki stremi po dosegi sodobne splošne človeške višine izraza in forme in je med njim in gosposko umetnostjo bistvena razlika v tem, da je to ustvarjanje, kakor vsa naša sodobna kultura zasidrano v narodu, da teži za tem, da čim popolnejše izrazi njegove estetske in umetnostne prvine in torej v osnovi ne more biti razlike med njim in bivšim podeželskim ustvarjanjem. Samo smeri in globine doživetja so postale širše in globlje, cilji obsežnejši in zato se uveljavlja tudi stremljenje po največji oblikovni popolnosti in svobodi. Zato smo tudi upravičeni, če poskusimo, kako se obnaša Vurnikova označba o

abstraktno in tektonsko nastrojenem Dolenjcu pred gradivom, ki ga nudi sodobna dolenjska likovna produkcija. V poštev prihajajo predvsem prvi njeni predstavniki Vavpotič, Jakac in brata Kralja. Zanimivo je v tej zvezi, da med njimi ni niti enega izrazitega zapriseženega impresionista, da so vsi nekam pesniško razpoloženi in razen Vavpotiča vsi vsaj v gotovih dobah svojega razvoja posezajo v abstraktno miselno sfero, da bi z njo oplodili svoja likovna sredstva. Na prvi pogled je radi svoje mehkobe, ki je drugim Slovencem tuja, Jakac najizrazitejši dolenjski umetnik. Če pa pogledamo bližje Vavpotiča, se nam izza njegovega življenjskega dela izlušči Jakčevemu nesporno soroden značaj in če za ne vedno prikupno zunanjščino del bratov Kraljev prodremo do njunih duš samih, zabrni tam na dnu pogosto ista mehka sanjava duša, ki se pa mnogo bolj kakor pri onih dveh muči, da bi po trnjevi poti neprestanih borb z obliko in izrazom, našla še popolnejšega, še globljega izraza svojemu teženju. Neka revolucionarna zagrizenost, ki je njima lastna, je mogoče bolj ko pri kakem drugem Slovencu nekam naravna ravno pri navidezno mehkiem in pohlevnem Dolenjcu, kadar ga objame žeja po napredku in uspehu. Tudi tragična usoda mlado umrlega kostanjevčana Gorjupa se zdi, da potrjuje to naziranje.

Tako vidimo, da v sodobnosti ponehava nasprotje med podeželsko in gosposko umetnostjo na Dolenjskem in se bližamo uresničenju enotne umetnosti, ki bo samo izraz teženj dolenjskega ljudstva, izraz njegovega globljega duhovnega bistva, kjer sodelujejo enakopravno zemljepisni predpogoji, tradicionalna vezanost in moment ljudske rase. Kar za preteklost ne velja in dolenjska umetnost kot poseben tip doslej ne obstoja, to se utegne vresničiti v bodočnosti, če je naše naziranje o posebnem dolenjskem ljudskem tipu pravilno.

V gosposki sferi dolenjske umetnosti, za katero se zdi, da ji ni več povratka in že vsa pripada zgodovini, sta se udejevala predvsem plemiški in duhovski sloj. Oba sta v svojih likovnih spomenikih zapustila dediščino, ki spada med pravi zaklad umetnostne Slovenije. Nositelji teh vrednot so na eni strani gradovi, na drugi cerkve in samostani. V gradovih, radi katerih Dolenjska po pravici slovi, se je ohranilo radi zveze s starimi srednjeveškimi položaji ali prvotnimi tlorisnimi in trdnjavskimi zasnovami še mnogo srednjeveške viteške romantike. Naj spomnim samo na

gospodujoči Hmeljnik, vabljivo a manj dostopno Mirno, zahrbtno skriti Turjak ali romantični vodni grad Otočec. Sedanjo arhitektonsko obliko je dala dolenskim gradovom že novejša doba, deloma renesansa (prim. Hmeljnik), največ pa udobnejši in lepote bogatejši barok. Dočim je zunanjščina navadno še trdnjavsko



