

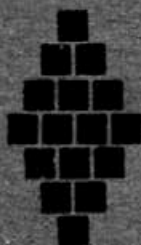
ZBORNİK

za umetnostno zgodovino.

(Archives d'histoire de l'art.)

Urejuje

Dr. Izidor Cankar.



Leto I.

Št. 3—4.

Ljubljana, 1921.

Izdaja Umetnostno-zgodovinsko društvo
v Ljubljani.

VSEBINA:

- Dr. Fr. Stelè: Gotske freske na Jezerskem.
Jos. Dostal: Iz Langusove ostaline.
Viktor Steska: Kipar Alojzij Progar.
Vojeslav Molè: Blzanc in Orient.
Izidor Cankar: Umetnost v krščanskem slovstvu drugega stoletja.

Varstvo spomenkov. — Narodna galerija. — Knjižeynost. —
Bibliografija. — Razstave. — Razno

TABLE DES MATIÈRES:

- Dr. Fr. Stelè: Les fresques gotiques à Jezersko.
Jos. Dostal: Un livre des croiques de Langus.
Viktor Steska: Le sculpteur Louis Progar.
Vojeslav Molè: Byzance et l'Orient.
Izidor Cankar: L'art dans la littérature chrétienne du II^e siècle.

Sauvegarde des monuments historiques. — Galerie nationale. —
Littérature. — Bibliographie. — Expositions. — Divers.

Zbornik za umetnostno zgodovino izhaja štirikrat na leto in stane za Jugoslavijo 100 K, za inozemstvo 15 fr. — Za ude Umetnostno-zgodovinskega društva je naročnina poravnana s članarino.

Archives d'histoire de l'art paraissent 4 fois par an. —
Prix 15 frs.

Vsi dopisi naj se naslovijo na urednika, Ljubljana, Kolezijska ulica 1.

Gotske freske na Jezerskem.

(Les fresques gothiques à Jezersko.)

Dr. France Stelè — Ljubljana.

Dans l'église de Saint Oswald, autrefois église de la paroisse de Jezersko, se trouvent deux couches de fresques l'une sur l'autre. L'auteur s'occupe de la couche supérieure, c'est à dire récente, qui, à cause de plusieurs réparations de l'église n'est conservée que par fragments, mais qui, néanmoins, représente le plus parfait monument du style dit réaliste de la peinture à fresque de l'époque gothique décroissante en Slovénie. En se fondant sur l'analyse de style et sur la comparaison avec le style de Johannes de Laybaco (moitié du XV^e siècle) l'auteur reconnaît, que la peinture de Jezersko, comparée avec des monuments de la moitié du XV^e siècle appartenant au style idéaliste - contient, en tous sens, de nouveaux éléments, qu'elle n'a pu acquérir par un développement naturel de la peinture aborigène, mais qu'elle, sans doute, a reçus de quelque centre plus développé. La rupture avec la tradition de la première moitié du siècle se présente dans les types du visage, dans la composition statique des figures, dans l'animation de scène positive, dans le réalisme d'expression et dans les plis trop massés des vêtements, tout à fait illogiques selon les principes de décoration. L'auteur fait observer qu'une révolution semblable à celle que présentent nos fresques s'est produite généralement dans l'Europe centrale au milieu du XV^e siècle sous l'influence de la peinture hollandaise, comme celle-ci a été représentée par Rogier van der Weyden et par Dirk Bouts.

En comparant les types, les motifs statiques, la draperie et le paysage de nos fresques les uns avec les autres l'auteur constate que les faits mentionnés présentent, sans doute, des traces de caractère hollandaises. Puisque l'influence directe est excluse, l'auteur cherche un intermédiaire et le trouve dans la peinture hollandaise de la II^e moitié du XV^e siècle, représentée par l'atelier de Wohlgemut. C'est déjà par Betty Kurth qu'ont été constatées les influences de cet atelier sur la peinture dans les régions alpines, un fait qui, pour la Slovénie, a été démontré par M. A. Stegenšek dans „Le mont des Oliviers“ à Čadram en Styrie. En comparant „Le mont des Oliviers“ à Jezersko avec celui de Čadram et avec quelques autres qui proviennent de l'atelier de Wohlgemut l'auteur constate quelques affinités; chez les personnes endormies il trouve aux yeux une forme assez caractéristique pour notre peinture, car ils sont tracés en cercle complet et modelés en forme d'hémisphère. Le sentier qui, en zigzag, conduit vers le fond et la porte de la clôture par la quelle, gracieusement, s'avance Judas Escariote — sont des continuels accessoires de cette scène. La manière de plier les vêtements présente le même système linéaire que celle de Wohlgemut. En outre il constate deux traits qui évidemment proviennent de Nürnberg:

1. Le motif statique du juif de la partie droite dans la peinture „Ecce homo“, qui correspond parfaitement au motif statique de St. Eustache et le motif statique de Pilate de la même peinture qui, dans une position contraire, présente le motif statique de St. Georges dans l'autel de Paumgartner, oeuvre du célèbre peintre de Nürnberg, Albert Dürer; je ne soutiens nullement que ce soit une copie mais je suis d'avis que les traits remarquables peuvent servir de preuve que ces deux motifs appartiennent à l'école de Nürnberg.

2. „L'oreille“, l'ourlet du manteau du Christ, qui, peu naturellement, est retroussé devant les genoux dans l'image du „Mont des Oliviers“, motif, qui est connu comme particulièrement caractéristique pour l'art de Veith Stoß, contemporain de Wohlgemut et originaire de Nürnberg. Ces deux motifs proviennent indubitablement de Nürnberg, c'est pour cela que l'auteur arrive à la conclusion suivante: Le peintre de Jezersko a reçu son style et avec le style aussi les éléments hollandais par l'intermédiaire des influences de la peinture de Nürnberg; particulièrement, peut être, il y faut voir l'influence de l'atelier de Wohlgemut sur la peinture des pays alpins. Mais il n'y a pas, à Jezersko, de traces d'un autre style de peinture allemand, qui, très important lui — aussi, sous la direction de Pacher apparut contemporanément en Tyrol.

Quant à la personnalité artistique du peintre de Jezersko l'auteur constate, qu'il incline à la plasticité. Quelques visages ressemblent à des patrons plastiquement modelés. Dans la voûte il a dessiné, comme remplage, tout un système de cercles plastiques; tous les visages présentent un caractère analogue; voici le type préféré de notre peintre: un front assez fort, des os malaires saillants, des joues maigries, un petit menton. Ce qui, tout particulièrement, est caractéristique pour lui, c'est le type du visage du Christ, qui est copié principalement d'après le saint suaire de Véronique dont la particularité est une touffe de cheveux, tombant sur le front.

Par ce motif il sera possible de reconnaître notre peintre partout où l'on trouverait quelque oeuvre faite par lui.

L'auteur place les peintures à la fin du XV^e siècle, un terminus post quem très probable est l'année de la première invasion des Turcs, de la Carniole, à travers Jezersko, dans la province de Carinthie (1473) et à cette époque, probablement les Turcs réduirent en cendres l'église elle-même.

Bivša župna, sedaj zapuščena cerkev sv. Ožbalda na Jezerskem krije v sebi ostanke gotskih fresk iz 2 dob (gl. o tem št. 1./2. Zbornika v poročilu o varstvu spomenikov). Starejšo plast si prihranim za posebno študijo in se bom danes pečal samo z novejšo plastij, ki nam po svoji kvaliteti — kakor že mimogredé omenjeno v študijo o Johannesu iz Ljubljane — predstavlja kvalitativno eno najboljših del realistične smeri poznogotske dobe v Sloveniji.

Podajmo zopet najprvo kratek opis stavbe, v kateri se nam je ohranil ta spomenik slikarske kulture.

Stavba, ki v bistvu predstavlja tip male podeželske gotske cerkvice naših krajev s podolgasto z ravnim lesenim stropom prekrito ladijo in obokanim prezbitერიem, je 15·70 m dolga, ladija je 5·10 m široka, prezbitერიj pa 3·90 m širok in 4·40 m dolg. Prezbitერიj zaključujejo 3 stranice 8 kotnika; v vsaki je po eno podolgasto šilasto okno; pri vseh 3 je šilasti vrhni del zazidan ter so na ta način izpremenjena v štirioglasta. Razen tega je v obeh paralelnih stenah prezbitერიja po eno 4 oglasto okno novejšega datuma, pri katerega prebitju so močno poškodovali freske. V južni steni so bila tik ob slavoloku poprej vrata v zakristijo, ki so zazidana, kar so zakristijo podrli. V severni steni pa so še danes vrata, ki se zapirajo z originalno leseno ključavnico. Prezbitერიj je imel gotski rebrast svod, čegar rebra so v višini spodnjega roba oken slonela na konzolah. Pri neki preuredbi cerkve, bržkone v času baroka, ko so postavili sedanji veliki oltar, ki je preprosto a značilno delo konca XVII. stoletja, so skušali svod prilagoditi novemu okusu, s tem da so zbili dol rebra in konzole, na katerih so slonela, (njihovi sledovi na stikih stranic se še dobro poznajo) ometali globoke gotske svodne kapice, in tako priredili lahko valovito ploskev svoda, preko katere pa je izurjeno oko na prvi pogled prodrlo do prvotne gotske oblike. Tako preurejeni svod so pobelili, prav tako tudi stene, skozi katere so verjetno tudi takrat prebili omenjeni dve okni.

