

tedaj izpričali ob Župančiču in Cankarju predvsem Dominsvetovci, tudi Milčinski, in prav nič Tavčar in Govekar. Finžgar je iz te časovne snovnosti utrgal najboljše od svojega duha, uveljavil brez vpliva od strani kakršnekoli literarnosti svoj veliki slog, napisal svoj veliki tekst v zgodovinski dcbi slovenstva pred jugoslovanstvom, ki nam rodi patološkozajemljivo pravdo za jugoslovenščino in artizem brez slednje tradicije.

\* \* \*

Mimogrede sem že omenil sijajne oblikovne strani Finžgarjevega peresa. Ne le snovno, tudi jezikovno temelji Finžgar ves in vselej v narodu in raste od leta do leta še bolj v narod. Tu je imel zglede v Levstiku, Jurčiču in najbližje v Medvedu in Prelesniku. Folklorja njegovega »Triglava« je še v sorodu baumbachovstvu. Jezik njegove družinske zgodbje je književna slovenščina brez izrazitega osebnostnega obeležja. Po dramatskem govoru in po koledarski povesti pa je našel Finžgar že zgodaj v pravi narodni izraz, v podobo gorenjske klime. Saj ne išče namenoma v lokalnost; dana mu je naravno in upotreblja jo zmerno in primerneje nego Jurčič ali celo Prelesnik (Nesrečno zlato). Mimogrede je sicer doživel vplive Cankarjeve in Meškove liričnosti, okus meškove bibličnosti v »duši« in filozofizem »potništva« cankarskega. V sijajni »periodiki« in nazorni sentenčnosti svoje zgodovinske slike je ob Zaglobine »ukane« uveljavil svoj močni ritem. Prav nič se ni potrudil v besednost staroslovenščine, starobulgarščine; komaj »plesalico« in »zmijo« je izposodil na jugu. Zavedno je uveljavil v zadnjem desetletju »gorenjsivo«, bogate besede in rečenosti: natečnica, pohramplati, borka, razrahan, paháti, pógrad, zamrčati, vijača, odlija-vec, burnik, preložiti, vtakne se mi, rahuta, mrčezno, pominek, mazgati, samotorec, koprivec, (dekliška) straža, plašar, na vso lašč, vrata se pojezdijo, žužlja, mrežnica, gobuzda, budati, brnjati, biti sama na sebi, dekle postane očitna, gluha kakor bukva, ne odležem od dela itd. Prav malo je neokusnih podob pri Finžgarju (siva vlažna megla, ki se je pasla po njenih mislih), zato je odločno lepih in izvernih več (Matic je kar zviška treščil v škornje, deklica, zapečena v lice, kakor rženi kruh i. p.). Svoji plastični, širokonarodni podobi predvsem se ima zahvaliti za govorniške uspehe prigodni govornik v Finžgarju, ki je svojčas cepil krilatice iz Prešerna in Gregorčiča in celo v jezik kmetskega dekleta v ljudski igri (prisega — strašna pa sveta).

\* \* \*

\*Sodobni leposlovec - duhovnik v Slovencih! Štiri slovita imena mu vem: Meško, Finžgar, Sardenko, Iz. Cankar. Meško je v popoldnevu, Sardenko molči, Iz. Cankar se je posvetil vedi in še Finžgarja grozita zadušiti urad in pastirstvo. A Finžgarja ne sme zadušiti ne urad ne pastirstvo! Pisatelj, ki je doslej tako lepo rastel iz dobrega v popolnost, je živ in velik in danes in jutri...

## PRESBITERIJ SV. KATARINE.

IZIDOR CANKAR.

Lansko leto so po načrtih arhitekta Ivana Vurnika obnovili presbiterij male in zelo ljubke baročne cerkve sv. Katarine nad Medvodami. To delo je že takrat pobudilo dovolj pozornosti in zasluži, da se z njim popečamo, ne samo zaradi estetske vrednosti, marveč tudi zaradi svojevrstnih značilnosti, ki postajajo, kakor se zdi, za sodobno umetnost naravnost tipične.

### KAJ PTIČKI POJO?

Nad vrati sakristije je arhitekt na beli steni pod svodom razpostavil obširen dekor, da izpolni ono vrzel, ki je tu nastala po vratih v sicer enakomerni celoti barvno-dekorativne zasnove (sl. 6.). Na vrhu je mučeniška krona sv. Katarine, pod njo svetničin atribut, mučeniško kolo, izpod katerega se izvijata na desno in levo po ena palmova veja, pod vsem tem pa stoje trije skladi knjig s hrbtom proti cerkvi, in sicer tako, da je vsaka naslednja vrsta višja in širja in da se zadnja slednjč razteza po vsej širjavi vrat in slikanega okvira, ki ga jim je arhitekt dodal. Iz te piramidalne zasnove, ki je s svojo simboliko kljub vsej dekorativnosti vendarle še v očitni zvezi s svetnico-patrono, se pa v nje spodnjem delu odceplja motiv, ki je vsaj nenavaden: Iz zgolj dekorativne črte pasu, ki deli posamezne sklade knjig, požene po trikrat na vsaki strani mladika, a tudi zgolj dekorativno pojmovana, in na njih sede ptički, podobni onim, ki so posedli po vejah klinčka, ki se je široko razprostrl po kamenitih tablah ob tabernaklju (sl. 7.). V tej zvezi in na tem kraju je to gotovo presenetljiv motiv. Vsi simbolični pomočki dekorja nad vrati so v ozki zvezi z mučenico Katarino, ki naj jo cerkev počasti; kupi knjig nam govore o njeni učenosti, kolo o mukah njenega trpljenja, palma o stanovitnosti in zmagi, krona o večnem plačilu — toda kaj imajo tu opraviti ti pisani in po sebi tako ljubeznivi ptički? Kako da se je pomešal ta idilični motiv v apoteozo heroičnih dejanj preteklosti, tako povsem različen po svojem značaju od tega, na kar nas hoče ostali dekor opozoriti? Ni je nobene dobe umetnosti, če izvzamemo početno geometrično ornamentiko, ki bi ne bila rabila tega tukaj tako presenetljivega motiva v ornamentalne namene, gotovo, toda hkrati je treba tudi reči, da bi v cerkveni dekoraciji, kakršno nam je zapustila zadnja tradicija, zaman iskali česa podobnega, kakor bi bilo še bolj nemogoče najti tabernakelj, ob katerem ni drugega kot lonec s klinčki in na vejicah kosi. Ta motiv, porabljen že nad vrati sakristije s takim poudarkom in stopnjevan kesneje na tablah ob tabernaklju do popolne samostojnosti, se čuti v tej zvezi kot nekaj posvetnega, ne erkvenega ali vsaj disparatnega, kakor bi bil v sredi cerkve-

