

SPRAWOZDANIA I RECENZJE

WOJŚLAW MOŁE (KRAKÓW)

Z HISTORII SZTUKI W JUGOSŁAWII

II

W porównaniu z dziejami średniowiecznej sztuki serbskiej, o których była mowa w pierwszej części tego sprawozdania ¹⁾, historia sztuki pozostałych obszarów Jugosławii przedstawia oblicze zgoła odmienne. Zostawiając omówienie ważniejszych publikacji z zakresu historii sztuki ziem chorwackich, tj. samej Chorwacji ze Sławonią, Dalmacji i Bośni wraz z Hercegowiną, które ukazały się w ciągu ostatnich lat, do innej sposobności, ograniczymy się dzisiaj do terenu słoweńskiego. Słowenia nie jest duża, obejmuje części dawnych austriackich krajów koronnych: południową Styrię, małą część Karyntii, prawie całą Krainę, nie wielkie Prekmurje, należące przed wojną do Węgier, a także większą część Gorycji z Gradiską i część Istrii, przy czym jednak ostatnie te kraje wraz z częścią Krainy znajdują się obecnie w granicach Włoch. Już samo położenie geograficzne tych ziem wskazuje na ich charakter i znaczenie historyczne, które z natury rzeczy musiało się odbić także na ich kulturze artystycznej. Tędy prowadzą przecie najbliższe drogi z Włoch do basenu dunajskiego, a w kierunku przeciwnym szerzy się ku południu ekspansja pierwotnej Wschodniej Marchii, późniejszej Austrii i jej głównego centrum Wiednia. Kraj sam związany jest z jednej strony blisko z typem kultury alpejskiej, zaś z drugiej z prądami idącymi z nad Adriatyku. Dzieje polityczne, gospodarcze i w nie mniejszym stopniu także kościelne związały kraj ten silnie z bliższymi i dalszymi środowiskami, które w ciągu całej przeszłości historycznej odgrywały bardzo ważną rolę; wymienić należy z nich zwłaszcza Wiedeń i Salcburg, a z drugiej strony przede wszystkim Akwileję wraz z Wenecją i jej zapleczem. Z góry więc można się spodziewać, że dzieje sztuki na ziemiach słoweńskich poczynawszy od średniowiecza wiążą się w pierwszym rzędzie z historią sztuki krajów wschodnio-alpejskich i środkowo-europejskich oraz Włoch północnych. Istotnie tak jest, z tym jednak zastrzeżeniem, że nasilenie, jak i przewaga poszczególnych z tych różnorodnych prądów w ciągu wieków ulega dużym zmianom i wahaniom.

Wcześniej od sztuki średniowiecznej i nowożytnej zainteresowały naukę na tych obszarach zabytki starożytności przedhistorycznej i rzymskiej. Było to zupełnie zrozumiałe i wiązało się zarówno z upodobaniami historyczno-filologiczno-archeologicznymi i z całym nastawieniem badaczy starszych generacji, jak i z jakością wchodzących w ten zakres zabytków. Wykopaliska archeologiczne doprowadziły

¹⁾ Patrz *Biuletin H. S. i K.*, V, 1937, str. 344—353.

przecie m. in. do odkrycia wielkiego osiedla palafitowego z zabytkami, pochodzącymi z kilku kolejnych okresów kulturowych, na bagnach (dawnym jeziorze) pod Lublaną; a nie mniej ważne były choćby zabytki toreutyki protohistorycznej z końca pierwszej połowy pierwszego tysiąclecia prz. Chr., które świadczą o tym, że kultura Wenetów była rozpowszechniona aż na tych terenach. Jeszcze więcej zaciekawienia budziły zabytki archeologiczne i artystyczne epoki rzymskiej w punktach tak ważnych, jak Emona-Lublana, Celeia-Celje, Poetovio-Ptuj, Virunum-Gospa Sveta (Maria Saal w Karyntii). O wynikach tego rodzaju poszukiwań i badań świadczą najwymowniej bogate zbiory muzealne, zwłaszcza w Lublanie i w Ptuj.

Intensywniejsze badania systematyczne nad dziejami sztuki średniowiecznej i nowożytną datują z czasów nowszych i doprowadziły do pokaźnych rezultatów dopiero z chwilą, gdy historia sztuki uwolniła się od supremacji archeologii klasycznej i badań czysto historycznych, rozbudowując coraz bardziej swoją własną metodę badawczą i to przede wszystkim w związku z ochroną zabytków, kierowaną przez wiedeńską Komisję Centralną. Wychodząc ze słusznego założenia, że przeszłość artystyczna kraju może być zrozumiana i odtworzona tylko na podstawie krytycznie zbadanego i uporządkowanego materiału zabytkowego, zaczęto już pod koniec zeszłego stulecia zakładać poszczególne zbiory prywatne i muzealne i myśleć o zorganizowaniu pracy inwentaryzatorskiej. W tym celu powstał w Lublanie specjalny organ dla sztuki kościelnej¹⁾, którego życie nie było jednak długotrwałe. W 1914 r. założył ks. Stegenšek w Mariborze podobne czasopismo²⁾, które z powodu wypadków wojennych również wnet przestało wychodzić. Stegenšek zabrał się też pierwszy do systematycznej inwentaryzacji zabytków sztuki kościelnej, ogłaszając topografię dwóch okręgów kościelnych Styrii południowej³⁾. Pierwsze próby zarysów historii sztuki poszczególnych części terytorium słoweńskiego, a także jego całości są oczywiście już starszej daty⁴⁾; zbytecznie też byłoby podkreślać, że mnóstwo materiału zawierają różne publikacje periodyczne słoweńskie, włoskie i niemieckie, historyczne, etnograficzne, antropologiczne i literackie, wychodzące w ciągu ostatniego stulecia w Trieście, Lublanie, Celowcu, Gracu, Wiedniu i in.