Ladija ima sedaj raven ometan strop, ki pa leži nekoliko višje kakor prvotni leseni strop. Njegovo prvotno lego zaznamuje vodravni ornamentalni pas, ki zaključuje na zgoraj slike na slavoloku. Ladijo osvetljujejo sedaj v vsaki steni po 2 štirioglasti okni neenake veličine. Samo pri vzhodnem oknu južne stene se je ohranila ob sliki poslednje sodbe poševno v steno vrezana stranica enega prvotnih oken. Njen omet pripada isti plasti kakor slika poleg nje in ima deloma še prvotni barvni ton.

Na zapadni strani je bil do najnovejše dobe kor, ki je imel dohod od zunaj. Sedaj je odstranjen. Pred glavnim vhodom na zapadu je zvonik, ki je tvoril poprej spodaj odprto vhodno lopo, sedaj je odprt samo južni lok, ostala dva pa sta zazidana. Ima prav čedno streho baročne oblike. Cerkev je bila nekdanj opasana s karakterističnim strešnato prirezanem temeljnim zidcem, ki je deloma precej razpadel, deloma pa se nahaja v zemlji. Na prezbitერიju zunaj se je ohranil na južni stenj zgornji del poznogotske slike sv. Krištofa, ki so jo deloma uničili, ko so tu postavili sedaj že odstranjeno zakristijo in prebili vrata. Slika je prav grobega dela in ni v nikaki zvezi s slikarjijo znotraj, zato se ž njo tudi ne bomo pečali.

Kakor je iz tega površnega opisa vidno, je cerkev tekom stoletij pretrpela marsikatero izpremembo. Če sodimo po starejši plasti slikarije, katere ostanki se najdejo i v ladiji i v prezbiteriju in s katero se bomo pečali v posebnem članku, sega večji del zidu sedanje cerkve v XIV. stoletje nazaj. Zakaj so kakih sto let pozneje koncem XV. stol. cerkev nanovo poslikali (omejili so se takrat, samo na prezbiterij), se ne da z gotovostjo dognati. Verjetno je to povzročil turški napad l. 1473. Mogoče tudi pa je bil glavni vzrok ta, da si je Jezersko takrat gmotno opomoglo in je odsev blagostanja obnovil morebiti že malo zapuščeno ali celo porušeno cerkev sv. Ožbalda. Značilno je, da sega velik del hiš na Jezerskem po svojem postanku v XVI. stol. nazaj. Kakor je iz ohranjenih stavb razvidno, to niso bile nikakor ubožne kmečke stavbe, ampak stanovanja premožnih ljudi, ki so bila lična, trpežna in za takratni čas prav udobna. Opozarjam samo na še dobro ohranjeno veliko hišo pri Šenku na Ravnem in v bližini na t. zv. Jenkovo kasarno, naravnost reprezentativno podeželsko stavbo, zidano v nadstropje. Ti dve in še več drugih stavb bi zaslužile, da jih kdo natančno preišče in opiše. Na vsak način je bila cerkev sv. Ožbalda koncem XV. stoletja nanovo poslikana in popravljena. Občutne izpremembe pa je doživela zopet v XVII. stoletju. Sedanji veliki oltar datira iz konca tega stoletja; takrat so prebili bržkone 2 novi okni v prezbiteriju in s tem občutno pokvarili freske; takrat so, kakor smo že omenili, verjetno zbili tudi rebra raz svod in z malto zapolnili svodne kapice, da bi prezbiterij odgovarjal baročnemu okusu; takrat so tudi dali prvotno šilastemu slavaloku polkrožno obliko, s tem da so zgornji del na obe strani razširili do polkrožnosti; in takrat so verjetno tudi prebelili pokvarjene freske, tako da je ostal prezbiterij in cela cerkev do najnovejšega časa pobeljena. Sredi XIX. stoletja so sezidali novo župno cerkev, vsled česar je postala stara nerabna in začela se je zanjo žalostna doba. Nihče se ni zanjo več brigal, streha je razpadla, zamakalo je, omet je začel odstopati, opravo so raznesli in razdejali, tudi pasoča se živina jo je menda obiskovala. Šele v zadnjih desetletjih je postala nanjo pozorna bivša centralna komisija, ki je pred vojno dosegla toliko, da so cerkev nanovo pokrili; freske, ki so se pokazale izpod beleža, so deloma odkrili, njih stanje pa je bilo tako obupno, da si jih skoro niso upali restavrirati. Letoviščarji so se semintje tudi zanimali za cerkev; tako je nekdo skušal celo slike sneti s stene in si jih prisvojiti, pri čemer pa je samo uničil še dobro ohranjeno sliko Kristus pred Pilatom in pri tem pa odkril zanimivo starejšo slikarijo. Po vojni se je spomeniški urad zavzel za cerkev in dal freske, ki so sicer grozile

pri najmanjši neprevidnosti popadati raz steno, restavrirati po akademičnem slikarju M. Sternénu. Poročilo o tem gl. v poročilu o varstvu spomenikov. Restavracija je izborna uspela in iz prezbiterija je bil ustvarjen v kolorističnem oziru razpoložensko izredno učinkovit prostor. Prenovitev oltarja in pleskanje in primerno ureditev ladije pa poskrbi občina. Tako bo že smrti zapisani spomenik, ki je pa kakor bomo videli, izredno važen dokument naše slikarske zgodovine, nanovo zaživel in če zopet ne pozabijo nanj, lahko še stoletja preživil.

* * *

Preidimo sedaj k opisu in označbi zgornje plasti fresk, ki pokriva cel prezbiterij s slavolokom vred, nikjer pa ne sega na stene ladije.

Stena se deli vodoravno v tri pasove, katerih spodnji, pritlični, obsega sokel do pod oken, naslednji sega nekako do tam kjer so se začela bočiti na konsolah sloneča svodna rebra, tretji pa obsega polkrožna ali ostroločna polja sten, ki nastanejo pri stiku s svodom.

Pritlični del je pobarvan s širokimi navpičnimi barvnimi pasovi, ki obsegajo približno širino zaključnih stranic prezbiterija, menjaje rmeno, zeleno in rdeče. Čez vse pa je patroniran velik vzorec. Ta del je bil skoro popolnoma uničen in je sedaj dopolnjen. Nad njim gre okolu celega prezbiterija od belih črt obrobljen pas patroniranih križcev, nad njim skoro do spodnjega roba oken segajoč širok pas pokrit z belo lahno narisano previjajočo se rastlinsko trto. Nad tem pod okni zopet od belih črt obdan pas patroniranih križcev, ki obroblja tudi odprtino oken okolu in okolu. Pod srednjim oknom prezbiterijevega zaključka je naslikan čez omenjeni široki rdeči pas Veronikin potni prt s Krisusovim obrazom komponiranim simetrično strogo en face (glej sliko 5.). Bradat obraz z majhnimi brčicami, brada obroblja lice in brado, pusti pa prost precejšen del pod spodnjo ustnico. Na levi in desni ob licih vise navzdol dolgi šopi las. Oči gledajo srepo predse, po licih kapajo velike solze, na čelu in na licih so sledovi krvi. Zelo značilen je majhen šop las počesan naravnost na čelo. Ta šop na čelu se ponavlja pri vseh Kristusovih slikah na Jezerskem in je velike važnosti, ker če ga doženemo kje drugod na sodobnih slikah, bomo spoznali po njem našega slikarja. Od glave se širi svetloba na tri strani v podobi križa in tvori nimb.

Od naslednjega pasu v višini oken se je ohranil na severni steni prezbiterija le majhen del, nekaj so uničili, ko so probili okno, precej, ko so razkopali steno, da so tja postavili klop, razen tega so v ti steni

tudi vrata. Ob vratih se je ohranil samo kos draperije lila barve neke stoječe figure, ter na levo od okna navpičen ornamentalni pas s patroniranimi križci, ki je delil sceno, h kateri pripada ostanek draperije, od slikanega okvira zakramentne dupline. Nato sledi zakramentna duplina s slikanim okvirjem predstavljačim poznogotsko ornamentalno skrivljen kompleks fial, posebno vrh tega kompleksa, kjer je v zavoju fial vidna glava Kristova s križnim nimbom, je izredno fin v svoji kompoziciji (gl. sl. 2 in 3.). Desni rob zakramentalne dupline se je skladal približno z desnim robom okna, levega pa najdemo če podaljšamo navpično stoječo fialo ob rablju navzdol preko okna. Na desni strani te dupline je še precej dobro ohranjena stoječa postava sv. Antona Puščavnika (gl. sliko 2.). Obrnjen je v svojo desno, ogrnjen je v lila plašč z zeleno podšivko, rokavi suknje so beli. Desnico je položil na prsi, v levici pa ima pred seboj zvonec, ob nogah, ki so deloma uničene, je viden zadnji del črnega prašiča. Glava ima bele lase in dolgo belo brado, nimb je svetlorumen.