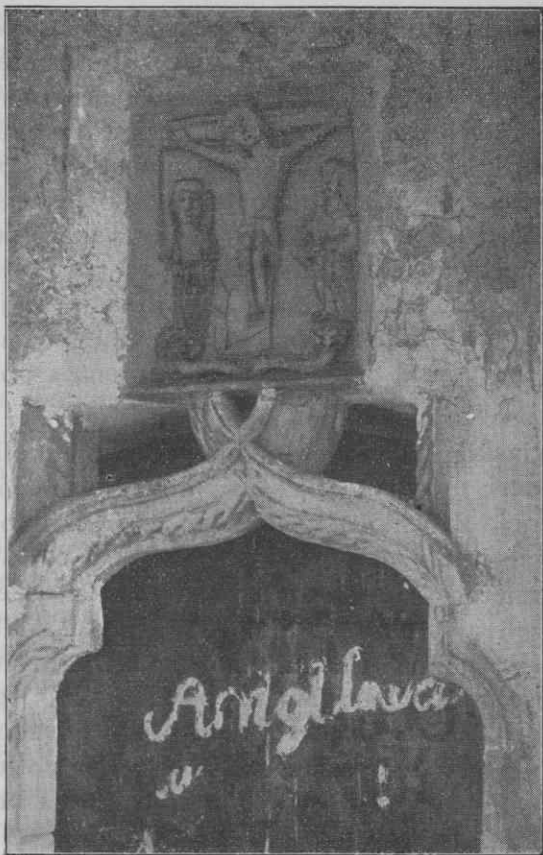
Sl. 12. Stopiče, vel. oltar (zač. XVIII. st.)

mrka, so bogata arkadna dvorišča kakega Hmeljnika, kostanjeviškega samostana ali nekdanj razkošne Soteske polna svečanega veselja in mikavnosti.

V cerkveni sferi so bili samostani na Dolenjskem pravi nosilci višje kulture. Prednjači Stična, ustanovljena v l. 1136, katera je ustvarila s svojo rokopisno delavnico prve pomembne spomenike slikarstva v sedanji jugoslovanski Sloveniji in nam v svoji še razmeroma dobro ohranjeni cerkvi hrani največjo in najpomembnejšo romansko stavbo daleč naokrog. Odličen je križni hodnik iz konca XIII. stol. in reflektorij s štukaturami iz dobe baroka. Kostanjevica, ki je bila ustanovljena leta 1234, nam je ohranila najlepšo stavbo iz dobe prehoda iz romanskega v gotski slog. Fanta-

zija, s katero so okrašeni kapiteli stebrov in slopov notranjščine, je naravnost neprekosljiva. Župna cerkev v Kostanjevici ima dva lepa poznoromanska portala. Pleterje, ki je bilo ustanovljeno ok. l. 1406., nam je ohranilo po svoji notranjščini plemenito gotsko cerkev in mnogo drugih ostankov visoke gradbene kulture, ki je stavila prvi samostan. Odličen arhitekturni spomenik se nam je ohranil v prezbiteriju in kriпти kapiteljske cerkve v Novem mestu iz 1. pol. XV. stol., iz konca stoletja pa je vse pozornosti vredna župna cerkev v Št. Rupertu, ki je odlična po bogato razčlenjeni zunanjščini, posebno pa pomembna po izbranim kamnoseškem okrasju in razdelitvi prostora znotraj. V nje