Właściwe ożywienie nastąpiło w słoweńskiej historii sztuki jednak dopiero w okresie powojennym, gdy z jednej strony urząd konserwatorski w Lublanie

¹⁾ *Izvestja društva za krščansko umetnost*. W roczniku czwartym z r. 1908 ukazała się bibliografia starszej literatury pióra ks. DOSTALA.

²⁾ *Ljubitelj krščanske umetnosti*. Maribor 1914.

³⁾ A. STEGENŠEK. Dekanija gornjegrajska. Maribor 1905. — T e n z e: Dekanija konjiška. Maribor 1909.

⁴⁾ Por. wielotomowe wydawnictwo „Oesterreich-Ungarn in Wort und Bild“ — tomy odnoszące się do krajów koronnych: Karyntii i Krainy, Styrii i Pobrzeża. — Dalej: RADICS, *Umetnost in obrt Slovencev*. *Letopis Matice Slovenske*, Lublana 1880. — STRAHL. *Die Kunstzustände Krains in den vorigen Jahrhunderten*. Graz 1884. — WASTLER. *Steirisches Künstler-Lexicon*. Graz 1883.

stał się głównym ośrodkiem badań na całym terenie słoweńskim — oczywiście z wyjątkiem ziem, znajdujących się obecnie w granicach Włoch, — a z drugiej strony założono w r. 1920 Towarzystwo historii sztuki, które wydaje własny organ¹⁾; w związku z nim pojawiają się dalsze tomy inwentaryzacji zabytków. W r. 1922 zorganizowano też pierwszą wystawę retrospektywną malarstwa słoweńskiego, która w niemałym stopniu przyczyniła się do zorientowania się w samym materiale a także w zagadnieniach, jakie on nasuwa. Równocześnie skromne początkowo zbiory sztuki współczesnej „Galerii Narodowej” coraz bardziej się wzbogacały i ostatecznie, po połączeniu się z dawniejszymi już zbiorami malarstwa Muzeum Narodowego, zamieniły się na pokazną, niezmiernie ciekawą, wzorowo urządzoną Galerię Narodową całej w ogóle sztuki słoweńskiej. Gdy główna inicjatywa organizatorska zarówno w założeniu Towarzystwa i jego organu periodycznego, jak i przekształcenia Galerii Narodowej na muzeum, odpowiadające wymogom współczesnej muzeologii i krytyki naukowej, wychodziła od subtelnej historii sztuki, ówczesnego profesora (obecnie dyplomaty) Izidora Cankara, autora oryginalnie i inteligentnie ujętej historii sztuki zachodnio-europejskiej jako historii rozwoju stylu²⁾, wstępu do zrozumienia sztuki plastycznej, stanowiącego rodzaj systematyki stylu³⁾, oraz szeregu cennych rozpraw o kwestiach dziejów sztuki słoweńskiej, — to właściwym twórcą historii sztuki słoweńskiej jest długoletni konserwator i obecnie profesor France Stelè. Określenie „twórca” należy brać w tym wypadku dosłownie, gdyż bez jego energii obraz przeszłości artystycznej ziem słoweńskich bez wątpienia przedstawiałby się o wiele skromniej, aniżeli wygląda dzisiaj w rzeczywistości. Z jednej strony jest on bowiem odkrywcą długiego szeregu zabytków średniowiecznych i późniejszych i zarazem także ich analitykiem, a z drugiej strony tym, który na podstawie materiału, w większej części przez siebie samego wydobytego na światło dzienne, najwięcej przyczynił się do odtworzenia przeszłości sztuki słoweńskiej.

Działalność Stelègo bynajmniej nie ogranicza się do samej historii sztuki; pomijając jego udział w krytyce nowszych prądów literackich, należy jednak choć wspomnieć o tym, że jako krytyk i współredaktor jednego z głównych miesięczników literacko-artystycznych „*Dom in svet*” i bardzo ruchliwy i czynny sekretarz słoweńskiego Penklubu w dużej mierze torował drogę nowym prądom i talentom artystycznym, a równocześnie jako konserwator, który umiał zawsze akrybię naukową, krytycyzm i wymogi zasad ochrony zabytków połączyć z żywym zrozumieniem dla istoty sztuki współczesnej, zajmuje jedno z czołowych miejsc wśród przedstawicieli współczesnej słoweńskiej kultury duchowej. Wśród licznych jego

¹⁾ Zbornik na umetnostno zgodovino (*Archives d'histoire de l'art*) — dotychczas 11 roczników.

²⁾ Izidor CANKAR. Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi. Dotąd ukończone są dwie części, tj. do końca wieków średnich. Część trzecia jest w trakcie publikowania.