Ob oknih so se nahajale slike samo na poševno v steno vrezanih stranicah ter v šilastih poljih nad okni. Tako nad prvim oknom (sev.) v trikotnem polju prepreženim z belo lahno trto bel golob z razprostrtimi perotmi; nad srednjim oknom od ognjenih žarkov obdan solnčni disk z monogramom IHS; nad tretjim (juž.) je Jagnje božje z nimbom in zastavo vstajenja. Stena ob oknih je raznobarvno pobarvana in preprežena z ornamentom vijoče se trte. Slike na okenskih stranicah so povečini uničene, ker so vstavljali nove okvire in pri tem stranice deloma otolkli. Pri odkritju ohranjenih delov se je dalo dognati, da je bil šilasti del stranic izpolnjen od težkega plastično pojmovanega krogovičja lila barve, podobno kakor ga imamo na svodu; na stranicah pa so bile naslikane stoječe svetniške figure. Tako ob severnem oknu na desni Eva pod drevesom spoznanja s kačo; ohranil se je samo del drevesa ovitega s kačo in kos nage roke. Od slike na levi se ni nič ohranilo. Srednje okno je bilo brez figuralnega okrasa, stranice so bile pokrite samo s plastičnim, na vrhu se stikajočim krogovičjem segajočim s plastičnimi pasovi do dna. Ob južnem oknu se je ohranila samo leva stranica, kjer je ohranjen del glave in ena roka sv. Sebastijana; desna stranica pa je uničena. V naslednjem polju, ki je razdeljeno po navpičnem ornamentalnem pasu na 2 polovici, je leva polovica skoro popolnoma uničena po oknu. Samo na levo od okna se je ohranil kos glave, nog in t. zv. Andrejevega križa, — očitno ostanek slike sv. Andreja. Drugo polovico tega polja je zadrževala velika slika srečanja Marije z Jezusom na križevem potu (glej sliko 6. in 9.). Spodnji del te slike

je uničen po nekdanjih vratih v zakristijo, ki so sedaj zazidana. Sцена pa se da po ohranjenih ostankih prav dobro rekonstruirati. Na levi so videti utrjena mestna vrata s polkrožnim lokom, izpod katerega prihaja s sklenjenimi rokami vsa v solzah Marija z belim pokrivalom na glavi, z belim plaščem in v suknji sinje barve. Ta Marija spada mej najbolj plemenite in najbolj globoko občutene tipe našega slikarja. Za Marijo sta vidna še dva obraza, desni očitno sv. Janez Ev., levi ženski, verjetno Marija Magdalena. Pred Marijo na desni je golobrad rabelj spačenega realistično pojmovanega obraza z rdečimi lasmi, v rdeči obleki; z levico pritiska k sebi dolgo sulico, iz ust moli zasramovalno jezik, desnico pa je dvignil kakor bi hotel klofutati. Na desno od tega je naznačena pokrajina z zelenim hribom in lepo modrim nebom. V ospredju je viden najprvo zgornji del postave z belo brado in sivimi lasmi obrnjene v svojo levo in lahko sklonjene kakor pri nošnji — očitno Simon iz Cirene, ki pomaga nositi križ; nato glava in del prsi golobradega moža gledajoča predse navzdol, na glavi ima sivo čelado, v desnici je dvignil nad glavo knut in očitno nekoga pretepa. Sledi del križa in kos nimba, znak, da je bil na tem mestu naslikan Jezus, ki nosi križ. Za tem golobrad vojak s sivo čelado, opirajoč se z desnico na sulico obrnjen k Jezusu ter nazadnje golobrad mož z golšo na vratu, z belim turbanom na glavi, s privihanim nosom, v rdeči obleki; usta ima na pol odprte, obraz dvignjen in oči čudno zasukane.

Tretji pas je na severni strani le še na pol ohranjen. Sliko nad vrati tam, kjer je sedaj vidna spodnja plast s sv. Mihaelom, so namreč, kakor v uvodu omenjeno, neizkušeni ljudje hoteli sneti s stene, a se jim ni posrečilo in so jo uničili. K sreči pa se je ohranila pri gospodu Fr. Muri-ju na Jezerskem (kazina) vsaj površna skica kompozicije, ki predstavlja sceno sodbe Kristusove pred Pilatom. Zavzemala je celo levo polovico tega polkrožnega polja. Naslikan je bil na desni na tronu sedeč skoro v profil v svojo desno obrnjen Pilat. Poleg njega, nekoliko v ozadje postavljen, je stal rabelj, ki je opiral desnico ob bok, z levico pa je kazal na Jezusa, ki je stal pred Pilatovim tronom, roki zvezani, za njim pa razkoračen rabelj, ki ga je držal; na levo od njega pa drug, ki se je razburjeno obrnil proti njemu in stegnil desnico na stran, kakor bi hotel dati zaušnico. Po skici sodeč, je bila scena kaj spretno komponirana v četrt kroga in bržkone po koncentrirani enotnosti kompozicije najpopolnejša; razumljivo, da je neznanec ravno to hotel pridobiti zase.

V desni polovici tega polja nad oknom in nekdanjo zakramentno duplino se nahaja ostanek slike Jezusa vežejo k stolpu (glej

sliko 2. in 3.). Ozadje je nevtralnno blede-sinje. Jezus, ki je ohranjen do pasu, ima roke na hrbtu zvezane in je privezan k lila steburu, po telesu so videti krvave srage. Za njim je viden ostanek brezbradega človeka, čegar gesta leve roke s kosom vrvi dokazuje, da je bil naslikan v trenutku vezanja; glava Kristusova kaže v osnovi isti tip kot sicer pri tem slikarju, dolgi lasje mu padajo na obeh straneh na rame, šop las visi na čelo, brada obroblja lice in brado in je dvodelna, brke so prav slabe, del pod spodnjo ustnico ni zaraščen. Na desni pred Kristusom je zgornji del brezbrade postave, ki se sklanja na svojo desno v polprofilu, roke segajo navzdol in nekaj dvigajo ali nategujejo — očitvidno tudi vežejo —, zelo realistično izrazita glava, ena najboljših, gleda na Kristusa.

Tudi tretji pas nasprotne, južne stene je bil razdeljen po navpični ornamentalni bordiri v 2 polovici.

Leva, ki je vsled okna po večini uničena, a se vseno še da dosti točno rekonstruirati, je predstavljala kronanje Kristusa s trnjevo krono (slika 4.). Paralelno s ploskvijo je prostor te scene zadaj ograjen z materialno pojmovano zidano ograjo. Radi jasnosti je vzeto precej vzvišeno perspektivično stališče. Tla imajo pravokotno perspektivično delitev. Nad balustrado v ozadju je vidno sinje nebo. Ob zidu je klop, na kateri sedi z nogami malo v svojo levo premaknjen Jezus v beli halji, ki je lila senčena. Ohranjena je samo leva noga, koleno desne, naročje, leva roka in prsti desne z okleščeno vejico kot žezlom. Za njim na levi stoji brezbrad mož v rdeči prilegajoči se obleki, z rmenimi lasmi in pritiska na palico, s katero tiščijo trnjevo krono na Jezusovo glavo. Na desno od Jezusa se nahaja drug brezbrad mučitelj v rdečih hlačah in beli srajci z zavihanimi rokavi z zelenimi sencami. Levo koleno je oprl na klop, na kateri sedi Jezus, pod pazduho leve roke opira konec palice, ki jo pritiska oni na levi z obema rokama, roke, katerih konci so uničeni, pritiskajo očitvidno z drugo palico na krono. Ta figura je po svoji prostorni, statični in gestikularni kompoziciji najsmelejša na naših freskah. Za njim je ostanek še enega rablja v zelenih hlačah in lila jopiču, ki je pa po večini uničen.

Desna scena tega polja predstavlja prizor Ecce homo (glej sliko 6., 7. in 8.). Na levi je portal neke hiše z dvema stopnjicama postavljen perspektivično v diagonalo slike. Na stopnjicah med vrati stoji Pilat v bogato nagubanih rmenih čevljih, prepasana rdeča sukinja mu sega do kolen, okolu vratu ima širok bel, očitvidno kožuho-
vinast ovratnik in spodaj ozek bel rob. Obraz je brezbrad, na glavi ima pokrivalo rdeče barve, nad glavo trak z napisom „Ecce homo“.

Z desnico drži okolu pleč Jezusa na svoji desni, z levico pa kaže nanj. Jezus z dvodelno brado in karakterističnim čopom nad čelom je ogrnjen v rdeč, do tal segajoč plašč, okolu ledij ima bel širok pas, nago telo je vse pokrito s krvavimi sragami. Ostali del slike ima ozadje zaprto z rdečim iz opeke zloženim zidom, potekajočim paralelno s ploskvijo stene. Pred tem zidom stoji na desni spretno vzbočenosti loka prilagojena skupina 4 ljudi. Postavljena je v vrsto od desne proti levi v diagonali približno pravokotno na diagonalo stopnjic. Prvi te skupine, najzadnji v sprednji vrsti, ima blede lila obleko, je brezbrad, usta ima odprta ker kriči, roki dviga nad glavo in polaga kazalca obeh rok na križ, s čemer je jasno označeno, da kriči in zahteva: križaj ga! Naslednji je star mož z belo brado in sivimi lasmi, obleka je rumena, čez roke mu visi zelen trak, desno ima iztegnjeno naprej, kakor ob govorjenju, pred njim je bel trak z napisom: „Crucifige, crucifige eum“. Tretji je golobrad, ima zelene hlače, rdeč suknjič in istako kot prvi polaga kazalce na križ in kriči. Od četrtega se vidi samo lila draperija ob nogah tretjega in v predledku mej drugim in tretjim.