nega koralna motiv sodobne narodne pesmi tuj element. Ta naš občutek je utemeljen. Ko se je za časa zmagujočega impresionizma ob koncu preteklega stoletja pričel in potem uspešno bojeval boj zoper zahtevo, da imej slika tudi pomembno snov, zahtevo, ki je bila preostanek romantične teorije, se cerkveni dekor novemu teoremu, da je snov za estetsko vrednost slike brezpomembna, in zlasti kasnejši formuli, da je literarna vsebina umetnini v kvar, ni mogel prilagoditi, iz povsem umljivih razlogov; skoraj vsa cerkvena tradicija je govorila zoper to. Zato je cerkveni dekor v preteklem stoletju ostal v bistvu zvest romantični tradiciji, kakor nas lahko pouči pogled v katerokoli cerkev, ki je bila poslikana ob koncu 19. stoletja, in kakor je po naziranju o rabi snovi v tesni zvezi s to tradicijo tudi še slika Hel. Vurnik v oltarju sv. Katarine, ki nam predstavlja mučenico v pogovoru z modrijani, čeprav je opaziti tudi na tem delu nekatere razlike od tradicionalnega pojmovanja historične slike, ki pomenijo obrat v ono smer, v kateri se giblje ves ostali dekor presbiterija. Idiličnega motiva v tej samostojnosti, kakršno mu je dal Vurnik nad vrati sakristije in zlasti ob tabernaklju, v največji cerkveni tradiciji ni, in če ga hočemo najti, moramo seči globoko v zgodovino do srednjega veka in še globlje, do starokrščanske dobe. Odtod je razumljivo, da se nam zdi ta motiv nekam laiški, cerkvi ne prav primeren.

Zelo zanimivo je opazovati one spremembe, ki so se izvršile v rabi snovi za cerkveno umetnost v razvoju krščanske umetnosti. V prvih stoletjih krščanstva, v dobi prekipevaločega religioznega čuvstva, v katerega so se izlile najboljše raznolike duševne moči ljudi onega kroga, ki je bil odločen, da začne novo zgodovinsko tvorbo, nazvano krščansko kulturo, v dobi onega vehementnega spiritualizma, čigar začetke najbolje označuje dosledno duhovno pojmovanje vesoljstva, kakršno se javlja pri sv. Pavlu, in mistika sv. Janeza, v času te silne reakcije proti naturalistični kulturi antike, reakcije, ki je bila tem krepkejša, čim trdnjša je bila antična tradicija, se cerkvena umetnost, če smemo že s tem imenom nazvati nje prve začetke, po prvotni kratki negotovosti obrne odločno v simbolično smer. V tem stadiju razvoja je starokrščanski umetnosti predmet umetnine indiferenten in ne slika pava zaradi pava ali ribe, ker je riba, marveč le z ozirom na simbolično, nadpredmetno in nadformalno vrednost ter pomembnost snovi. Ta simbolizem ni slučajen; simbolično izražanje je znak neracionalistično usmerjenega mišljenja (in ne le v tej dobi) in se je rodilo iz iste duševnosti, iz katere so nastale analogije sv. Pavla, sklicujočega se v okrepitev trditve, da je prišel Mesija z novo postavo, na simbolično pojmovane dogodke stare zaveze, iz iste duševnosti, ki se je s tolikim žarom oklenila fantastično-simboličnih podob apokalipse.

Vendar pa ta izključno simbolična smer v starokrščanski umetnosti ne traja predolgo. Nekako istočasno, ko se v cerkvi pojavi poleg abstraktnega spiritualizma potreba, da se sporazume z realnostmi tega življenja, ko dobiva cerkveni

nauk svoje prve točne in za vso cerkev obvezne formule (ekumenski koncil), ko stopa cerkev kot nov faktor v državno življenje, ko se njena moč vse bolj in bolj utrjuje, njena organizacija bori, čisti in napreduje, ko si, z eno besedo, religiozna družba, ki ji je bila poprej poglavitna vsebina tista skupna v onostranost usmerjena težnja, pripravlja temelje za dolgotrajno bivanje v tem svetu, se pokaže poleg abstraktnega simbolizma umetniške snovi v cerkveni umetnosti historični snovni element, kateremu umetnostni predmet ni le več sam po sebi pomemben (v živem nasprotju s simbolično težnjo), ampak celo izmed vseh interesov najvažnejši. Ta snovni historični element ne zamre v poznejšem razvoju cerkvene umetnosti nikoli več, ampak se dosledno vedno bolj in bolj krepi — zastoj v zgodnjem srednjem veku je le navidezen — čim večjo historično tradicijo dobiva cerkvena organizacija sama in čim bolj se širi krog njenih tostranskih interesov. Netvarni simbolični element je med tem časom izgubil v umetnosti svoje predominantno stališče, a živi še v romanski dobi z vso močjo dalje, čeprav pregnan iz centralnega snovnega mesta v snovne aksesorije, kakor živi dalje oni psihološki korelat umetnostnega simbolizma v mišljenju in dejanjih zapadno-evropskega kulturnega kroga, pojavljajoč se v vedno novih poskusih poduhovljenja družbe (redovi), v velikih političnih podjetjih, ki so črpala svojo popularnost ne iz političnih ali kakih drugih, marveč iz čisto spiritualističnih motivov (križarske vojne), pa tudi v osebnih dejanjih pokore in očiščevanja, ki so bistveno pripomogla, da se je zbralo toliko energij, kolikor jih je bilo treba, če naj nastanejo oni velikanski spomeniki romanske arhitekture. In sicer ni simbolični element med tem časom samo živel dalje, ampak se je snovno celo bogatil tja do gotike, predstavljajoč tako paralelno duhovno strujo k realistični struji, ki se je — razen seveda tudi v formalnem oziru — javljala v vedno obširnejši historičnosti svoje snovi. Obe te značilnosti je cerkvena umetnost ohranila skozi ves srednji vek, čeprav seveda prevladuje v začetku simbolična in proti koncu realistična snov, kakor označuje ostale kulturno-zgodovinske dogodke tega časa ista analogna dvojica, imenovana Bog in svet, duhovna in posvetna oblast, razodeta in z umom odkrita resnica, in še drugače.<sup>1</sup>