imamo odmev posebne gradbene smeri pozne gotike, ki je ustvarila župne cerkve v Kranju, Škofji Loki, Radovljici, Cerknici in prezbiterij v Crngrobu. V območju slikarstva je ustvaril vodilni gotski slikar ljubljanski meščan Janez svoja glavna dela za Dolenjsko in kakor se zdi prav v okrilju stiškega samostana. To so slikane cerkve na Muljavi (1456), na Visokem pod Kureškom (1443), Kamenj vrh (1459) in delo njegove šole v Mengšu, ki je v najožji zvezi s tem gradivom. Posebna odlika Dolenjske umetnostne posesti pa je dragocena slika benečanskega mojstra 2. pol. XVII. stol. Tintoretta v velikem oltarju kapiteljske cerkve v Novem mestu. Njo je dobilo Novo mesto ob koncu XVI. stol. radi zvez takratnega prošta Polidora de Montagnana s takratnim oglejskim koadjutorjem benečanom Janezom Grimanijem. Kot posebno odliko v gosposki umetnostni sferi si more Dolenjska prištevati Valvasorjevo grafično delavnico na Vagenšpergu (2. pol. XVII. stol.), ki je prvi organizirani pojav grafične obrti in umetnosti v Sloveniji. Poleg mnogih odličnih oprem, ki jih hranijo dolenjske cerkve iz baročne dobe, se morejo prištevati umetnostnim biserom naše domovine največji in najrazkošnejši oltar Slo-



Sl. 13. Sv. Duh na Vrhéh pri Višnji gori, vrh poznogotskega portala.

venije iz 2. pol. XVII. stol. na Muljavi (sl. 11), trije krasni rezljani oltarji iz zač. XVIII. stol. v Stopičah (sl. 12) in veliki oltar iz istega časa v lepi romarski cerkvi na Veseli gori pri Št. Rupertu. V novejši dobi pa so nastale pomembne cerkvene stavbe v Kočevju, v Prečni, v Šmarjeti itd.

Vendar se v cerkveni umetnosti poljudna in gosposka smer nujno zbližujeta in ni med njima tiste ostre meje kakor med poljudno in plemiško. V tem oziru je v dolenjskem gradivu zanimiv poznogotski portal cerkve sv. Duha na Vrhéh pri Višnji gori, kjer se primitivno kamnoseško kiparstvo, ki je značilno za kraški miljé, zanimivo križa s snovanjem gospodujočega zapadnoevropskega sloga (sl. 13). Cerkevna umetnost, ki je služila tako ljudstvu kakor gospodi, je že po svoji naravi posrednik med onima dvema. Enkrat se približuje bolj ti pa zopet bolj oni in ravno v dolenjskem gradivu vidimo, da je v Beli Krajini in na Kočevskem pogosto skoro spojena s poljudno v eno.

Na vprašanje, ali je in kje je meja med umetnostno zgodovinskim in etnografskim gradivom, kolikor pripada umetnostni sferi, med »umetnostjo« in folklorom, odgovarjamo torej, da te meje zatrdno ni. Zabisana je prav tako, kakor smo videli, da je zabisana meja med gosposko in cerkveno in njo in poljudno umetnostjo. V zemljepisno danem ozemlju je gosposka izraz vpliva vodilnega umetnostnega toka, kolikor se ta pač neposredno sam ne udelejuje v posameznih in redno izoliranih pojavih. Ne ostaja pa samo na površini kot izgubljen, nikamor zvezan člen, ampak vpliva v dani plasti navzdol, prav kakor iz lokalne plasti in etnografske sfere stremijo poljudne smeri navzgor in iz tega neprestanega prepletanja nastaja krajevni kolorit umetnostnih pojavov.

Posledica teh razmišljanj je za nas konkretno ta, da bomo domače gradivo v vsem njegovem kulturno pričevalnem bogastvu izcрпи le, če se nam posreči soglasiti umetnostno zgodovinska in etnografska raziskovanja. Dočim bi iz topografij domačih umetnostnih spomenikov v veliki meri lahko izločili prazgodovinske in arheološke spomenike, nam Dolenjska, Kras, Koroška, Škofje-luško hribovje itd. dokazujejo, da brez zveze z etnografijo ne bomo izhajali, razen, če bomo hoteli posneti samo to, kar označuje naše gradivo z vidika splošne umetnostne zgodovine. Če pa hočemo kot pomožna veda domače kulturne znanosti prispevati

k problemom, kakor so psihološke osnove umetnosti, vloga miljeja in gospodarskih in zemljepisnih predpogojev v umetnosti, če hočemo spomenikom svoje domovine slediti »d o z e m l j e«, do tal in do ljudskih duš, iz katerih rastejo in v katerih koreninijo, bomo morali kakor pri etnografiji tudi pri študiju umetnostnega gradiva pritegniti človeka kot sociološko skupino in kot produkt zgodovine in rase, pritegniti bomo morali gospodarske in materialne predpogoje kot izvor gotovih značilnih potez, etnografsko gradivo pa kot prevodnik tako iz tal kakor iz duš ljudi in razpoloženj do pojavov splošnega toka, ki valovi preko nas in spodnje plasti od časa do časa oploja.