Svod (slika 10.) je posvečen po svoji ideji trpljenju Gospodovemu in 4 evangelistom. Na mestu odbitih reber je bil dopolnjen ornament, ki je, kakor se da sklepati iz ostanka na enem mestu, prvotno krasil ven stoječi hrbet reber in obstoja iz prepletajoče se dvojne bele trte na rdečem dnu. Svodna polja so bila obrobljena z lilabarvnim, močno plastično pojmovanim krogovičjem, ki tvori v sredini okrogle odprtine, v katerih se nahajajo slike angeljev ali simbolov evangelistov. V velikem polju ob slavoloku sta simbola Marka in Luke, v južnem polju Matevža in Janeza, v severnem polju pa 2 drug k drugemu obrnjena angelja z venci na glavi, pri katerih je pa nejasno ali sta imela kaj v rokah ali ne. V treh vzhodnjih poljih se nahajajo v skupinah po 2, od severa počenši angelj s stebrom, angelj z bičem, angelj s križem, angelj s sulico in gobo, angelj s trnjevo krono in angelj s kladivom. V nasprotju z lahkim veselim koloritom sten in ornamentike spodaj, kjer nikjer ne prevladuje lila barva, je strop v barvnem tonu skoro žalosten, vsekakor pa težek že vsled izrazito plastične tendence, posebno pa še vsled lila barve, v kateri je izvedeno krogovičje, ki vse opleta.

Preidimo sedaj k slavoloku.

Nad pritličnim delom se nahaja tudi tu na vsaki strani po ena, višino drugega pasu na stenah zavzemajoča slika, in sicer na listovi strani na lesenem obešalu viseča bela otirača s franžami, na evangeljski strani pa leseno okovano vedro s kovinskim ročajem, nad

ANGELI ARAMA
CHRISTIE
- steb
- bič
- križ
- sulica, goba
- trnjeva krona
- kladivo

LISTOVA STRAN
EVANGELJSKA STRAN

njim pa na perspektivično pravilno pojmovanem 4 oglatem okviru viseči 2 škropilni ščetki.

Lok slavoloka na notranji strani pa zavzema slika daritve Kajna in Abeljna. Na obeh straneh je naslikan perspektivično z nekoliko vzvišenega stališča viden tlak z belo pravokotno delitvijo. Na njem kleči na levi golobrad Abelj (slika 11.) v dolgi rdeči prepasani suknji, v rokah drži belo ovco, ki jo daruje Bogu, čegar roka je vidna iz oblaka na vrhu slavoloka. Roka blagoslavlja s stegnjenim palcem, kazalcem in sredincem, prstanec in mezinec pa sta skrčena. Zanimiv je tudi anahronizem, ker je slikar naslikal božji roki v dlan rano, kakor bi bila to Kristova roka v novem testamentu. Abel ima rumene čevlje in rumene lase. Na desni strani kleči Kajn v rdečih čevljih z golimi koleni; oblečen je v kratko suknjo zelene barve, ki je rdeče senčena; tudi on je golobrad, v rokah drži velik snop, čez ramo mu visi cepec; iz oblaka se mu prikazuje mesto Boga hudič z rdečimi perutmi in netopirsko glavo.

Ker je bil šilasti slavolok bržkone v baročni dobi v zgornjem delu razširjen v polkrog, je bila uničena večina slikarija, ki je krasila lok sam. Ohranjen je samo na južni strani zelen zmaj in spodnji del nog v rdečih čevljih — ostanek slike sv. Jurja. Na severni strani pa noge v oklepilih ter kos rdeče draperije ter klečeč berač — ostanek slike sv. Martina.

Zunanja stran slavoloka je deljena istotako kot prezbitერიj v 3 pasove (glej sliko 1.) Pritlični del zavzemata na obeh straneh menzi 2 odstranjenih stranskih oltarjev. V drugem pasu sta naslikana na epistelski strani na klopi brez naslonjala, ki je naslikana paralelno ploskvi stene, apostola Peter in Pavel (sl. 1.). Obrnjena sta lahko drug k drugemu in očitvidno v razgovoru, kar kaže posebno gesta Pavlove desnice. Peter sedi na levi v beli suknji, čez katero visi rumen plašč, patroniran z velikim rdečim brokatnim vzorcem. Lasje in brada so beli, v levici drži knjigo, v desni velik ključ. Pavel je pa na desni, ima rdeče lase in brado, plašč njegov je zelen, suknja rdeča, čez to pa v temnejši rdeči barvi patron; v levici drži meč, z desnico pa dela precej odločno gesto govorjenja.

Na evangeljski strani je slika obešenega Judeža. Držana je v temnem koloritu, očitvidno je slikar skušal predočiti, da se je to zgodilo po noči (gl. sl. 1. in 13.). Drevo, na katerem visi Judež, je precej naturalistično pojmovano, posebno pojači ta vtis dejstvo, da zgornji rob scene odreže vrh drevesa. Na veji tega drevesa visi Juda, čegar spodnji del je popolnoma uničen. Oblečen je v dolgo rmeno haljo. Obraz njegov je bradat, karnat rdeč, brada in lasje tudi rdeči, oči

EPITAFIJA Mian (P. M. A. F. -
EPITAFIJA Mian (P. M. A. F. -
Epitafie

navzgor obrnjene, da se vidi belo, ta kontrast še bolj poostri že itak strašni utis te slike. Spredaj pred trebuhom je halja malo razpeta; na tem mestu je naslikan majhen nag človek — Judežova duša, ki je pravkar zapustila njegove obisti — s prestrašenim izrazom v obrazu in kričečimi ustmi ter z rokami in nogami preplašeno braneč se pred vizijo črnega hudiča, ki na desni strani slike že isteza svoje roke po nji. Hudič je precej nejasno ohranjen, nad njegovo glavo je še nekaj nejasnega črnega — mogoče glava še enega hudiča.

Tretji pas je razdeljen po navpičnih ornamentalnih bordirah v 3 dele. Srednji, ki obsega vrh slavoloka, predstavlja Marijino označenje (sl. 1. in 14.). Od angelja na levi se je ohranil samo del glave z belim vencem in peruti. Marija (gl. sl. 14.) pa je cela z malo izjemo spodaj. Predstavljena je klečeča pred pultom, na katerem je odprta knjiga. Marijina suknja je sinja, plašč bel senčen z lila barvo, lasje so razpuščeni po ramenih, roke ima dvignjene nesklenjene, kakor mašnik pri molitvi. Prostor označuje v ozadju na desni od Marije naguban viseč zastor. Na vrhu slavoloka med Marijo in angeljem je ostane napisnega trakú.

Na levi od te scene je naslikana Oljska gora. (gl. sl. 1., 12. in 15.) Na desni je skala umazane lila barve senčena z rdečo barvo, na nji stoji kelih. Ta skala pomenja, kakor bomo videli, velik napredek v smeri naturalizma, ki se je izvršil od sloga Johannesovega do sloga slikarja na Jezerskem. Pred njo kleči skoro v profil v svojo levo obrnjen Jezus na majhnem kamnu enake barve kot skala. Oblečen je v dolg lila plašč, ki je, kakor bi ga veter nadúil, dvignjen pred koleni v karakterističnem poznogotskem „ušesu“, da gledalec vidi naga, s krvjo oškropljena kolena, ki kleče gola na skali; tudi okrvavljene noge zadaj so vidne iz plaščeve draperije. Na levi strani slike je odpovedno omenjeni skali zelen grič, ob katerem leže v ospredju 3 apostoli in spé. Peter in Jakob zadaj sedita, pred njima pa leži na levem boku, glavo oprto v dlan levice, katere komolec se opira ob zemljo, sv. Janez, ki je brezbrad, oblečen v bel plašč, suknja njegova pa je lahno rdeča in temna, rdeče senčena. Sv. Peter ima plešo in čop las nad čelom ter brado — torej tip, ki se je ohranil do današnjih dni, plašč njegov je rdeč, suknja sinja; sv. Jakob ima lila obleko ter črno brado in lase. V sredi med zelenim gričem in skalo je vidna pokrajina, ki se ne pogloblja posebno, a je mišljeno poglobljena. Po nji se vije v cikcaku (perspektivičen pripomoček!) v ozadje stezica do visokih lesenih vrat v plotu, ki ograja ta del pokrajine kot vrt. V vratih se je pravkar pokazal Juda, ki kaže s prstom proti Jezusu. Na plotu na desno od vrat sedi petelin — ki vvaža v dogodek tako tudi Petrovo zatajitev.