³⁾ I. CANKAR. Uvod v umevanje likovne umetnosti. Lublana 1924.

prac z zakresu historii sztuki, które z natury rzeczy poświęcone są przeważnie starszej i nowszej sztuce słoweńskiej, znajduje się także krótka, doskonała i pięknie wydana historia sztuki zachodnio-europejskiej w ujęciu popularnym¹⁾, jako też książka o malarstwie kościelnym, jego zagadnieniach, zasadach i historii, której sposób przedstawienia tematu może się okazać bardzo pożytecznym zwłaszcza w rękach czytelników wśród kleru wiejskiego, mającego tak często decydować o kwestiach dekoracji kościelnej. Nie zamierzam jednak omawiać tych dzieł Stelëgo i ograniczę się jedynie do paru jego publikacji, w których najlepiej widoczne są wyniki jego prac nad zagadnieniami historii sztuki na ziemiach słoweńskich. Muszę jednak przedtem wspomnieć o pracy innej, która ukazała się równocześnie z pierwszą książką Stelëgo, o której mam mówić. Jest nią zarys historii sztuki Słoweńców w związku z historią sztuki całej Jugosławii pióra J. Mala²⁾. Ponieważ daje on jednak tylko przegląd historyczny zabytków, nie wchodząc w właściwe zagadnienia historii sztuki jako takiej, można — jakkolwiek jest to przegląd bezsprzecznie pożyteczny, — na tej wzmiance o nim poprzestać. Droga Stelëgo była inna; rozpoczął on swoje badania od zagadnień malarstwa gotyckiego na terenach słoweńskich, które ogłosił znacznie później³⁾, by następnie temat ten coraz bardziej rozszerzać, aż ogarnął cały zasięg historii sztuki w Słowenii. Prac ogłosił bardzo dużo; wydane są w osobnych publikacjach, jeszcze więcej jest ich umieszczonych w czasopismach periodycznych słoweńskich, chorwackich i serbskich, a także w pracach zbiorowych⁴⁾, wśród których nie należy pominąć jego współpracy w publikacji M. Kosa o średniowiecznych rękopisach w Słowenii⁵⁾. Ograniczając się jednak do całokształtu obrazu dziejów tej sztuki, możemy poprzestać na omówieniu pierwszej próby syntetycznej ich przedstawienia oraz na pierwszym tomie jego „Pomników“.

Pierwszą ową próbę stanowi jego „Zarys“, w którym naszkicowane są ogólne ramy dziejów sztuki na terytorium słoweńskim i nakreślona jest ogólna charakterystyka jej okresów, poczynwszy od XI w., z którego pochodzą najstarsze z zachowanych zabytków architektury kościelnej, aż do czasów najnowszych⁶⁾. Jak w większości pozostałych krajów Europy środkowej, była ta sztuka w pierwszych stuleciach rozwoju sztuką obcą, importowaną, tworem kolonizacji kulturalnej, szerzącej się wśród masy słoweńskiej poprzez

¹⁾ France STELË. Umetnost Zapadne Evrope. Oris njenih virov in glavnih dob njenega razvoja. Lublana 1935.

²⁾ Josip MAL. Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih. Lublana 1924.

³⁾ Gotsko stensko slikarstvo na Kranjskem. Buličev Zbornik — Strena Buliciana. Zagreb 1923, str. 477—491.

⁴⁾ Por. Slovinské umění, Ottův Slovník Naučný 1934, Jihoslované, Umění výtvarné. — Slovenische Kunst, Das Königreich Südslawien, Lipsk 1935.

⁵⁾ Milko KOS s sodelovanjem Fr. STELËTA, Srednjeveški rokopisi v Sloveniji. Codices aetatis mediae manu scripti qui in Slovenia reperiuntur. Lublana 1931.

⁶⁾ Fr. STELË, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturnozgodovinski poskus. Lublana 1924. Str. 174, 68 ilustr.

klasztory, szlachtę feudalną a pod koniec średniowiecza także mieszczaństwo. Nieprędko więc sam naród, identyczny z ludem, zaczął nie tylko rozumieć, lecz także posługiwać się nią celem wyrażania własnych potrzeb i dążeń artystycznych. Wzory sztuki romańskiej, do której należy m. in. jako jeden z najstarszych i najlepiej zachowanych zabytków architektury tego okresu, kościół cysterski w Sticznie (poł. XII w.), a także wzory okresu przejściowego do gotyku w pierwszej połowie XIII w. (najważniejszy zabytek: kościół klasztorny w Kostaniewicy), są w przeważającej ilości wypadków niemieckie, po części pośrednio albo bezpośrednio — francuskie; jej wykonawcy pracują w bliskim związku z klasztorami albo w każdym razie z kołami kościelnymi. Rozwój gotyku, który obejmuje tutaj cały XIV i XV w. oraz pierwszą połowę wieku XVI, sięgając miejscami do końca tegoż stulecia i zostawiając gdzieś ślady nawet jeszcze w ciągu całego XVII w., odbywa się równolegle z rozwojem w Europie środkowej, a zwłaszcza w sąsiednich krajach alpejskich. W architekturze przechodzi on wszelkie fazy od bazylikalnego, rozczłonkowanego typu przestrzennego aż do typu halowego, przy czym najmniej ucierpiał z powodu późniejszych zmian i przebudowań zabytki tego ostatniego typu. Dopiero w późnym średniowieczu i to w związku z powstaniem i rozwojem mieszczaństwa, którego początkowy charakter był wprawdzie także kolonizacyjny, w krótkim jednak czasie związało się z ziemią i ludem — zmienia się także stosunek narodu do sztuki. Wtedy zaczynają powstawać typy dzieł sztuki, które są wynikiem bliskich związków już nie tylko fundatorów obcego pochodzenia ze sztuką, lecz także samego narodu-ludu i jego potrzeb artystycznych. W rezultacie zaczyna wtedy naród słoweński za ich pośrednictwem przeżywać zachodnio-europejskie formy artystyczne, jakie zjawiają się na jego horyzoncie. Dochodzi to do wyrazu zwłaszcza w typie kościółka wiejskiego i w malarstwie gotyckim. Typ ów stanowią: prezbiterium przykryte sklepieniem żebrowym, tęczą o ostrym łuku oraz prostokątna nawa, przykryta stropem drewnianym, z reguły polichromowanym, przeważnie za pomocą patronów; również ściany ozdobione są całkowicie malowidłami, tak że wnętrze składa się na jednolitą, swoistą, barwną całość, będącą bez kwestii formą nawskroś odpowiadającą dążeniom i poczuciu artystycznemu szerokich mas. Wskazuje na to choćby już długotrwałość tego typu o swoistych zasadach i rysach ikonograficznych, gdyż utrzymuje się on nawet jeszcze w epoce baroku aż do początku XVIII w. Obok tych kościołów znajdują drogę na wieś pod koniec okresu gotyckiego, szczególnie w XVI w., za pośrednictwem świeckiej architektury mieszczańskiej, także poszczególne pierwiastki architektury monumentalnej, jak np. obramienia okien, portalów, arkad itp., by stać się tym samym stałą częścią składową sztuki miejscowej. Taka jest więc w odbiciu sztuki pierwsza faza europeizacji Słoweńców, zakończona w całości już w XVI w.