Že v gotski dobi se je začel simbolični snovni element umikati pred historičnim in realističnim, v novem veku pa je skoraj popolnoma zamrl. Živel je dalje le še kot rudiment iz tradicije, porabljen le poredkoma kot okvir k realistični snovi, ki je medtem postala pravi umetniški predmet, a ne kaže nobenega notranjega življenja več, se ne množi, ne razvija, ni samostojen, marveč brezpomemben privesek. Poleg mnogih drugih posebnosti, ki označujejo umetnost novega časa takoj v nje začetkih, zlasti pa one načelne razlike, ki jo delijo od umetnosti srednjega veka, se mi vidi tudi ta

<sup>1</sup> Glede formalnega dualizma v srednjem veku prim. M. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*. München u. Berlin, 1918.

preobrat v izberi snovi dovolj važen,<sup>1</sup> kakor gotovo ni slučajno, da je cerkvena reformacija, ki stoji, kakor renesansa v umetnostnem oziru, ob početku novega veka kot znamenje časa in napoved prihodnjega razvoja, zavrgla bogato simboliko cerkvenih obredov, in da se je v katoliški cerkvi sami ta simbolika v teku stoletij večinoma skrčila v komaj še različne rudimente. Doba baroka, čas cerkvene reformatorične reakcije, kaže mnogo zanosa in verskega čuvstvovanja — v tem času so se napolnile cerkve s slikami nebeških vizij — toda niti približno ne smemo vzporediti religioznosti te dobe z mističnim zanosom starokrščanskega časa, zakaj umetnost se tedaj ni le vedno bolj in bolj laicizirala, marveč kaže cerkvena umetnost sama — da ne govorimo o drugem — isto tendenco, katera se javlja v vsej ostali umetnosti, otrestiti se srednjeveškega simboličnega elementa in postati, kljub vizionarnemu značaju svojega predmeta, čim najbolj realistična: v tej dobi se je cerkveni dekor obogatil z mnogimi novimi realističnimi snovmi, s snovmi, katerih invencija ni potekla iz abstraktnega razmišljanja, marveč iz zgodovine, legende ali aktualnega življenja. Gotovo se v tej dobi poživlja tudi simbolika antike, toda nagib, ki je umetnika privedel do te snovi, ni nikakor one vrste kakor v srednjem veku, marveč diametralno nasproten: ta antični simbol ga ne zanima kot simbol, marveč le kot del antične kulture, ki je ob tem času bila predmet podrobnega studija, torej kot zgodovinska realnost. To realistično teženje doseže svoj višek v 19. stoletju, v katerem zamre vsaka simbolična invencija in se čut za realnost v toliki meri okrepi, da se pojavi obnavljanje zgodovinskih stilov, in sicer ne zaradi simpatične estetske razčuvstvanosti do katere posebne dobe preteklosti, ne zaradi sorodnosti umetnostnega hotenja, marveč iz ljubezni do realnih tvorb preteklosti. Tudi srednjeveški stili so se ob tem času obnavljali — in vendar, poglejmo katerokoli moderno romansko ali gotsko stavbo in se bomo prepričali, da so ravno simbolični elementi v njej reducirani na minimum, vrhu tega omiljeni v realističnem zmislu, če ne popolnoma zabrisani. In čisto naravno; v času, ki je preteklost jemal z objektivnega zgodovinskega stališča, ki je smatral stil preteklosti za predmet eksaktne umske rekonstrukcije, ni nikakor moglo biti zmisla za čisto subjektivno, nerealistično vrednost simbola. Kako je tudi v tem veku tukaj očitani razvoj v izberi umetnostne snovi tekel vzporedno z vsem ostalim kulturnim razvojem, je komaj potrebno opozarjati.

V Vurnikovem dekorju presbiterija sv. Katarine pa opazimo nekaj, kar je s to tradicijo v nasprotju. Najprej se pojavi tuji motiv nad vrati sakristije, ko iz knjig, simbolizirajočih cerkveno patrono, poženejo — tako zelo nerealistično — vejice, na katerih sedijo ptiči, zlasti pa, in sedaj s polno

<sup>1</sup> V strokovni literaturi je naraščanje snovi v starem in srednjem veku ikonografski dovolj natančno obdelano, a s tega vidika, s katerega gledamo ta pojav tukaj, še ni bil razmotrivan, dasi bi tako zastavljen studij, zlasti v zvezi s formalnimi problemi dotičnih dob, mogel biti ploden.

močjo, v vsej samostojnosti, na retabulah oltarja; na tem mestu so od nekdaj, od romanske dobe, stale svete zgodovinske figure, a so sedaj izginile, umaknile so se klinčkom in kosom! Če hočemo dobiti analogije za ta pojav v tradiciji cerkvenega dekorja, bi jih morali iskati v početkih starokrščanske dobe, torej v času snovno popolnoma neopredeljenega dekorja, kakršen se nam kaže sedaj nad vrati katarinske sakristije, v času, ko ni hotel biti dekor nič drugega nego dekor, brez vseh aluzij; ali v oni dobi, ko je dekor dobival že svoj simboličen pomen, kakor ga dobiva tudi oni motiv klinčkov in kosov, cvetja in petja, radosti in hvalnic, razpostavljen pri sv. Katarini okrog močno podarjenega tabernaklja v oltarju. Obnavljanje tradicionalnih stilov v polpreteklem času se nikakor ni ustavilo pri romanski dobi kot meji navzdol, marveč smo videli zadnje čase, da se obnavlja tudi starokrščanski dekor, da se ponavljajo starokrščanske apside s svojimi muzaičnimi svetniškimi figurami — toda s temi poskusi nima Vurnikovo delo nič skupnega. Ne mogli bi tega, kar vidimo pri sv. Katarini, imenovati posnemanje prakrščanskega dekorja; to ni obnavljanje starih tipov, pač pa analogija v umetnostnem hotenju: odklanjanje historične snovi.