Résumé.

L'art de la Basse-Carniole.

L'auteur traite avant tout le problème de l'histoire de l'art provincial, à laquelle appartient en général l'histoire de l'art de la Slovénie, problème, qui n'est pas facile à résoudre. Les méthodes qu'emploie l'histoire des grands courants du développement de l'art ne peuvent s'appliquer à l'art provincial qu'avec réserve, sans quoi elles aboutiraient à des résultats peu exacts. Ainsi, p. e., la continuité du développement du style, qui est évident dans le grand courant, dans l'art provincial, ne l'est qu'en considérant, pendant une époque très étendue, les monuments d'un territoire limité par la géographie et la civilisation. Même dans le grand courant, cette continuité n'existe pas seule par sa finalité intérieure, mais se croise et s'enrichit avec la capacité des personnalités (p. e. Giotto, Michelangelo etc.). Dans l'art provincial, la continuité du développement ne peut être constatée que dans le cadre de groupes limités par la géographie, où une idée de l'art ou du style a pu vivre par sa force intérieure des dizaines et des centaines d'années (en Slovénie, p. e., la peinture et l'architecture gothiques, l'art baroque ou l'art contemporain). Tout de même, le progrès qui résulte uniquement de la force intérieure du groupe donné n'est que minimal, il est régulièrement lié à une impulsion venue du grand courant et, finalement, n'est qu'un progrès relatif dont l'importance n'est que conditionnelle et liée à la terre, où il se répand et d'où, fréquemment, il prend naissance.

Cependant, les grands courants du développement de l'art, également, ne vivent pas dans des sphères théoriques et sont, d'une manière ou d'une autre, liés à la terre, champ nécessaire de toute activité et de tout progrès. Quoique les grands courants se répandent comme par suggestion et, en apparence, ne connaissent pas de frontières, tout de même ils portent la marque de leur origine et, plus tard, ils subissent l'influence du milieu où ils se répandent. Pour toute l'histoire de l'art, son progrès, et l'exactitude de ses résultats, est donc absolument nécessaire d'enregistrer tous les monuments disponibles, et du grand courant et des groupes provinciaux, jusqu'aux racines qui les lient à la terre. C'est la raison d'être de la topographie artistique à laquelle aspire aujourd'hui tout pays apte aux recherches de l'histoire de l'art. Car uniquement une topographie minutieuse des monuments est la condition de toute histoire exacte de l'art provincial, et encore plus de l'art local. L'histoire de l'art provincial (et local) est a priori descriptive, dans ses résultats, cependant, il lui faut les vues les plus larges; c'est pourquoi, déjà à la composition des topographies, il faut résolument combattre l'opinion qu'elles peuvent être faites par des amateurs et des historiens locaux. Les uns et les autres peuvent collaborer avec succès, mais ils sont incapables de critiquer les monuments artistiques et archéologiques.

Un élément particulièrement important de l'art provincial (et local) est la géographie de la civilisation. Il faut, d'abord, créer un tableau géographique exact de l'influence des différents types, de l'influence de certains centres (Ljubljana, Kamnik, Novo mesto, Stična etc.), ou de certains monuments (ceux de la cathédrale de Ljubljana etc.); puis, définir les relations entre ces groupes, et chercher les motifs issus de la nature du lieu (le Kras rocheux, la Slovénie septentrionale et le territoire de Kočevje boisé, la Pannonie terrestre), du caractère et de la tradition des hommes (Kočevje, Kras, Carniole Blanche, Haute-Carniole, Pannonie), de l'influence des vieux monuments sur les nouvelles formes (bon ex. le Kras etc.). Seulement fondé sur ces observations générales qui, cependant, doivent être bien appuyées par une connaissance approfondie des monuments il sera possible d'écrire une histoire de l'art de la Slovénie, qui sera capable de contribuer à l'histoire de notre civilisation, à notre histoire générale et ecclésiastique, mais aussi à l'histoire générale de l'art.