W połowie XVI w. zjawia się w rozwoju tym ważna przerwa i przeszkoda w postaci reformacji. Sama przez się względem sztuki istniejącej wrogo uspo-

sobiona, niszczy jej zabytki kościelne i przyczynia się do obniżenia poziomu jakościowego jej dzieł; a ponieważ wiąże ona kraje słoweńskie jeszcze silniej z niemiecką Europą środkową, przedłuża tym samym o całych sto lat agonię gotyku, tamując równocześnie dopływ nowych, świeżych prądów twórczych z sąsiednich Włoch. Początek nowego okresu oznacza w dziejach sztuki pod koniec XVI w. katolicka przeciwreformacja; jest to jednak tylko okres przejściowy, który trwa jeszcze przez cały wiek XVII. Kontrreformacja zmieniła na terenie słoweńskim całkiem świadomie bieg życia kulturalnego i artystycznego, odwracając go od jedynie dotąd miarodajnego kierunku niemieckiego, środkowo-europejskiego w kierunku włoskim, ażeby tym samym podważyć wpływ protestantyzmu niemieckiego i jego warstwy intelektualnej, wychowanej w szkołach niemieckich. W Lublanie powstają wtedy szkoły jezuickie, a dorosła młodzież wyjeżdża na dalsze studia do Włoch. W rezultacie zjawia się także w sztuce obok kierunku niemieckiego w XVII w. silny, bezpośredni wpływ włoski i coraz bardziej zyskuje na sile, gdy tymczasem pierwszy stopniowo zamiera albo odnawia się w duchu tamtego. Malarstwo tego okresu jest wprawdzie wciąż jeszcze zrozumiałe w ramach niemieckiego renesansu, tak samo niejeden z przejawów rzeźby i budownictwa, — są to jednak tylko przeżytki tradycyjnego rozwoju sztuki na ziemiach słoweńskich. Kierunek drugi oparty jest na bezpośrednich związkach artystycznych z Włochami. Importuje się dzieła malarzy włoskich, czasem zamawia się je nawet dla swoich kościołów u wielkich artystów (m. in. jeden obraz Tintoretta), sprowadza się architektów włoskich, a dawny typ gotyckiego kościoła wiejskiego zaczyna, począwszy od połowy XVII w., zastępować nowy typ kościoła w postaci oktagonu przykrytego kopułą, do którego dołączana jest analogiczna przestrzeń mniejsza jako prezbiterium. Równocześnie zmienia się także świecka architektura mieszczańska; dla domów miejskich znamienne są obecnie zwłaszcza dziedzińce arkadowe, — miasta zatracają swój dawny niemiecki charakter architektoniczny. To samo dzieje się również z architekturą zamków i dworów, które obecnie — według wzorów włoskich, a później także francuskich — stawia się w równinie i przetwarza na rezydencje otoczone ogrodami. A za pośrednictwem tej sztuki mieszczańskiej i szlacheckiej przedostają się nowe barokowe pierwiastki formalne do szerszego ogółu. W związku z budzącym się i coraz bardziej wzrastającym poczuciem, które co prawda nie było jeszcze patriotyzmem narodowym, słoweńskim, ale w każdym razie patriotyzmem lokalnym, „krańskim“, musiało to w końcu doprowadzić do tego, że cała twórczość artystyczna stawała się w coraz większym stopniu odbiciem wspólnych dążeń artystycznych całego kraju. Z tych właśnie dążeń wyrosła pod koniec XVII w. w Lublanie „Accademia operosorum“, która m. i. założyła szkołę rysunkową i zainicjowała szereg przedsięwzięć; nadały one krajowi nowe oblicze artystyczne i pomogły do zwycięstwa prawdziwemu barokowi, charakterystycznemu dla całego XVIII w., szczególnie dla jego pierwszej połowy. Barok ten spowodował wprawdzie także wielkie zniszczenia, ponieważ starał się — i to niestety ze skutkiem — usunąć jak najwięcej śladów dawnego smaku, burząc np. w Lublanie