Na desno od Marijinega oznanjenja nad sliko sv. Petra in Pavla je precej poškodovana scena Judovega poljuba (sl. 1.). Zgornji del slike je bil precej razdejan, uničeni sta bili glavi Jezusa in Jude. Restavrator jih je na željo domačinov dostavil a tako, da sta izurjenemu očesu takoj vidna kot delo druge tehnike in roke. Izdaja Judeževa se vrši v zeleni pokrajini, nad katero se pne sinje nebo. Sredi scene stoji Jezus, k kateremu je od njegove leve pristopil Juda in ga poljublja. Na levi od Kristusa leži na tleh Malhus, za njim so ostanki 2 oseb v umazano-beli in sinji obleki, katerih pomen pa je popolnoma nejasen. Malhu lije kri po licu, Kristus mu z desnico pritrjuje nazaj odsekano uho. Kristus je oblečen v lila suknjo, segajočo do peta, z levico dela pred prsmi gesto protesta ali odklanjanja z dlanjo obrnjeno ven. Juda ima rdeče lase, rmeno obleko in mošnjo ob pasu. Po ostanku sodeč je bil Juda tu tudi prvotno brezbrad. Na desni stoji brezbrad rabelj v belkasti obleki, ki z obema rokama vleče Jezusa za rob suknje. Med njim in Judežem v ozadju je viden še en golobrad rabelj v beli lila senčeni obleki, ki ima levico zmagoslavno dvignjeno, v desni pa drži vrv. Zeleno trato pokrajine poživlja par cvetic, med njimi ena, ki je podobna šmarnici, ena nageljnu in še par drugih.

Pasovi, ki ločijo in obrobljajo slike, so večbarvni pasovi; med patroniranimi vzorci je porabljen skoro izključno omenjeni vzorec obstoječ iz črnih križcev; drugače smo že omenili na svodnih rebrih belo prepletajočo se trto; podobna trta je tudi porabljena na zgornjem robu slikarije na zunanji strani slavoloka, ter palica ovita z listnato gotsko trto, ki je spremljala slavolok. Delitev po pasovih je provedena tako enotno, da se pas, ki loči pritlični del od drugega, ne pretrgano vleče od zunanje strani slavoloka preko tega v prezbiterij in potem okolu in okolu njega. Cel aranžmâ kaže v kompozicijskem in barvno dekorativnem smislu delo izredno preišljenosti ubranosti in enotnosti. Omenili smo že barvno ubranost, ki kljub nekemu kontrastu med svodom in stenami, vseeno vstvari v celoti razpoloženje, ki gledavcu omili to delo. Barve so v bistvu iste kot sredi XV. stol., kakor smo jih videli pri Johannesu de Laybaco, to so rdeče, rmeno, zeleno, lila, belo, sinje in črno; njihova uporaba in medsebojna uloga pa je precej izpremenjena, posebno velika uloga lila barve da celotnemu utisu precej drugačno nianso.

* * *

Kar se tiče tehniške strani te slikarije, je izvršena na precej fin, dobro zglajen fresco-omet, na katerega je slikano kakor navadno

v gotski dobi s krijočimi barvami, ki so se, ker so nanešene na svež omet, spojile ž njim v težko ločljivo enoto; nato so nanešene podrobnosti modelacije z lazurnimi barvami in nekatera mesta, kakor bomo pri podrobnem opisu par mest videli, poživljena še enkrat v svrhu ojačitve plastičnosti posebno las in brade. Vrezanih kontur, kakor jih nahajamo v poznejših stoletjih in moderni dobi, ni nikjer najti, tudi ne plastično modeliranih nimbov, ki so sicer v gotiki zelo pogosti, (primeri Visoko in posebno Mače!). Svojo risbo je slikar nedvomno v barvnih obrisih skiciral na omet, pri izvršenih slikah pa stopi pomen konture v primeri z delom Johannesovim na Muljavi in Visokem, kjer sta si plastično izrazita kontura in modelacija vzdrževali ravnotežje, precej v ozadje; tudi kjer je vidna, ni tako močna in sama sebi namen, kakor tam. Njeno ulogo opredelimo približno, če rečemo, da jo slikar uporablja tam, kjer bi sicer v barvnem tonu preveč sorodni si mesti ne mejili dosti določno drugo ob drugo, in kontura energičneje in razločnejše razmeji to, kar bi si sicer premalo odločno stalo nasproti. Večjega pomena je notranja kontura, kot nositeljica gotovih plastičnih momentov, kjer izpopolnjuje in postruje modelacijo v barvi. Karakteristični primeri za vlogo konture pri našem slikarju so n. pr. sl. 8. glava, roka in ovratnik Pilatov, sl. 9. pokrivalo Marijino in sl. 14. Marijin plašč. Povsod ima, kakor vidimo, kontura pomožen, dopolnilen ali pojasnivem pomen; nikjer ne nastopa kot edina nositeljica plastičnih elementov predmeta in igra nekoliko samostojnejšo ulogo edinole pri dekorativno pojmovanem gubanju oblek. Vse drugo ulogo pa igra sedaj modelacija posebno pri obrazih, katerim je naš slikar posvečal očitvidno glavno pozornost. Vzemite samo izrazito glavo golobradega starca (sl. 3.) ali glavo Marijino (sl. 9.) ter glavo Kristovo (sl. 5.). Karakteristično za to njegovo stremljenje po doseg čim večje plastike je tudi, da izbira tipe obrazov, ki so posebno primerni za čim izrazitejšo, čim bolj povdarjeno provedbo svojih plastičnih elementov; so to obrazi z izrazitimi ostrimi potezami (sl. 3.) z upalimi lici, močno ven stoječimi podočesnimi kostmi (sl. 3, sl. 9.), prednost daje gladkoobritemu tipu, ki je posebno primerno za konsekvantno provedbo modelacije in omogoča res plastično oblikovano masko. Senčenje, ki je posebno pri draperiji eden glavnih pomočkov naznačbe modelacije, vrši navadno z isto barvo, kakor je lokalna barva dotičnega predmeta, vendar pa ljubi tudi gotove druge kombinacije, tako senči pogosto pri beli lokalni barvi z zeleno (obleka Malhova, obleka ležečega sv. Janeza na sliki Oljske gore sl. 15.) ali pri beli lokalni barvi z lila (draperija Marije v Oznanjenju sl. 14.); pri zeleni lokalni barvi z rdečo (Kajn) in

podobno ter na tak način pri posameznih figurah dosega precejšen barven efekt. Patron rabi zelo redko, omenili smo ga pri ornamentalnih bordirah, kjer podaja skoro izključno vzorec temnega križca v neskončni vrsti na raznobarvni podlagi, ter patron na obleki sv. Petra in Pavla. Vse drugo je ročno in izredno vestno delo.

Zaradi večje jasnosti ne bo odveč, če podamo par posebno značilnih mest za njegovo tehniko v natančnejšem popisu. Vzemimo n. pr. sv. Antona Puščav. (sl. 2.). Karnat obraza je bled roza nanešen neposredno na svež omet. Na ti enotni podlagi modelira neporaščene dele obraza s temnejšimi toni iste barve. Oči so risane z rdečimi konturami, istotako usta. Osnovna barva sive brade in las je zelenkasta, na to so nanešeni z lahkimi potezami čopiča kot beli zavoji kodri, čez to pa je še nekaj prav finih rdečih a čisto shematičnih špiral in posameznih lasnih črt, ki požive te dele do sicer nedosežne plastičnosti (prim. v tem oziru lase rabeljna sl. 3.).

Poučna v tem oziru je tudi glava sv. Petra na sliki sv. Peter in Pavel. Kontura je rdeča, karnat bled roza, vanj so risane posameznosti rdeče in temno pri očeh in nosu. Brada in lasje sta popolnoma enake konstrukciji kot pri sv. Antonu.

Kako skrbno so bile te freske tehniško izvršene nam najboljše dokazuje dejstvo, da so se ohranile, čeprav so bile prebljene in močno poškodovane po različnih prezidavah in čeprav je večina ohranjena samo v odlomkih, vseeno v taki svežosti, da se v tem oziru kosajo s skoro vsemi ohranjenimi gotskimi freskami pri nas. Slikar, ki je izvršil te slike, je bil v polni posesti vseh tehniških sredstev takratne dobe. Po stopinji izvedbe je vse delo neoporečno enotno ter ni opaziti tiste občutne vrzeli med manj pomembnimi dekorativnimi deli, ki tvorijo samo folijo in važnejšimi figuralnimi.

Preidimo sedaj še k označbi stila te slikarije in po njej k časovni opredelitvi njenega postanka.

Najbolj izrazita splošna poteza stila našega slikarja je plastičnost v nasprotju z bolj risarskim in koloriranim značajem, ki svoje ornamente razpleta v ploskvi in svoja telesa po njih tridimenzionalnih vrednotah označa z obrisi, konturami. Temu značaju se je približeval Johannes de Laybaco, čeprav tudi ne izključno, kakor smo videli. V smislu konsekventno modelirane plastičnosti pa pomenja jezerski slikar ogromen napredek in sicer v najrazličnejših smereh. Vzemimo sl. 10., ornament. Na sliki mogoče nekoliko moti lahki značaj doslikanih reber, ki so bila prvotno plastična, v njih okviru si morate misliti iz samih izrazito in velikopoteznih modeliranih delov obstoječe krogovičje. Omenil sem že materialno pojmovane zidane

oğraje na sliki Ecce homo ali kronanje Kristusa. Tudi prostor sam v svoji omejenosti sicer in priprosti a kubični jasnosti spada v to vrsto. Posebno pa velja to za glave oseb. Vzemimo sl. 3. ali sl. 6. ali spečega Janeza na sl. 15.; človeku se skoro zdi, kakor da je slikar slikal te glave po plastičnih modelih. Že tip obraza sam z upalimi lici in par velikopoteznimi gubami je izrazito plastičen tip. Vzemite pa obleke n. pr. Marije (sl. 14.) ali spečega Janeza na sliki Oljske gore (sl. 15.), zdi se kakor da so izposojene iz plastike in risane po draperiji kipov ali reliefov. Nazadnje motiv „ušesa“ pri klečečem Kristusu (sl. 12.), motiv, ki je nedvomno izposojen iz plastike in naravnost karakterističen za ono stopinjo razvoja poznogotske plastike, ki jo označujemo z imenom struje Vita Stwosza (Veith Stoß). Karističen primer za to, kako telesno pojmuje naš slikar svoje predmete, je sl. 3., kjer je poskusil dvigniti iluzijo telesnosti tako daleč, da je nalslikal vrh zakramentne dupline s fialami, kakor da se nahaja pred steno in nadaljeval za njim sliko vezanja Kristusa k stebru, tako da stoji rabelj z večkrat omenjenim izrazitim obrazom, pol za temi fialami. Škoda, da je ta slika v spodnjem delu uničena, ker je bila v prostorno plastičnem oziru gotovo najbolj zanimiva.