Celui qui travaille à parvenir à ce but, parvient à la conviction que les relations entre l'histoire de l'art et l'ethnographie sont si étroites que, pour le tableau définitif, les deux disciplines doivent collaborer, et que sont également nécessaires la topographie artistique et la topographie ethnographique.

Pour l'historien de l'art, le mot l'art de la Basse-Carniole ne signifie qu'un cadre géographique d'où il prend ce qui mérite le titre d'art et qu'il dispose d'après des vues importantes d'une ou d'autre manière. Tout d'abord, en général, nous pouvons constater que les monuments artistiques de la Basse-Carniole ne représentent pas un caractère unitaire, posé comme principe pour les matériaux ethnographiques par le feu Stanko Vurnik. Quant à l'ethnographie, même un laïque peut distinguer—à peu près—les monuments provenant de la Basse-Carniole de ceux provenant de la Haute-Carniole ou de la Carniole Intérieure, mais dans l'art, nous ne le pouvons pas. Cependant, si nous observons les monuments de la Basse-Carniole de plus près, nous distinguons clairement deux groupes que nous pouvons appeler l'art populaire et l'art aristocratique. L'art populaire est celui où s'expriment le goût du peuple, la tradition locale quoique modeste et, peut-être, même des éléments psychologiques plus profonds du sang et de la race. Justement, en Basse-Carniole, cet art est en relation étroite avec l'ethnographie. La limite entre l'art et l'ethnographie, sur le territoire de Kočevje et en Carniole Blanche est souvent effacée, et l'étude des monuments de la Basse-Carniole, de ce point de vue, pourrait apporter des résultats généraux très intéressants. L'art aristocratique, du point de vue géographique, ne représente pas un ensemble, mais suit les sphères d'influence des autorités féodales et ecclésiastiques, et ne parvient que rarement à des particularités locales.

Pour la critique des monuments de la Basse-Carniole est spécialement importante la frontière qui divise le territoire slovène en sphères d'infiltration des types de l'Europe centrale et de l'Italie ou du littoral. Cette infiltration s'effectue dans une large zone qui, partant de la Slovénie vénitienne, du Frioul et de la partie méridionale de Gorizia, continuant par Devin, Trieste et l'Istrie septentrionale, suit les contours du golfe de Fiume, par la Carniole Intérieure et la Basse-Carniole, jusqu'à la Croatie. Sur tout le territoire de la Slovénie, à l'exception de la Slovénie vénitienne, prédomine le type de l'Europe centrale qui, à Devin, avec

l'église gothique St. Jean, détruite après la guerre, atteint même la mer Adriatique. L'influence du type italien au-delà de ces frontières est beaucoup plus faible et n'a commencé à supplanter le type de l'Europe centrale qu'au début de l'époque baroque. (Le Kras et la Carniole Intérieure sont devenus le champ d'activité de ce phénomène.) La limite de cette influence est marquée par la ligne jusqu'à laquelle existent plusieurs particularités de l'architecture, spécialement les lucarnes ouvertes pour les cloches au frontispice, au lieu du clocher usité en Europe centrale et dans la plus grande partie de la Slovénie. Cette ligne s'approche de Ljubljana à Vrzdenc près de Horjul, où les anciennes lucarnes sont encore conservées sous le toit derrière le clocher actuel, et dans l'église St. Laurent près de Preserje, à la frontière du Kras et du marais de Ljubljana. D'ici, la ligne va vers le sud et le sud-est, en embrassant toute la Carniole Intérieure et la séparant du reste de la Carniole, se dirige vers la vallée supérieure de la Krka où, dans l'église Ste. Cathérine sur la Plešivica près de Šmihel, le clocher actuel montre les anciennes lucarnes murées, tandis que l'église St. Nicolas à Žužemberk les a conservées, va au château de Šumberak où la chapelle du château appartient à ce type, évite le bassin de Novo mesto, continue vers le sud et finit, par une série d'églises de la Carniole Blanche de ce type, avec la succursale près de Vinica à la frontière croate. Cette ligne divise la Basse-Carniole géographique en deux parties.