wszystkie kościoły gotyckie. Z drugiej strony powstało jednak wiele monumentalnych kościołów barokowych; a wspomniany już typ nowego kościoła wiejskiego rozwinął się aż do typu o dwóch owalach, mniejszym i większym, przykrytych płytkimi kopułami. Nie mniej bogato rozwinęło się także malarstwo oraz barokowa rzeźba stiukowa i kamienna, jako też snycerstwo ołtarzowe. Najważniejszym przedstawicielem malarstwa iluzjonistycznego był sprowadzony z Włoch Giulio Quaglio¹⁾, który miał słoweńskich następców iluzjonistów, a kierunek ten utrzymał się poniekąd aż do połowy XIX w. Także malarstwo sztalugowe, zwłaszcza ołtarzowe, miało w tej epoce wybitnych przedstawicieli, obok licznych miejscowych także zaklimatyzowanego w kraju Walentyna Mencingera, a w drugiej połowie XVIII w. znanego malarza austriackiego Kremser-Schmidta. Również w plastyce zjawiają się obok rzemieślników artystycznych prawdziwi artyści, wśród których najwybitniejszym jest Francesco Robba.

Ogólna dezorientacja stylowa, znamienita dla początku XIX w. w całej Europie, stała się wraz z obniżeniem poziomu udziałem również krajów słoweńskich. Mimo to zaczynają właśnie w tym okresie i to zwłaszcza w malarstwie, które odąd miało być na długi czas prawie że synonimem sztuki w społeczeństwie słoweńskim, kiełkować nowe zarodki; miała z nich wyrosnąć narodowa sztuka słoweńska. Początki tej słoweńskości w malarstwie są wprawdzie bardzo skromne. Pierwszy z jej przedstawicieli, Mateusz Langus, który jako portrecista pozostawił po sobie całą galerię swoich współczesnych, traktując przy tym portret jako intymną relikwię rodzinną, łączył portret z pięknem rodzimego krajobrazu, a oprócz tego związał malarstwo kościelne z rodzimym otoczeniem i żywym portretem. Z dwóch generacji, które po nim nastąpiły, wiąże młodszą (bracia Jan i Jerzy Šubic i J. Petkovšek) swoją twórczość z monumentalnym idealizmem Feuerbacha (pierwsi dwaj) lub z francuskim realizmem, a zarazem w niemniej silnym stopniu także z życiem budzącego się własnego narodu. Są to jednak wciąż jeszcze tylko jednostki odosobnione, które nie stanowią warstwy o własnych celach, podporządkowanych ogólnym ramom kultury narodowej. Warstwę taką utworzyła dopiero generacja następna, którą łącznie z nieco starszym J. Ažbelem, znanym ze swej własnej szkoły w Monachium, i Ferdo Veselem stanowiła grupa wybitnie utalentowanych malarzy impresjonistów z R. Jakopičem, Mat. Sternenem, I. Groharem i I. Jamą na czele. Toteż impresjonizm o cechach całkiem swoistych, różnych zarówno od impresjonizmu niemieckiego, jak i francuskiego, był pierwszą fazą sztuki świadomie słoweńskiej.

Koncepcja rozwoju sztuki Słoweńców i charakterystyka jej poszczególnych faz w „Zarysie“ Stelègo, powyżej pokrótce streszczona, jest bezsprzecznie uzasadniona. Jej punktem wyjścia i oparciem jest założenie wyłączności socjologicznej ludu-narodu słoweńskiego, do pewnego stopnia niezawodnie słuszne,

¹⁾ Iz. CANKAR, Julij Quaglio. *Dom in svet*, Lublana 1920.

które jednak, jak mi się zdaje, nie uwzględnia dostatecznie wszystkich momentów, jakie odgrywały rolę w faktycznym przebiegu historycznym sztuki ziem słoweńskich. Jakkolwiek bowiem autor dopatruje się wyraźnej, świadomej słoweńskości dopiero w sztuce XIX w., a prekursorów jej widzi w swojskich nutach epok wcześniejszych, przede wszystkim w barokowych i jeszcze wcześniej w gotyckich typach kościołów wiejskich oraz w elementach formalnych, które ze sztuki miejskiej przenikały do ludu, to właśnie tylko lud ten ciągle ma na myśli, nawet gdy mówi o monumentalnych kościołach romańskich i gotyckich. Cała ta sztuka kościelna naturalnie przemawiała do ludu zgoła inaczej i wychowywała jego wyobraźnię artystyczną w zgoła innym stopniu, aniżeli mogła to czynić sztuka świecka obcej zarówno pochodzeniem, jak i kulturą szlachty — toteż Stelè bez wątpienia ma rację, gdy — mając na myśli lud — na pierwszym miejscu stawia sztukę kościelną. Trudno sobie jednak wyobrazić, żeby sztuka arystokracji i szlachty żadnej nie odegrała roli. Pomijając nawet fakt, że w całokształcie obrazu przeszłości artystycznej kraju, zarówno architektura zamków i dworów, jak i ich ozdoba malarska i plastyczna stanowią rysy niezbędne i istotne, — istniały przecie mniej lub więcej silne związki między tą sztuką a sztuką kościelną, tak jak były np. zupełnie naturalne więzy, łączące szlachtę z klerem wyższym, którego głos w kwestiach sztuki kościelnej nieraz wyłącznie decydował. M. i. właśnie dzieło Valvasora, o którego znaczeniu Stelè kilkakrotnie z naciskiem wspomina — poświęcił mu zresztą dwie cenne, osobne rozprawy ¹⁾, — stanowi najlepszy przykład, jakie było znaczenie tej warstwy społecznej dla rozwoju kultury artystycznej w krajach słoweńskich. Trzeba jednak podkreślić, że zabytki tej sztuki zbyt mało są jeszcze zbadane, ażeby można z nich wysnuć całkiem już ostateczne wnioski. Pewnej luki dopatruję się również w nierównomiernym traktowaniu zabytków pod względem ich rozmieszczenia geograficznego; na plan pierwszy wysunięte są, co jest zresztą zrozumiałe, najlepiej znane i opracowane zabytki Krainy i Styrii wraz z Prekmurjem, gdy natomiast zabytki Pobrzeża wspomniane są znacznie rzadziej; tymczasem bliższe ich zbadanie mogłoby, z powodu bliskości Włoch, wnieść w obraz całości niejedną nutę odmienną, chociaż zasadniczych zmian jego charakteru i tutaj nie należy się spodziewać. W obecnych jednak warunkach jest to sprawa trudna do zrealizowania. Do jakiego stopnia uzupełnienie terytorialne i społeczne wraz z uwzględnieniem możliwych jeszcze do sprawdzenia prądów i zbiorów zmieni obraz całokształtu przeszłości tej sztuki, to przyszłość pokaże. Stelè w każdym razie w sposób doskonały oświetlił główną i najważniejszą komponentę tej kultury artystycznej, komponentę ludową wraz z pierwiastkami, które ją kształciły. W pracach późniejszych niejeden szczegół uległ zmianie i skorygowaniu, zasadnicza charakterystyka, zawarta w „Zarysie“, pozostała jednak niezmieniona. Toteż jako rezultat jego