Deloma s to tendenco po plastičnosti je v zvezi tudi rešitev problema prostora, kakor nam jo predstavlja slikarija na Jezerskem. Sicer je prostor reduciran na teh slikah do skrajne nujnosti, kljub temu pa je tam, kjer nastopa, jasno oblikovan, sicer še ne po pravilih znanstvene perspektive, pač pa s precej zanesljivim čutom za eksperimentalno pridobljene rešitve najosnovnejših problemov poglobitve. V bistvu napredek napram prostornemu pojmovanju pri Johannesu de Laybaco ni posebno velik, v resnici tudi še tu prevladuje tam označeni shema ozkega sprednjega pasú, v katerem se paralelno k ploskvi stene razvija prizor, zadaj pa je na umeten način z vpeljavo zidane balustrade, ali pri pokrajinah s kulisami hribov zaprt pogled v globino in se slikar tako izogne težavnemu problemu konsekvantne poglobitve v globino. Vzemimo n. pr. sl. 4. in sl. 6. zgoraj z zidom, dalje sl. 6. spodaj s hribi, ki zapirajo pogled v globino ali v istem smislu Oljsko goro in Judežev poljub. Prostor pri Marijinem oznanjenju je naznačen popolnoma na isti način kakor na Muljavi. Za Marijo na desni imamo zastor kot edino označitev individualitete prostora, sicer pa se slikar omeji perspektivično označiti in izpolniti njegovo globino s tem, da postavi pult s knjigo tako, da nobena njegovih 4 stranic ni paralelna ploskvi stene, ampak v ospredju stoji levi sprednji ogel njegov. Zraven kleči Marija, obrnjena napol iz slike ven proti svoji desni, ne pa k pultu, kakor bi

bilo naravno. Očividno ima ta kompozicija, ki stavi smer Marije pravokotno na smer pulta, namen napraviti utis večje svobode v kretanju v prostoru. (Prim. sl. 14. in sl. 25. iz št. 1./2.)

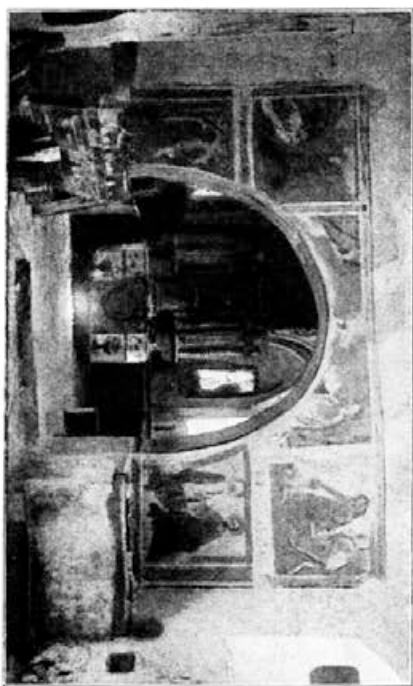
Zelo poučna je v prostornem oziru slika *Ecce homo* (sl. 6.), kjer je fasada portala s stopnjicami, na katerih stojita Kristus in Pilat, postavljena v diagonalno od leve proti desni, vrsta Judov, ki kriče „križaj ga!“, pa v diagonalno od desne proti levi, tako da se ti dve poglobilni smeri sekata v pravem kotu — v bistvu isti shema kot pri Mariji in pultu, ob katerem kleči. S tem načinom je omogočena vsestranska jasnost in utis bolj naravne neprisiljenosti.

Po istem principu je bila komponirana slika Kristus pred Pilatom, kakor se da sklepati iz skice. Pilat sedeč na tronu in njegove stopnjice so imele diagonalno smer od desne na levo, Kristus z rabeljnom pa je postavljen ob diagonalno črto od leve na desno tako, da sta se sekali več ali manj v pravem kotu. Ta, kakor vidimo stereotipni način izpolnitve prostora in njegove pojasnitve, je ena najbolj značilnih strani sloga našega slikarja.

Žal je velika kompozicija, ki se vrši v pokrajini, srečanje Marije z Jezusom, ki nese križ (sl. 6. spodaj) tako uničena, da je v prostorno konstruktivnem oziru ni več mogoče popolnoma rekonstruirati. Gotovo je, da se je prizor vršil na ozkem pasu v ospredju pred verigo gorâ v ozadju. Zanimiva je tudi perspektiva mestnih vrat ob Marijini glavi.

Prav poučni pa sta drugi sceni, ki se vršita v pokrajini, namreč Judeževa izdaja in Oljska gora na sprednji strani slavoloka (sl. 1.). Od prve je sicer leva stran uničena, vendar pa je kljub temu jasen shema, na katerem temelji. Na desni imamo grič, ki zapira horicont in se znižuje proti sredini, kjer je pogledu dana možnost nekoliko večje poglobitve. Nedvomno je bil na levi strani za sceno z Malhom podoben grič, — tako da dobimo tip popolne kulisne pokrajine. Isti tip nam predstavlja Oljska gora: Na levi in desni po en kulisni grič, v sredi pa se veriga ozadja poniža, pokrajina za Kristusovim hrbtom se odpre in poglobi in slikar porabi perspektivično sredstvo v ozadje v cik-caku se vijoče steze, da naznači poglobljanje prostora do ograje z vrati, v katerih se je pravkar pokazal Juda. Zanimiv je tu poskus perspektivične pomanjšave oseb v ozadju kot ena omenjenih potom izkušnje pridobljenih perspektivičnih pridobitev, ki pa še daleč ni spravljen v sklad s konsekvantnim, načelom znanstvene perspektive odgovarjajočim pomanjševanjem.

Zelo zanimiva v prostornem oziru je slika kronanja Jezusa s trnjevo krono. Kljub temu, da je večina uničena, se nam je ohranila



Slika 1. Ježersko. Prezbiterij.



Slika 2.
Ježersko. Zakramentalna duplina.



Slika 3. Ježersko (detajl).



Slika 4.
Ježersko. Kronanje s trnjevo krono.



Slika 5. Jezersko. Veronikin prt.



Slika 6. Jezersko. Ecce homo.



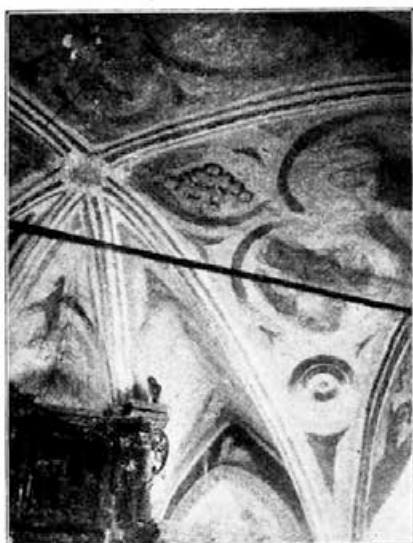
Slika 7. Jezersko. Ecce homo (detaj).



Slika 8. Jezersko. Ecce homo (detaj).



Slika 9. Jezersko. Srečanje Marije
z Jezusom (detajl).



Slika 10. Jezersko. Prezbiterij, svod.



Slika 11. Jezersko. Abel



Slika 12.
Jezersko. Oljska gora (detajl).

Vojvodina
(prezbitar)
Ljubljana



Slika 13. Jezersko. Obešeni Juda.



Slika 14.
Jezersko. Marijino oznanjenje (detaj).



Slika 15.
Jezersko. Oljska gora (detaj).