Si nous considérons toute la Basse-Carniole géographique, non seulement le territoire que domine directement ou indirectement Novo mesto, la métropole de la Basse-Carniole, nous y distinguons trois différents groupes: la Basse-Carniole proprement dite, le territoire de Kočevje et la Carniole Blanche.

Un fait important que nous venons de constater est que tout le territoire de Kočevje est en dehors de la ligne décrite. Il est hors de doute que les habitants de Kočevje ont apporté de leur ancienne patrie des dispositions artistiques et esthétiques qu'ils ont gardées dans leur nouvelle patrie. Les monuments du territoire de Kočevje sont distingués par leur caractère spécialement ethnographique, auprès duquel les monuments du reste de la Slovénie, à l'exception de la Carniole Blanche, apparaissent directement cultivés. Le territoire de Kočevje montre une tendance conservative, qui est étrangère au reste de la Slovénie, et n'a pas appro-

fondi l'époque baroque qu'il n'a reçue que sous forme populaire. Au 17^e siècle, quand dans tout le reste de la Slovénie les plafonds gothiques patronnés sont remplacés par les plafonds baroques, les habitants de Kočevje conservent encore les formes gothiques et les vieux patrons.

La prédominance de l'élément ethnographique est un trait commun du groupe de Kočevje et du groupe de la Carniole Blanche, en comparaison avec le reste de la Basse-Carniole. Cependant, en dépit de l'affinité de ce phénomène, l'art populaire de la Carniole Blanche diffère de celui de Kočevje. Nous voyons ici le grand rôle que joue, dans les phénomènes artistiques, le caractère de la population. En dépit du même degré de civilisation, même un laïque ne peut confondre ni le milieu ni l'art de la Carniole Blanche avec ceux de Kočevje. L'auteur fait remarquer la vivacité plus grande de l'imagination chez les habitants slaves de la Carniole Blanche contrastant avec le conservatisme rationnel des habitants de Kočevje. Encore faut-il signaler le fait suivant: tandis qu'on peut parler d'une production et d'une tradition propres à l'art populaire de Kočevje, celui de la Carniole Blanche, en tant qu'il se manifeste dans l'art ecclésiastique, en est presque dépourvu. C'est un fait très curieux, parce que nous connaissons l'intensité de l'ethnographie de la Carniole Blanche qui, en ce qui concerne la sincérité et la chaleur de l'expression, certainement surpasse celle de Kočevje.

L'art aristocratique ne joue qu'un rôle inférieur dans les deux groupes étudiés.

Les monuments de la troisième partie, plus grande, de la Basse-Carniole géographique qui nous est encore restée, se distinguent essentiellement des deux groupes déjà décrits. Ici aussi, on ne peut constater une unité caractéristique modeste que dans l'art populaire. En général, nous pouvons dire que tous ces monuments sont moins le résultat de traditions ou tendances locales que le résultat de mouvements artistiques dans l'Europe centrale alpestre. Les rapports avec les pays slovènes avoisinants sont évidents.

Après revue des principaux monuments de l'art de la Basse-Carniole, l'auteur conclut que, dans l'art ecclésiastique, nécessairement, la limite entre l'art populaire et l'art aristocratique s'efface. Un exemple intéressant de ce procès est le portail go-

thique de l'église du St. Esprit »na Vrheh«, où se croisent la sculpture primitive du tailleur de pierres, caractéristique pour le Kras, et le style régnant dans l'Europe centrale. L'art ecclésiastique, destiné au peuple comme aux seigneurs, est déjà par sa nature l'intermédiaire entre les deux arts. Parfois il est plus près de l'un, parfois plus près de l'autre et, en Carniole Blanche et sur le territoire de Kočevje, il est presque assimilé à l'art populaire.