Ta pojav bi bilo kaj lahko razložiti v času, ko se je pozornost, porazdelivši se na vsa polja, vse čase in vse panoge umetnosti, obrnila tudi k takozvani narodni umetnosti, ko nastajajo Madone v narodnih nošah in se naglašja potreba umetnostne renesanse na podlagi folklorističnih raziskavanj; Vurnikovo delo bi po tem svojem motivu bilo enostavna aplikacija »narodne« umetnosti na cerkveni dekor. Vendar se s to razlago ni mogoče zadovoljiti, ne le zato, ker tudi po njej preostaja še vedno vprašanje, kako je mogel ta laični motiv — proti tradiciji — zaiti v cerkev, marveč tudi zaradi nekaterih drugih značilnih posebnosti v okrasju presbiterija sv. Katarine. Pesem, ki jo pojo Vurnikovi ptički, ni samovoljna.

## PRIČEVANJE FORME.

Način, po katerem je poslikan presbiterij kot celota, je svoje vrste. Presbiterij je tektonski dovolj členovit: ob vhodu vanj stojita dva močna poluslopa, v notranjosti je razčlenjen z lisenami z lastnimi kapiteli, svod tvorijo svodne kape, nasproti sakristijski steni in v ozadju je po eno okno. Dekoracija sten in arhitektonskih delov je vseskozi geometrična, je eno samo ponavljanje romba v treh spektralnih prabarvah, v rdeči, rumeni in modri, svod pa je ostal bel, nepobarvan in ima samo v sredi dekorativen medaljon v istih barvah in v obliki četrperesne detelje. (Sl. 5.) Pri tej dekoraciji je značilna okoliščina, da se geometrični motiv romba preliva v isti barvi in skoraj nespremenjeni obliki po vsej poslikani ploskvi nepretrgano dalje, usihajoč samo pod kapiteli lisen in pod venčnim zidcem, a da se potem takoj tudi na tem členu zopet pojavi. Enakomerno z istim dekor-

jem sta poslikana pilastra in notranjost loka nad njima, venčni zidovi in kapiteli, lisene in ploskve sten — torej tektonski svojevrstni, po svojih funkcijah dispartni deli. Tektonska členovitost je s tem pretežno zabrisana — kar je dobro opaziti tudi na naši fotografiji (sl. 5., na levi), medtem ko je v resnici pod vplivom barev to še bolj razvidno — arhitektura, ki je tvorila pred poslikavanjem edini vir estetskih vrednot te cerkvice, je v poslikanem delu notranjščine domala ubita. To nenavadno razmerje med slikarstvom in arhitekturo je umetniška kritika takoj opazila in je čisto pravilno pripomnila, da je tako poslikavanje negacija arhitekture ter da je slikar storil tu s svojimi sredstvi isto, kar bi storil arhitekt, če bi one z dekorjem znivelirane tektonske dele s svojimi sredstvi kakorkoli odstranil, če bi presbiterij prezidal.

Ta opomba je, kakor rečeno, pravilna, vendar pa sloni na domnevi, kakor da je neko določeno razmerje med slikarstvom in arhitekturo po naravi dano ali po zgodovini stabilizirano ali da je potrebno vsaj za naš čas. Ta domneva pa je napačna.

Dejanski je tako razmerje med arhitekturo in slikarstvom, kakršno se tukaj predpostavlja kot edino možno, obstajalo samo v klasični antiki, v kateri je slikarstvo v svojem odnosu do arhitekture igralo nesamostojno, podrejeno vlogo, in le deloma v gotiki. Klasični tempelj je bil po svoji arhitektonski zasnovi izraz izravnane naravne zakonitosti, skladne organičnosti materialnega sveta, v katerem ima slednji del svojo po načelu kavzalnosti točno opredeljeno funkcijo, in slikarski dekor je, opustivši stremenje po lastni izraznosti in torej po višji umetnostni enoti, sestavljeni iz arhitekture in slikarstva, izključno le podpiral zgoraj označeno tektonsko idejo, z barvo še pojasnjujoč in okrepjujoč oni izraz statičnosti in organične urejenosti, ki je bil problem arhitekture. V pozni antiki, kakor se nam kaže v starokrščanski umetnosti, je to razmerje med arhitekturo in slikarstvom ravno obratno. Oni vihar spiritualizma, ki označuje to dobro, ni le razrušil samih temeljev klasično-antičnega umetnostnega naziranja in namesto nekdanjih statičnih ter fizično-organičnih arhitektonskih tvorb prinesel, v tipu starokrščanske bazilike, nove tvorbe, ki je negacija nekdanjega klasičnega tektonskega ideala ter skromen začetek — ne formalno, pač pa v principu — onega dinamičnega tektonskega načela, ki se je v srednjem veku razvilo do polne tvorne moči, marveč je tudi potisnil daleč v ospredje, vsaj kar se tiče notranjščine, slikovite estetske vrednote, namesto materialno statičnih, dosledno ravnajoč tudi v tem primeru v zmislu dematerializiranja, ki je bilo tedaj vrhovni zakon kulturnega razvoja, zakaj gotovo predstavlja slikarstvo v razmerju do arhitekture, torej iluzorični videz v razmerju do zakonito urejene stvari, duhovnejše kategorijo, prav tako kakor je abstraktna simbolična snov, katero najstarejša krščanska umetnost tako rada izbira, nekaj mnogo bolj nematerialnega, nego historični predmet, ki se začne v krščanski umetnosti uveljavljati pozneje.