Slika 16. Bakrorez. Giulia Quaglia.

skoro v celoti figura, ki z ozirom na svobodo kretanja v prostoru pomenja ogromen naredek v primeru s tem, kar smo konštatirali za sredo XV. stol. pri Johannesu de Laybaco, ali tudi v primeru z ostalimi figurami slikarja na Jezerskem. Omenili smo že glavni princip njegove prostorne kompozicije, ki se da označiti kot gibanje paralelno k ploskvi stene, v bistvu še vedno tisti reliefni princip, o katerem smo govorili pri Johannesu. Če primerjate ostale figure in njih prostorni volumen, boste videli, da se v splošnem razvijajo v svojih kretanjah vzporedno s ploskvijo stene; vzemite sijajno, že večkrat omenjeno figuro sl. 3. ali osebe na sliki Ecce homo, ali tudi levega le slabo vidnega rabeljna na sliki kronanja s trnjevo krono, ki je v svojem gibalnem motivu popolnoma tradicionalen, ali sliko Judeževga poljuba itd. Ta naša figura (sl. 4.) pa napravi velik korak preko tega stališča. Obrnjena je naravnost iz slike ven, stoji za klopjo, na kateri sedi Jezus, z levim kolenom se je oprla močno na to klop, da pridobi na sili pozicije, pod levo pazduho je oprla konec palice, na katere drugi konec pritiska z obema rokama omenjena leva tradicionalno pojmovana figura; z obema rokama, ki sta postali na ta način prosti, pa pritiska s palico na Kristovo krono in sicer tako, da je bila palica položena v smeri od spredaj nazaj, leva roka jo je držala na sprednjem, desna na zadnjem koncu, tako da je figura v svoji akciji objemala precejšen volumen iz ospredja v ozadje; sama je čisto odločno zavzela svoj prostor in obenem ustvarila nekak prostorni okvir za Kristusa. To odločno gibanje osebe iz ploskve ven in pridobitev naravne globine nas presenetiti tem bolj, ker se vse ostalo, kakor smo rekli, giblje precej odločno v tradicionalni smeri.

Napredek in osvoboditev od tradicije, ki smo jo v toliki meri še omenjali pri Johannesu, se da konstatirati tu tudi v drugih smereh. Vzemimo posameznosti pokrajine: Tam še popolnoma določen trecentistični shema sloneč na tisočletni tradiciji, tu pa pogledjte kamen, na katerem kleči Kristus na Oljski gori, ali goro, na kateri stoji kelih pred njim, ali hrib za apostelji, in jasno vam bo, da je stara tradicija za vedno premagana po nebroju naturalističnih opazovanj, ki so porabljene za to sliko. O razvoju poučeno oko bo tudi tu še našlo zvezo s preteklostjo in njenimi skalami, ki napravijo utis, da so iz lepenke; vendar je pa napredek napram pokrajini tradicionalnega tipa pri Johannesu (prim. sl. 2. in 11. v št. 1./2.) tako velik, da neizurjeno oko primerjajoč pokrajino Oljske gore s tema dvema ne bo mogoče niti hotelo verjeti, da je med njimi res taka razvojna vez.

Ali vzemimo sliko obešenega Jude (sl. 1 in 13.). Napredek je tu prvič že v tem, da se je relativno razmerje med naravno velikostjo

drevesa in Jude za znaten korak približalo resničnosti. Drevo ima tu tudi že resnične, čeprav še ne toliko individualizirane veje in liste, da bi mogli določiti njegovo vrsto. Posebno pa povzdiga stopinjo verjetnosti dejstvo, da je drevo na vrhu in na levi strani odrezano. Kdor se spomni shematičnih dreves pri Johannesu in primerja s tem to sliko, ki v nekem gotovem oziru že pretendira na podanje izreza iz narave, bo razumel, kako ogromen napredek na potu ovladavanja resničnosti s slikarskimi in risarskimi pripomočki pomenja razvojnja stopinja, kateri odgovarja slikar na Jezerskem, v primeri s trecentistično arhaičnim Johannesom.

Zelo očiten je napredek tudi v medsebojnem razmerju velikosti predmetov in prostora, kakor smo ga omenili že pri Judi; v tem oziru opozarjamo, kar se tiče svobodnejšega razpoloženja oseb v prostoru, posebno na sliko Judeževega poljuba. Ker pa je problem enotnega stališča napram pokrajini in osebam v nji težavnejši in se tu le prav polagoma in korakoma pridobiva napredek v naturalističnem smislu, kakor uči zgodovina slikarstva do danes, bomo mnogo lažje ta napredek konstatirali pri razmerju oseb do arhitektur. Tudi tu je bil Johannes popolnoma zastarel in smo le pri posameznih poslopijih in vedutah opazili napredek v smeri naravnosti, nismo pa našli prizorov, ki bi se bili vršili v jasno označenem in osebam primernem prostoru; zato nam bo tem jasnejši napredek, če pogledamo sl. 7. in 9. in ju primerjamo n. pr. s sl. 8. ali 17. v št. 1./2. Pri Johannesu je prostor, v kolikor je naznačen, le nekak okvir, v katerem bi se njegove scene v resnici nikdar ne mogle razviti in ki je navadno tako nejasno in neenotno zasnovan, da je sploh nemogoče napraviti si jasno sliko v njegovi logiki. Drugače je na Jezerskem, kjer Pilat in Jezus res stojita v portalu in na pragu Pilatove hiše, in kjer Marija prihaja ven izpod oboka mestnih vrat ter sta za njo v vratih vidni še 2 drugi osebi. Tudi arhitektura, katero podaja po robu odrezano podobno drevesu z obešenim Judom in tako poostri iluzijo resničnosti, je taka, da bi mogla resnično obstojati, čeprav razmerje njene velikosti do oseb še vseeno ni tako, da bi res odgovarjalo naravnosti, je pa vsaj v skrajnih mejah možno.

Če preidemo k kompoziciji posameznih oseb in kako so motivirane v svoji statiki in kretnjah, konstatiramo v primeri s sredo XV. stol. (Johannes), kjer smo skoro povsod še našli zrelogotsko S-črto, ali pa vsaj njeno sled, tudi v tem oziru, podobno kakor pri pokrajini, popolno osvoboditev od tradicije; da obris kot nosilec plastičnega in gibalnega značaja osebe ne igra več take vloge kakor prej, smo že omenili. Omenili smo tudi že v tem oziru najnaprednejše

zasnovano figuro na sl. 4., ki je komponirana voluminozno v smeri od zadaj v ospredje, mesto, kakor je bilo navadno pri prejšnjem principu in lažje, od leve na desno. Sicer imamo takih kompozicij kretenj tudi tu še polno; posebno značilna je ona na sl. 2. ali Kanj in Abel, ali speči Janez na Oljski gori (sl. 15.) itd. Sevé, anatomska pravilna motivacija kretenj niti od daleč še ni provedena, napredek pa je tudi v tem oziru velik, ker te osebe sede, kleče in stoje vseeno bolj prepričevalno kakor Johannesove. — Podobno je z anatomijo nagega telesa. Pravzaprav je videti, da ga ni veliko zanimala. Posebno sl. 2., Kristusovo telo, nam predstavlja skoro v linearno ogrodje prenešen shema. O kakšni individualni anatomska pravilnosti razen čisto konvencionalne shematičnosti, ki podaja za označitev funkcij in delov samo najnujnejše, ni govora; primeri tudi Ecce homo (sl. 7.). Do gotove mere se zdi v tem oziru neko nasprotje med tem, kar smo pravkar rekli o nagem telesu in tem, kar glede realistike obetajo na prvi pogled obrazi. Toda pogledjmo si jih natančneje. Pogledjte si obraz na sl. 14., primerjajte Jezusa in Pilata na sl. 8. Pilata (sl. 8.) z Marijo (sl. 9.) in to z Janezom z Oljske gore (sl. 12.), dalje tip mučilca (sl. 4.) in nazadnje še starca na sl. 3. in našli boste, da leži v osnovi vseh en zelo določen tip s precej močnim čelom, ven stoječimi podočesnimi kostmi, upalimi lici in majhno bradico. Tudi tu imamo torej mesto individuov shemata, vendar je shema obraza slikarja na Jezerskem popolnoma drug kakor oni Johannesova; v primeri s tem je mnogo bolj individualen in na prvi pogled se gledavcu res zdi, da ima celo vrsto individualnih obrazov pred seboj. V ta shema, v ta sicer tudi idealni obraz, položi slikar v vsakem slučaju samo par novih potez in s tem doseže, da se gledavcu zdi, da ima čisto novega človeka pred seboj, v resnici pa ima samo tip, ki ga je v okviru sheme ustvaril umetnik za najnujnejšo potrebo. Tako imamo tip rabeljna, ki se navadno odlikuje tudi po temnejši barvi karnata, stalno je obrit, njegov obraz je spačen, njegove oči zavite; zanimivo je, da ga je na sliki srečanja Marije z Jezusom podal kot krofastega. — tip, ki ga najdemo pogosto v našem poznogotskem slikarstvu (n. pr. v trpljenju Kristusovem pri sv. Petru nad Begunjami, angeli z golšami v prezbiteriju cerkve sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru.) Zanimivo je, kako je iz tega tipa napravil na sl. 3. starca; če bi ne imel tako shematično vsiljivo nagubanih ust, bi nihče ne spoznal v njem starca. V obrazu Marijinem (sl. 9.) je ustvaril plemenit tip, ki nas v originalu naravnost očara vsled svoje plemenito vzdržane žalosti in zrele miline. Omeniti moramo tip bradatega starca, ki ga podaja enkrat kot sv. Antona (sl. 2.), potem kot Simona iz Cirene (sl. 6. spodaj) in kot

bradatega Juda (sl. 6. zgoraj). Omenili smo že tip sv. Petra s plešo, čopom las nad čelom in krajšo sivo brado, ki je isti kakor je v bistvu ostal še do dandanes. Med vsemi pa se odlikuje tip obraza Kristusovega v osnovi posnet po tipu vera icon, po pravem obrazu njegovem na Veronikinem potnem prtu. Posebnost našega tipa je šop las nad čelom, ki visi naprej in ki je značilen za Kristusa našega slikarja in v nekem gotovem oziru njegov podpis, po katerem ga bo mogoče spoznati, če še kje drugod najdemo njegove slike.