¹⁾ Valvasorjev krog in njegovo grafično delo. Glasnik Muzejskega Društva za Slovenijo VIII, 1927. — Valvasorjeva Ljubljana. Tamže, IX, 1928.

dawniejszych prac przygotowawczych mogły się ukazać pierwsze dwa tomy jego „Pomników“, pt. „*Monumenta artis slovenicae*“¹⁾).

Wspaniałe to wydawnictwo tablicowe obliczone jest na cztery duże tomy, w których ma być przedstawiona przy pomocy najbardziej charakterystycznych przykładów cała przeszłość artystyczna Słowenii. Ponieważ tom drugi nie ukazał się jeszcze w całości, ograniczam się do omówienia tomu pierwszego, obejmującego średniowieczne malarstwo ścienne, ołtarzowe i miniaturowe. — Zabytki tego malarstwa stanowią zwarty szereg dzieł, sięgających od połowy XIII do połowy XVI w., przy czym pod względem technicznym starszy sposób nakładania kolorów na ścianę bieloną, poczynawszy od połowy XIV w. ustępuje ścisłej technice freskowej; od połowy XVI w. zaczyna się rychły upadek całej tej kultury malarskiej zarówno pod względem technicznym, jak i ikonograficznym i stylistycznym. Ponieważ rozwój tej sztuki wiąże się z rozwojem malarstwa Europy środkowej i zachodniej, ułatwia to podział poszczególnych grup zabytkowych na określone fazy. Stelę dzieli je w sposób następujący:

1. Wczesnogotycki styl rysunkowo-plastyczny, charakterystyczny — poczynawszy od końca XII w. — dla malarstwa nadreńskiego, saskiego i turyńskiego, w Czechach i w Europie środkowej, reprezentowany w fragmentach freskowych kościoła minorytów w Ptuj z lat 1260—1270.

2. Wczesnogotycki styl rysunkowy, dominujący w Europie zachodniej i środkowej do połowy XIV w., do którego należą malowidła ścienne z pierwszej połowy i z połowy XIV w.

3. Gotycki idealistyczny styl plastyczny, który rozwinął się z pierwiastków giottowskich i sienkich, a do Słowenii przedostawał się po części z zachodniej i środkowej Europy, po części zaś z bliskiego włoskiego Friulu. Najstarsze zabytki tego kierunku, z drugiej połowy XIV w., stanowi szereg bogatych polichromii w Prekmurju (należącym dawniej do państwa węgierskiego). Nieco młodsza jest grupa malowideł, wykonanych prawdopodobnie przez artystów friulskich w pierwszej połowie XV w., a wykazujących pewne rysy pokrewne z grupą malowideł w Tempietto Longobardo w Cividale, w Neuhaus p. Beljakem (Villach) i z Uśnięciem P. Marii w Krce (Gurk) w Karyntii. Na tych podstawach rozwinął się charakterystyczny zarówno dla słoweńskiego, jak i w ogóle całego malarstwa środkowo-europejskiego pierwszej połowy XV w. tzw. styl miękki; zbliża on zabytkowy materiał słoweński do materiału karyntkiego i w ogóle alpejskiego.

4. Niejako z połowy XVI w. datują pierwsze znaki realistycznego stylu plastycznego, pochodzącego pośrednio z Flandrii, a bez pośrednio z południowych

¹⁾ France STELE, *Monumenta artis slovenicae*, I. Srednjeveško stensko slikarstvo. La Peinture murale au Moyen-Âge. Lublana 1935. Format duże kwarto, 60 stron tekstu w języku słoweńskim i francuskim, 173 reprodukcji na osobnych tablicach. Zeszytami ukazuje się tom drugi, obejmujący zabytki malarstwa barokowego i romantyzmu. — W formie bardziej przystępnej dla szerszej publiczności opracował STELE ten sam materiał w książce p. t. *Cerkveno slikarstvo med Slovenci. I. Srednji vek. Celje* 1937.