Brez ozira na steno se razprostirajo slike v starokrščanski baziliki po njej, sledeč svojim lastnim zakonom kompozicije, osamosvojene, ali pa podpirajo na svoj način ono veliko smer gibanja proti oltarju, ki se je pojavila v notranjosti bazilike (S. Apollinare Nuovo); v apsidi in na slavoloku se široko razprostirajo, zopet prezirajoč zahteve arhitekture, in ne streme po ničemer drugem, nego da ustvarijo abstraktno vizijo onostranske ekstatične blaženosti. Slikarstvo se je sedaj osvobodilo od arhitekture in doseza lastne cilje brez ozira nanjo, jo nadvladuje.

Pa razmerje med slikarstvom in arhitekturo je tudi v vsem nadaljnjem razvoju naše umetnosti v neprestanih menah. V romanski dobi, ki jo v arhitekturi označuje naraščanje mas, novo organiziranje tektonskih sil, se slikarstvo zopet umika s svojega predominantnega stališča, se prilagodeva pogojem, ki mu jih stavlja arhitektura, se omejuje deloma zgolj na ornamentiranje ploskev, ki jih je arhitektura pustila nerazčlenjene, postaja zopet pomagalo arhitekture, čeprav drugačno nego v antiki, in se v nadaljnjem razvoju proti gotiki in v njej vedno bolj umika iz arhitekture, katere izrazna moč je v tej dobi tako narasla, da je slikarstvo ne le lahko pogrešala, ampak ga celo izključila ter si ustvarila svojim namenom mnogo primernejše sredstvo, barvana okna. S tem pa, da se je arhitektura osvobodila od slikarstva, se je tudi slikarstvo osamosvojilo in se samostojno razvijalo dalje, vsled česar opazimo v dobi renesanse zopet novo razmerje med obema panogama umetnosti: samostojna arhitektura s svojimi lastnimi problemi obstoji poleg samostojnega slikarstva. Medtem ko je srednji vek poznal v glavnem le dve meri za sliko, monumentalne mere v notranjosti cerkva in neznatne mere ilustracij v rokopisih iluminatorjev, pri čemer je bilo slikarstvo navezano na soeksistenco arhitekture in rokopisa, postane slika sedaj ne le formalno, marveč tudi v pogojih svojega obstanka in obstanka organizem zase, kakor je arhitektura tudi samostojen in svojevrsten organizem. Med obema vlada neka pariteta, katero razmerje se pa v razvojnem toku proti baroku zopet premakne, in sicer v korist slikarstva. Arhitektura sama stremi v tej dobi po slikovitih učinkih in jih doseza na dva načina: po najintimnejši svezi s slikarstvom, podobni oni, ki je vladala za časa klasične antike, a s to razliko, da je sedaj cilj te zveze slikoviti efekt, medtem ko je bil v antiki namen te zveze pojasnjevanje statičnih in organičnih funkcij, — ali pa tudi tako, da z lastnimi sredstvi, razgibanostjo svojih delov in mas ter zlasti z obilnimi profili ustvari brez vsake pomoči slikarstva slikovit kompleks, v katerem imajo svetlobe in sence slikarske vrednote in na svoj način nadomestujejo barvo. Primer te druge možnosti je tudi cerkvice sv. Katarine, ki je bila do Vurnika v svoji notranjosti vsa bela, a vendar ne brez slikovitih vrlin.

Že iz tega sumaričnega pregleda je torej razvidno, da razmerje med arhitekturo in slikarstvom nikakor ni neprekršljivo stabilizirano, da torej tudi ono razmerje v presbiteriju sv. Katarine, ki vzbuja

začudenje, nikakor ni »nemogoče«. Kar bi moglo v tem primeru roditi teoretske pomisleke, je dejstvo, da je baročna arhitektura slikarski predelana na način, ki je temu stilu tuj, da je torej tu nastala kolizija umetnostnih hotenj, kar da je nedopustno. Kolizija bi obstajala zlasti v tem, da je slikarstvo zabrisalo arhitektonske člene, ki so bistven del te cerkve, in ustvarilo neko mešanico arhitektonskih in dekorativnih vrednot, v kateri so arhitektonski členi izgubili svoj prvotni in naravni pomen.

Imenoval sem te pomisleke teoretske, zakaj odločilnega pomena niso, ker je za estetsko vrednost umetnostnega dela dejanski merodajno le to, koliko je adekvaten izraz onih čuvstev in misli, ki so ob svojem času potrebne umetnostnega oblikovanja. A tudi sami po sebi niso upravičeni. Kar se je tu zgodilo z baročnim stilom, ki se je temeljito preoblikoval pod rokami sodobnega umetnika, je barok sam nešteto krat storil s stili, ki so bili njegovi predhodniki, tako da ne moremo govoriti o ravnanju, ki bi bilo v življenju zapadno-evropske umetnosti brez primere, kar bi pa tega ravnanja gotovo še ne opravičevalo, ko bi bil vsled omenjene kolizije stilov nastal stilističen nestvor, ki je v preteklosti brez primere. A to se ni zgodilo. Ista kolizija, ki se tu v sedanjem presbiteriju sv. Katarine graja, se pojavlja na nešteto zgodovinskih visoko cenjenih spomenikih, čeprav zopet nikoli sicer razen v srednjem veku.

V svojem posmrtnem delu o estetiki upodabljaajočih umetnosti govori Jodl<sup>1</sup> tudi o razmerju med slikarstvom in arhitekturo ter prihaja glede romanske dobe do sklepa, da »poslikavanje nikjer ne služi zabrisavanju, marveč povsod krepkejšemu poudarjanju (arhitektonskih) forem«. Pa ni tako; ravno v romanski dobi, in samo v njej izza antike, nahajamo nešteto primerov, v katerih so arhitektonske forme s slikarskimi sredstvi zabrisane na presenetljivo podoben način onemu, ki ga opažamo v presbiteriju sv. Katarine. Romanski stil je prehodni stil in njegova vloga je bila, da je, sam se ne vzdržno razvijajoč proti najpopolnejšemu izrazu srednjeveškega naziranja, proti gotiki, hkrati vendar tudi varoval one elemente antike in starokrščanske umetnosti, ki so bili za kesnejše umetnostno oblikovanje rabljivi in potrebni; čuval je še, kakor smo videli, simbolično snov, ki je bila tako značilna za starokrščansko umetnost, kljub oni močnejši realistični struji, naznanjajoči novi vek, prenesel je v srednji vek, ne v umetnostni formi čisto, pač pa glede porazdelitve prostora nespremenjeno starokrščansko baziliko — ali bi bilo tedaj čudno, če bi se v njem ohranil tudi del onega starokrščanskega iluzionizma, ki se je, prenesen na razmerje med arhitekturo in slikarstvo, v starokrščanski dobi javljal v samostojnem razživljanju slikarstva v arhitekturi? In ohranil se je. V romanski arhitekturi se kupičijo mase, se zbirajo sile, se pojavljajo dotedaj neznane moči, poganjajoče se navkišku, vse se pripravlja na ono veliko dejanje, ki

ga je arhitektura izvedla v gotiki, toda kljub temu je ostalo še mnogo slikarskega dekorja, ki ni samo po svojih motivih, ampak tudi po svojem značaju naslednik one zgodnje dobe, ki ji je bil ornament in slikovit videz bližji cilj nego tektonska jasnost stavbnih členov; kljub jasnemu stremljenju romanske arhitekture proti strogo organičnemu stilu, je videti, kakor v prehodnem stilu ni drugače mogoče, obilo primerov onega starejšega naziranja, po katerem ni slikarstvo služilo arhitekturi, da podpre jasnost njenih statičnih zakonov, marveč jo je nadvladovalo, čeprav je to naziranje bilo v nasprotju s ciljem razvoja romanske arhitekture in je slednjič seveda morala usahnti.

Dokazi za to trditev bi se dali povzeti z romanske arhitekture kateregakoli kroga, vendar hočem navesti samo nekaj primerov, ki so nam najbližji, primerov srbskih cerkvâ iz romanske dobe, pri čemer je pripomniti, da je vprašanje, koliko je v romanski arhitekturi sploh in v srbski še posebej elementov, povzetih iz bizantinske ali orientalne umetnosti, v tem primeru brezpredmetno, ker gre le za to, da pokažem neko gotovo razmerje med arhitekturo in slikarstvom kot v določeni dobi srednjega veka običajno.

Srbska srednjeveška cerkvena arhitektura nudi obilo vzorcev onega načina stavbarstva, ki se je v zapadni Evropi pojavilo zlasti v južni Italiji, pa tudi drugod, in ki je z raznobarvnostjo svojega materiala dosegalo prave slikarske učinke, tako da pri teh stavbah po vsej pravici govorimo lahko o slikarstvu v arhitekturi, čeprav so zgolj arhitektovo delo.

Gotovo se te stavbe močno prizadevajo, da izrazijo dovolj jasno svoj tektonski značaj — en sam pogled na zunanost Hilendara na Athosu, Gračanico na Kosovem polju, Nagorico pri Kumanev, na Studenico in mnoge druge cerkve te dobe nam dokazuje, da je bila arhitektova fantazija neizčrpna pri odkrivanju sredstev, s katerimi se dajo posamezni arhitektonski členi označiti v svoji struktivnosti. Pri tem je tekmovala plastika z barvo materiala, skladi zidu s profili posameznih členov, da pokaže struktivne dele stavbe v njih popolni jasnosti, in nastati so mogle v svoji struktivnosti tako čudovite stavbe, kakor n. pr. Gračanica, kjer so se slikarske in tektonske vrednote združile v eno samo organično celoto, podobno oni, ki nam jo predstavlja grški tempelj, in kjer je masa zidu označena z materialom in barvo na svojemu značaju primeren način, medtem ko so polstebriči na kupolah, mnogi loki, prazne ploskve pod njimi in deli oken z istimi sredstvi karakterizirani kot struktivno svojevrstni členi. Tej lastnosti je pripisati, da se nam ob pogledu na srbske srednjeveške cerkve vsiljuje najprej zavest o njih trdni organičnosti, da opažamo najprej njih močno okostje.

Vendar pa je to samo ena vrsta cerkvâ in samo ena stran njih značaja. Večina teh stavb

<sup>1</sup> Friedrich Jodl, *Ästhetik der bildenden Künste*, Cotta, Stuttgart-Berlin, 1920<sup>2</sup>, 207. ss.

<sup>1</sup> Prim. slike v *South Slav Monuments. I. Serbian Orthodox Church*, by Michael J. Pupin with an introduction by Sir Thomas Graham Jackson, London, John Murray, 1918.