Niemiec. Obok niego utrzymuje się jednak jeszcze dość długo kierunek stylu miękkiego, idealistycznego. Do rozpowszechnienia stylu nowego przyczyniają się m. i. w sporym stopniu wzory graficzne, zwłaszcza sztychy mistrza E. S. Wpływ grafiki jest tak silny, że przejmowane są nie tylko jej motywy i kompozycje, lecz naśladowany jest nawet charakter graficzny w malarstwie.

5. Ostatnią fazę rozwoju malarstwa średniowiecznego stanowi renesans, który nie występuje w czystej formie, lecz połączony z pierwiastkami realizmu późnogotyckiego i przedostaje się do Słowenii za pośrednictwem Europy środkowej. Jedynie w pasie pogranicznym między etnograficznym terytorium słoweńskim a włoskim dochodzi do bezpośredniego przejmowania wzorów włoskich, przede wszystkim wzorów o prowincjonalnym charakterze weneckim. Konserwatyzm malarstwa słoweńskiego wyraża się m. i. w tym że rola kompozycji przestrzennej i krajobrazu nadal pozostaje minimalna i malarstwo ogranicza się do uwypuklania figury ludzkiej.

Podając na wstępie tego rodzaju charakterystykę rozwoju średniowiecznego malarstwa słoweńskiego i umieszczając zabytki w poszczególnych jego fazach, omawia autor w dalszym ciągu materiał zabytkowy, do pewnego stopnia pod kątem widzenia układów i właściwości ikonograficznych. Osobne rozdziały poświęcone są: polichromii typu prezbiterium krańskiego, tematowi Sądu Ostatecznego, Męki Pańskiej, Pokłonu Trzech Króli, życia P. Marii i legend z życia świętych, dwóm malarzom: *Johannes concivis de Laybaco* oraz *Johannes Aquila de Rakerspurga*, jako też szczególnie ważnym zabytkom: polichromii kościoła w Turniszczu i w Črngrobie. Ostatnie dwa rozdziały omawiają obrazy ołtarzowe i malarstwo miniaturowe. Nie mogąc na tym miejscu wchodzić w szczegóły ikonograficzne, układu kompozycji i systemu ich rozmieszczenia we wnętrzu kościelnym (bardzo często ozdobiona jest malowidłami także zachodnia fasada kościoła, czasami znajdują się malowidła również na pozostałych ścianach zewnętrznych), zwracam uwagę na dzieło obu wymienionych przed chwilą malarzy. Pierwszy z nich, główny przedstawiciel tzw. stylu miękkiego, syn malarza Fryderyka z Beljaku (Villach), twórcy fresków w kaplicy Ernesta, byłego kościoła klasztorowego w Millstatt w Karyntii, przeniósł karyntyjski styl malarski swego ojca do Krainy i w połowie XV w. wybitnie przyczynił się do utrwalenia tendencji konserwatywnych w malarstwie krańskim. Twórczość drugiego, Jana Akwili, związana jest z powstaniem części grupy malowideł w Prekmurju w drugiej połowie XIV w. Malowidła te, znajdujące się na obszarze, który do 1919 r. należał do Węgier, obejmują swoim czasem powstania prawie cały XIV w. i stanowiły największą grupę tego rodzaju malowideł na Węgrzech, toteż nic dziwnego, że w fachowej literaturze madziarskiej poświęcano im bardzo wiele uwagi i miejsca. Stelè rektyfikuje jej poglądy i spostrzeżenia, poczynając od Fl. Romera do Ernsta¹⁾, odróżniając zwłaszcza

¹⁾ W przypiskach na str. 55 polemizuje STELÈ z książką M. ERNSTA z r. 1935, której autor zna jedynie publikacje STELÈGO z r. 1926, a także tych nie cytując dokładnie.

w Turniszczu ręce czterech malarzy i dochodząc do wniosku, że za stwierdzone dzieła Jana Akwili mogą być uważane jedynie malowidła w Velemerze, Martijancach i w absydzie w Turniszczu, które oznaczone są jego sygnaturą. Jakość sztuki Akwili, który był zarazem malarzem, architektem i przedsiębiorcą budowlanym, bynajmniej nie jest znaczna¹⁾, ponieważ jednak jest on osobistością wyjątkowo, jak na ten okres, wyraźną, stanowi on dla historii sztuki zjawisko bezsprzecznie ważne. Pod względem stylistycznym należą jego dzieła i dzieła jego współpracowników do malarstwa środkowo-europejskiego drugiej połowy XIV w. i to do najnowszych wówczas prądów, z których niedługo przed tym w Czechach, w Wiedniu i w Wiener Neustadt wyrastały podstawy środkowo-europejskiego malarstwa późnogotyckiego. Do koła malarzy bliskich Akwili należał także artysta, znacznie bieglejszy w rysunku, który wykonał malarską ozdobę nawy kościoła w Turniszczu; malarzem tym w każdym razie nie był sam Akwila²⁾. Jest to polichromia, która bogactwem swych obrazów i wielkością koncepcji, chociaż zachowana tylko fragmentarycznie, zajmuje szczególne miejsce wśród zabytków średniowiecznego malarstwa w Słowenii; fundatorem jej był jakiś szlachcic madziarski a ukończona została w r. 1389. Obok licznych kompozycji o tematach tradycyjnych znajduje się aż pięć fryzów kompozycji narracyjnych, wśród których na największą uwagę zasługuje cykl z scenami i z legendy króla Władysława Świętego, zjawiskopowszechne w tej epoce na terenie całego państwa węgierskiego. W Turniszczu jest jednak cykl ten, w porównaniu z innymi ilustracjami tego tematu bogatszy, zawiera więcej scen i wykazuje także zupełnie swoisty stosunek się artysty do tematu.