kaže obenem odlično dekorativnost, svojo slikovito stran, ki je tektoniki še podrejena, ki pa pri drugih, n. pr. pri Sv. Klementiju v Ohridu, pri samostanski cerkvi v Lesnovem, Markovi cerkvi pri Prilipu, Kučevištu, Ravanici v Srbiji, Lazarjevi cerkvi v Kruševcu, stopa tektoniki samostojno ob bok, jo marsikje prerašča in razveljavlja. Naj pokažem to stran značaja srednjeveške srbske arhitekture na enem primeru, ki ni najboljši, a vendar dovolj jasen, na vzhodni apsidi Markove cerkve pri Prilipu, ki jo je začel zidati kralj Vukašin in končal njegov sin kraljevič Marko (sl. 9.). Nekateri arhitektonski deli so na tem detaju stavbe zelo močno poudarjeni, tako loki nad obema nišama na levi, ki so podvojeni in s svojo zgornjo polovico, prežeto s temnimi sencami, krepko zaključeni kot svojevrsten element v masivu stene; tako dvojno okno na srednji stranici mnogokotniške apside, katerega posamezni deli so s slikarskimi sredstvi označeni v svojih individualnih funkcijah, tako da so z ornamentom ločeni med seboj, lok, ki uokvirja dvojno okno, plitvo prazno polje, ki je pod njim, obe dve krožini, s katerima se okni navzgor končujeta, osrednji slopec med njima in podstav celote tega arhitektonskega detaja; tako tudi loki nad plitvimi okni v zgornjem kompartmentu apside. Kljub temu pa je slikoviti interes pri tej stavbi tako močan, da deloma presega tektonski interese. Ves masiv stene je razkrojen v posamezne plasti, ki se viijejo do njem kakor geometričen ornament, se ustavijo pred nekaterimi važnimi tektonskimi deli, n. pr. pred loki, a samo pred njimi, medtem ko druge neovirani za temnjujejo v njih funkcionalni jasnosti. Dvojni loki nad nišo v spodnji partiji apside so z dekorativnimi sredstvi tako močno poudarjeni kot svojevrstni členi arhitektonski celoti, da bi nujno tudi niša sama, zaradi katere so loki speljani nad njo in brez katere bi ne imeli nobene tektonske, marveč le dekorativno funkcijo, morala biti z istimi sredstvi označena kot vdolbina v steni — pa ni; isti stenski dekor, ki se je zgoraj ob lokih ustavil, da se pojavi drugi, značaj loka primernejši, ta dekor se pred nišo ne ustavi, marveč se razpreza nepretrgan preko nje, zabrisujoč tako prostorninski značaj te vdolbine. Zanimiv je s tega stališča zlasti zgornji del apside. Tu je vsako polje prvih dveh slepih oken izpolnjeno s posebnim ornamentom, različnim od onega, ki se razprostira po ostali steni, in je s tem označeno kot svojevrsten del v steni, je s tem iztrgano iz enakomerne ploskve zidu ter pojasnjeno kot tektonski individuum. Tretje slepo okno, na srednji stranici mnogokotnika, pa ne kaže tega tektonski pojmovanega dekorja, marveč je izpolnjeno z istimi slikovito delujočimi skladi materiala, ki se preliva preko ostalih nerazklenjenih sten in preko spodnjih niš: arhitekt je s tem zabrisal tektonsko jasnost detaja, toda do nje mu je bilo očitno manj, nego do slikovite pestrosti, ki jo je dosegel s tem, da je ustvaril iz vsakega slepega okna slikovit individuum. Bilo mu je do tega, da izravna dekorativne mase, ne da okrepi tektonske forme: zato je živahno dekoriral stranska okna nad nišami, deko-

rativno enakovrednimi z masivom stene, razbre-menil pa je v dekorju srednje zgornje okno ter dosegel tako dekorativno ravnovesje s partijo pod njim, ki je z obilim svojim dekorjem in s svojimi slikovito učinkujočimi predrtinami izredno močna. Odločilno je bilo tedaj slikovito in ne tektonsko ravnotežje.

Ta pojav, opazovan na Markovi cerkvi, ni slučajen in ne osamljen, ampak se ponavlja pre-mnogokrat tudi na drugih stavbah, tako pri Sv. Klementiju, čigar vzhodni del se, če fotografija ne moti, ves razkrajja v dekorju, spominjajočem na arabski način, v lesnovski samostanski cerkvi in Ravanici, kjer slikoviti element kakor bršljan prepreza vse tektonske dele, vodoravno se ovijajoč okrog njih in ne meneč se za njih navpični značaj, zlasti pa pri biseru dekorativne arhitekture, ki ne zaostaja za lepoto romanskih stavb Firenze, Lazarjevi cerkvi v Kruševcu.

Iz vsega tega sledi tedaj, da razmerje med arhitekturo in slikarstvom ni ustaljeno tako, kakršno se nam javlja v antiki, da imamo v srednjem veku celo veliko razdobje, v katerem slikarstvo v svojem odnosu do arhitekture ni »organizirajoče«, kot se trdi, marveč mnogokrat tudi desorganizirajoče dekorativno, kar smatram kot ostanek slikovitega starokrščanskega stila in kar je moralo v čistem organskem stilu gotike povsem izginiti, ter slednjič, da nahajamo kolizijo med slikarstvom in arhitekturo, ki jo opažamo v Vurnikovem presbiteriju, v poznejšem srednjem veku, kakor smo v nje-ga začetkih našli slikarsko snov, sorodno oni, ki jo je porabil isti Vurnik v istem svojem delu.

Ni pa razmerje med arhitekturo in slikarstvom edino, kar je važno za oznako Vurnikovega stila; dobro si je ogledati še tisto, kar od Vurnikovega dela v presbiteriju sv. Katarine preostaja, oltar, ki ima zelo značilne forme, v zvezi s sliko nad njim, ki jo je naslikala Helena Vurnik.

Izza renesanse ni oltar nikoli izgubil svoje tektonske forme, bil je vedno več ali manj individualna arhitektura v notranjosti cerkve ter je celo v dobi najslikovitejšega baroka, v času, ko so se vse tektonske vrednote razkrajale v razgibanost, barvo ter svetlobo in senco, še vedno hranil v svojem nastavku arhitektonske člene, ki so bili ostanki nekdanje strogo izvedene tektonike, ter je ta svoj značaj v času zgodovinskih stilov še okrepil. V zadnjem stadiju cerkvene umetnosti se opaža tudi glede tega značilna izprememba. Vurnikov oltar je povsem atektonski zasnovan. Na menzo je postavljen pravokotniški tabernakel, vse, kar je okrog tega jedra, je pa en sam velik sistem atektonskega, reči moram, skoraj protitektonskega dekorja; ničesar ni, kar bi bilo izraz nosečih in težečih sil, marveč se nasprotno vse mase nastavka gibljejo v valovitih, zopolj dekorativnih črtah, povzemajoč tukaj v velikem ono lahno razgibanost, ki se je pojavila v višastih črtah slike nad vrati sakristije. Ob tabernaklju stoita, brez vsake organske zveze z njim, dve retabuli, izpolnjeni z valo-

vito zavrtimi vejicami klinčka ter z drugimi ornamentami enakega značaja, retabula se potem tudi sama vzvalovi nakvišku, preide nato (dasi neorganski) v spiralo dekorja okrog tabernaklja (glej sl. 7.) in po njej v ono valovito črto, ki oklepa adoranta ob straneh ekspozitorija, tu pa se, zopet neorganski, a za oko povsem zadovoljivo, preljuje v palmovo vejo okvira slike nad oltarjem (gl. sl. 5.), vzpenjajoč se po njej do stropa in valoveč na drugi strani po enaki poti navzdol do menze. Če pogledamo nastavek kot celoto, ne vidimo drugega kot en sam sistem dekorativno razgibanih črt in imamo rajši dojem razcvele rože nego tektonski izvedene organizma mas. Bila je ena in ista volja, ki je s slikarskimi sredstvi razveljavljala tektoniko presbiterija in ki je novi oltar docela atektonski zasnovala.

Odkar je, v romanski dobi, sveta figura prvič stopila na oltar, ni nikoli več prenehala biti njega organski del, in čeprav se je njeno razmerje do oltarja močno menjavalo, se vendar ni od oltarja nikoli več ločila. V novem oltarju sv. Katarine se je ločila. Vurnik je sliko odtrgal od oltarja, obesil jo nad njim na posrebrene verige, tako da plove v zraku, tvoreč z oltarjem le vizualno celoto, nikakor pa ne več organične. Kakor je s celoto oltarja ustvaril le slikovit dekorativen kompleks in ne tektonske tvorbe, tako je Vurnik oltarne dele tudi dejanski raztrgal, prezirajoč zahteve statičnega zakona in ustvarivši nematerialen videz, in je zopet, na še radikalnejši način nego pri poslikavanju sten, šel preko danih pogojev arhitekture te cerkve, ko je sliko obesil tako, da zakriva okno v ozadju presbiterija, ki je bilo svoj čas potrebno, ki pa novemu arhitektu ni več moglo služiti. Tako plove, ne stoji in ne teži, ves ta dekor kakor vizija okrog oltarja, spominjajoč na polmračno starokrščansko apsidno, ki se nam v nje mozaikih nad oltarjem odpirajo razgledi v večno neskončnost.

## SODOBNO UMETNOSTNO HOTENJE.

S tem sem, mislim, pokazal, da neobičajni presbiterij sv. Katarine nikakor ni samovoljno delo razbrzdane fantazije, marveč da predstavlja po svoji zasnovi enovito celoto, v kateri se ista formalna misel vedno nanovo ponavlja, da je v tem delu dosledno izveden umetniški sistem; brez vseh teoretskih razmišljanj se je umetnik napravil na delo, da ustvari, kakor mi Vurnik piše, »škatico za oltar«, toda obdarjen s tistim živim čutom za formalne potrebe svojega časa, s čutom, v čigar doslednem delovanju obstoji kesneje tudi znanstveno dokazna sistematika vsakega stila.

Pokazal sem na logično zvezo med izbero simboličnega dekorativnega motiva in med poslikavanjem sten ter zvezo med tema dvema pojavoma in formami oltarja; primerjajoč stilistične značilnosti katarinskega presbiterija s preteklostjo smo videli, da jim najdemo analogij le v globokem

srednjem veku. In s tem bi pravzaprav morali nehati, zakaj če gremo dalje, se odmaknemo s tal eksaktne formalne analize in izgubimo zgodovinsko perspektivo; toda če vidimo hkrati, da se iste analogije s srednjim vekom ponavljajo tudi v drugih Vurnikovih delih, n. pr. v njegovem tržaškem oltarju, ter da je vsa sodobna umetnost prežeta s simboličnimi elementi, kakor ni bila v novem veku še nikoli, in da se poleg tega odpora proti realizmu snovi ponavlja še odpor proti realizmu tektonske forme, kakor v katarinskem presbiteriju, tedaj dobiva to neznanatno Vurnikovo delo velike dimenzije in vprašanje: »Kako si je razložiti to analogijo sodobne umetnosti s srednjim vekom?« postaja preveč mikavno, da bi ne riskirali kratkega odgovora nanj.

Posledica romantike je bil intenziven zgodovinski studij in z njim v zvezi obnavljanje historičnih stilov, najprej »klasičnih«, pozneje pa tudi drugih — tako je Monakovo dobilo v sredi 19. stoletja »pravo« starokrščansko baziliko in kraljeva zadužbina v Topoli, delo 20. stoletja, hoče biti čisto »srbsko-bizantinska«. S tem mehaničnim posnemanjem del preteklosti nima sodobna umetnost nič skupnega, toda onim studijem se ima zahvaliti, da se je odprl pogled v daljna stoletja nazaj do primitivne umetnosti pračloveka, čigar tvorbe tudi niso ostale brez vpliva na sodobno oblikovanje, zlasti pa, da se ji je omogočilo umevanje estetskih vrednot umetnosti srednjega veka.

Sodeloval pa je pri tem tudi ves naš sedanjí kulturni položaj. Materialistični svetovni nazor, ki je nanj krščanstvo reagiralo v umetnosti s svojimi antimaterialističnimi formami in s svojo spiritualistično snovjo, je dosegel se zdi, v preteklem stoletju svoj novi vrhunec in zopet se pojavlja reakcija na vseh poljih. Goli materializem je še naziranje za široke mase, medtem pa se iz najnotranjše potrebe išče zopet duh stvari. Zametava se goli racionalizem in se ugotavlja, da je »doživljeno« spoznanje nad znanstvenim, govori se o spoznavni vrednosti intuicije, umetniki iščejo mističnih motivov in trdneje nego kdaj verujejo v inspiracijo — značilnosti, ki niso karakteristika materialistično mislečih dob, ampak nas močno bližajo srednjemu veku. Umetnostna zgodovina sama je v zadnjem času z novimi jadrí odplula v srednji vek in je odkrila v njem novo deželo, polno svojevrstnih lepot, kar se ni zgodilo le zaradi tega, ker je nadla dogma o propalosti in primitivnosti starokrščanske in srednjeveške umetnosti, ki se ni mogla več vzdržati, ko se je postavilo razvojno načelo za temelj vsemu raziskovanju, marveč tudi zato, ker se je po notranji potrebi izbistrilo oko za estetsko vrednost te umetnosti. Kulturni zgodovinarji odkrivajo toliko paralel s pozno antiko, torej ono dobo, v kateri so nastali duševni pogoji za početek in razvoj krščanstva, da govore, sklepačič ali upravičeno ali neupravičeno po analogiji o »nočini Zapada«.

Po tem takem ni presbiterij sv. Katarine le v sebi enotno delo, marveč bi tudi bil organski vzrastel iz svojega časa.