W porównaniu z bogactwem malarstwa ściennego, zachowane zabytki malarstwa ołtarzowego, związane niewątpliwie ze Słowenią, przedstawiają się bardzo skromnie, chociaż bez kwestii nie pozostawało ono w tyle za malarstwem sztalugowym innych krajów alpejskich. Wystarczy jednak podkreślić, że m. i. znajduje się wśród tych zabytków ołtarz w Kraniu, dzieło słynnego Mistrza „des Krainburger Altars“, pod którą tą nazwą został jego twórca przez O. Benescha wprowadzony do literatury fachowej³⁾. Nie jest bogaty również materiał zabytkowy z zakresu malarstwa książkowego, chociaż z drugiej strony jest on bezsprzecznie ważny. Szereg rękopisów iluminowanych pochodzi z XII w. i to ze szkoły iluminatorskiej klasztoru cysterskiego w Sticznie, której ornamentyka rysunkowa zbliżona jest na ogół do ówczesnej ornamentyki salcburskiej. Echa tego rodzaju tradycji widoczne są także jeszcze w rękopisach z klasztoru Bistra z XIV w.; w ich stylu o charakterze

¹⁾ Nazwisko Aquila, w którym chciano się dopatrzeć przekładu niemieckiego nazwiska Adler, czy też madziarskiego Sas, nie jest niczym innym, jak częstym dodatkiem do imienia Jana Ewangelisty. Akwila był prawdopodobnie Niemcem; żył zresztą w południowo-styryjskim miasteczku Radgonie (Radkersburg).

²⁾ Jak wytrwale utrzymują się jednak raz przyjęte poglądy, świadczy o tym świeża książka A. HEKLER, *Ungarische Kunstgeschichte*. Berlin 1937, w której na str. 74/5 przypisywane są nadal Akwili malowidła, które na pewno nie są dziełem jego rąk.

³⁾ Por. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* VII, str. 120—199; VIII, str. 17—68.

rysunkowym przeważają jednak wzory francuskie i północno-włoskie. Dwa rękopisy, które powstały w Kraniu w początkach XV w., wykazują związki z miniatoremstwem czeskim, prawdopodobnie pośrednie przez Wiedeń, gdzie z inicjatywy Albrechta III w 80-ych latach XIV w. powstała filia czeskiej szkoły miniaturskiej. Dalszy rękopis krański z r. 1491 został ozdobiony przez mistrza, zbliżonego do ówczesnej szkoły salcburskiej. Jak już tych parę przykładów wykazuje, zarówno w malarstwie ołtarzowym, jak i w książkowym terytorium słoweńskie związane jest wyłącznie z prądami, panującymi w Europie środkowej.

Pierwszemu tomowi „Pomników” Stelëgo, którego wywody poparte są bogatym materiałem reprodukcyjnym, należy się niewątpliwie zaszczytne miejsce wśród najlepszych publikacji o średniowiecznym malarstwie Europy środkowej. Materiał, w nich opublikowany i opracowany, pochodzi wprawdzie z terytorium niewielkiego i prowincjonalnego, a sztuka, którą materiał ten przedstawia, jest również tylko wynikiem promieniowania prądów twórczości centrów, leżących poza granicami ziem słoweńskich. Jej znaczenie nie tkwi jednak tylko w roli, jaką ona odegrała w całokształcie rozwoju kultury duchowej narodu słoweńskiego, lecz w dużym stopniu także w niej samej, tj. w osobliwościach jej typów i w przekształceniach, którym wzory obce w jej ramach ulegały, jako też w jej związkach ze sztuką krajów alpejskich, środkowo-europejskich i północno-włoskich, a tym samym także w miejscu, zajmowanym przez nią w dziejach malarstwa średniowiecznego Europy środkowej. Dlatego też należało o tym dziele Stelëgo nieco szerzej pomówić. Między sztuką tą a średniowiecznym malarstwem w Polsce nie ma wprawdzie żadnego związku i punktów stycznych. Są jednak pewne wspólne zagadnienia rozwoju historycznego a także pewne wspólne centra obce, z których prądy docierały nie tylko na południe do ziem słoweńskich, lecz także do Polski. A pod tym względem, tj. pod kątem widzenia analogii, jak i różnic rozwoju historycznego, obraz średniowiecznego malarstwa słoweńskiego może się przyczynić do oświetlenia niejednej kwestii.

*Zabytki Sztuki w Polsce. Inwentarz Topograficzny. Część III. Województwo Krakowskie. Tom I, zeszyt 1.*¹⁾ Powiat Nowotarski. Opracował dr Tadeusz SZYDŁOWSKI, prof. U. J. Warszawa 1938. Wydawnictwo Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Str. VI—181, ryc. 219 i 1 mapa.

Wśród przedsięwzięć wielkiej wagi dla kultury narodowej, podjętych przez władze państwowe Odrodzonej Polski, inwentaryzacja zabytków sztuki zajmuje miejsce poczesne. Dotychczasowe wysiłki poszczególnych pracowników czy nawet zbiorowe poczynania, patronowane przez poważne i zasłużone instytucje naukowe, nie mogły temu zadaniu sprostać z braku odpowiednich środków

¹⁾ Wydawnictwo podzielone jest na części (17) odpowiadające podziałowi administracyjnego państwa. W zakresie poszczególnych części ukazują się w miarę opracowywania zeszyty, poświęcone poszczególnym powiatom województwa, kilka zeszytów liczących łącznie ok. 400 stron stanowi ma tom.