Ti tipi so nedvomno realistični, sicer se njih realizem omejuje samo na par potez v okviru gotovega shemata, ki ga je naš slikar po mojem protežiral zato, ker se da posebno lahko plastično oblikovati, kljub temu pa se zdé vrsta individuov in kljub temu v neki gotovi skali variirajo i starost, i značaj i duševno razpoloženje; imamo zlobne obraze rabljev, imamo žalostna obraza Jezusa in Marije, a vse samo v nekih zmernih zdržanih mejah, tako da žalost teh ljudi še ni žalost, in celo odurnost obrazov mučiteljev še ni odurnost, ampak je omiljena po immanentnem, slikarju in njegovemu času lastnem spoštovanju pred plemenitim človekom. Daleč smo tu od idealizma Johannesesa de Laybaco, a vseeno njegovi sledovi še niso popolnoma zabrisani. Oni je ustvarjal zavedno mile, „lepe“ obraze, ki so idealni, ker hočejo podati človeško prenešeno v svetniški ali nebeški milje, ti tu so idealni ker hočejo sicer ustvariti resnično človeško, a umetnost, ki jih ustvarja, ne najde v sebi zadosti moči, da bi razbila posodo plemenitega človeštva. Glede tipa pa vlada popolen prelom med tu in tam in na kakšni podlagi sloni ta izprememba, bomo pozneje videli.

Še na kratko nekoliko o problemu skupine. Spomnite se, kaj smo tozadevno rekli pri Johannesu (gl. zv. 1./2., sl. 2., sl. 8. in sl. 17.); v prvem slučaju čisto navadno vrščenje, v drugem sicer kompaktna skupina a brez telesnosti in brez realitike, postavljena čisto reprezentativno po principu simetrije, v tretjem pa skupina, ki ji daje enoto prostor in dogodek; radi jasnosti morajo sprednji sedeti, zadnji pa ostanejo brez prostornih vrednot kakor na sliki škofovega posvečenja. O kaki intimnejši zvezi oseb ni sledu, zveza med njimi je čisto zunanja in pripovedno predmetna. Tudi v tem oziru je pri jezerskem slikarju opaziti velik napredek v smeri realitike dogodka in njegove funkcionalne možnosti. Razen tega pa so med osebami pogosto tudi notranje vezi, ki se izražajo v gestah in pogledih. Vzemite sl. 2. Popolnoma jasno je, da Kristusa vežejo, in nekako radovedno, kako neki učinkuje nanj ta dogodek, ga pogleduje stari rabelj na desni. Ali slika 6. in 9., kjer samo po posameznih gestah, ki so se

ohranile, lahko rekonstruiramo dogodek. Posebno jasen v svoji funkciji in razmerju do glavne osebe skupine, Jezusa, je rabelj v sredi, ki je dvignil knut. Izborna je skupina na levi z jokajočo Marijo. Skupina z dvema osebama, ki jih zakriva in rabljem, ki jo insultira, je popolnoma prepričevalna. Ta skupina je eden tistih elementov naše slikarije, ki je posebno napreden in zrel. Zveze med temi osebami niso samo zunanje, ampak tudi po gestikularni funkciji izrazite in možne, še bolj pa po svoji duševni vsebini.

Kako zna svoj dogodek dramatsko jasno komponirati in res v gestah, pogledih in položajnem razmerju izraziti njegovo vsebino, zato imamo klasičen primer. v skupini Ečce homo (sl. 6.). Grupacija po 2 diagonalah, ki smo jo že omenjali, se tu izkaže kot izborno sredstvo tudi v vsebinskem oziru. Mojstrska je dalje skupina Judov na desni, kjer je naravnost rafinirano postavil četrta za tretjega, vstvaril tudi prostorno precej prepričevalno skupino 4 oseb ter s tem, da je zadnja 2 deloma odrezal po loku svoda, povzdignil zopet utis slučajne resničnosti podobno kot pri obešenem Judežu (drevo). Pri ti sceni so napisni trakovi, ki naj pojasnijo dogodek, že popolnoma nepotreben anahronizem, arhaističen preostanek stila, ki ni poznal funkcionalne logike. Prst Pilatov, ki kaže na Jezusa in njegov pogled obrnjen na Jude dosti jasno izražata vprašanje in kričeče odprta usta Judov in njihovi prsti, ki delajo znak križa, zadosti jasno dajejo odgovor.

Resnična, na jedro dogodka, ki ji daje funkcionalno enotnost, osredotočena vsebina dogodka je bistvo teh scen in v obliki, kakor nam jo predstavlja ravnokar opisana slika, je storjen velik korak v smeri realizma skupine.

Kakor smo tudi drugod zasledili jasne sledove preteklosti in njenih shem, jih najdemo tudi v tem oziru vsaj na enem mestu. Mislim sliko (sl. 1.) Judeževega poljuba. Tu imamo namreč še sled tradicionalnega kontinujočega načina pripovedovanja v sliki, ker so združeni v en moment dogodki, ki se niso in se tudi niso mogli vršiti naenkrat: Juda poljublja Jezusa, Jezus pa istočasno z desnico pritruje nazaj uho Malhu in eden rabljev ga vleče že na stran. Tu je umetnost, kakor jo zastopa jezerski slikar, še nekonsekventna in tako naivno odvisna od teksta svetopisemske povesti, da se niti ne zaveda, da je nelogična.

Važna točka novega sloga, ki nam ga v primeri z Johannesovim predstavlja slikarija na Jezerskem, je draperija, način gubanja oblek. Vzemite katerokoli postav Johannesovih in jo primerjajte s sv. Janezom na sliki Oljske gore (sl. 15.) ali z Marijo (sl. 14.), ki sta

v tem oziru posebno izraziti, pa boste našli, v čem je razlika. Pri Johannesu imamo lahko prelivajoče se gube obleke, izpod katerih sicer ni videti telesa, katero odevajo, a vseeno se lahko reče, da v splošnem leže naravno, odpovedno lastni leži blaga, smer pa jim dajo glavni gibi udov, katere pokrivajo. Vrhutega so konci oblek, kjer vise ob straneh od rok ali se nabirajo na tleh v skupine, komponirani po dekorativnih ozirih. Če pa si ogledamo nekatere draperije na Jezerskem n. pr. ravnokar omenjeni sl. 15. in 14., najdemo, da so gube obleke urejene precej samovoljno. Telo, ki že poprej za draperijo skoro ni prišlo do veljave, izgubi sedaj popolnoma svojo funkcijo glede položaja gub, njih veličine in smeri, draperija dobi tako sama zase dekorativen namen; in edino po dekorativnem principu čim bolj živahnega pokritja dane ploskve z nenaravnimi gubami vseh mogočih smeri je nagubana ta obleka. Ta samovoljnost nam postane še posebno očita pri sl. 12., kjer je Kristusov plašč spodaj čisto samovoljno brez logične utemeljitve, (na slučajen pihljaj vetra vendar ne bomo verjeli!) dvignjen v obliki t. zv. „ušesa“ da se vidijo gola kolena in skala, na kateri kleče. Ravnotako samovoljno so odkrite tudi noge zadaj, čeprav je to že lažje mogoče. Kljub temu pa ne moremo odrekati ravno temu „ušesu“ neke neobičajne elegancie v liniji in smo na prvi pogled toliko presenečeni, da ne opazimo niti njegove nelogičnosti. Kdor bi pazno v podrobnostih preštudiral gube našega slikarja, bi bržkone našel cel sistem, po katerem jih mehanično riše brez ozira na to ali jih opravičuje logika giba dotičnega dela telesa ali ne.

V eni stvari pa je naš slikar vseeno tudi tu še arhaističen, v ti namreč, da je obleka po veliki večini še vedno nematerielna. Edino pri Pilatu v sliki Ecce homo je skušal čisto splošno naznačiti kožuhovino ovratnika in spodnjega roba; vsa druga obleka pa je čisto splošna, takorekoč le nositeljica nekega gotovega barvnega tona, ki je samo element splošne pestrosti, ki pokriva te stene.

Ko smo tako označili splošni stilistični značaj te slikarije, je treba, da se skušamo približati tudi nekoliko osebnosti slikarjevi. Kajti kakor je gotovo, da je gotska umetnost, posebno provincialna, zelo neosebna in skozi generacije posnema vedno iste prevzete kompozicije in motive in le polagoma kaj izpremeni v smislu napredka, ima vseeno vsak količkaj spreten delavec nekaj, kar ga razlikuje od drugih. Na eno tako zelo izrazito posebnost našega mojstra smo že opozorili: je to tip Kristusovega obraza v splošnem izposojen od tipa na Veronikinem prtu, ki pa ima na čelu šop doli visečih las. Primeri v tem oziru sl. 7. in 8., sl. 2., sl. 3., sl. 5.; tudi na sliki Oljske gore

(sl. 12.) je čelo z lasmi še prvotno, dočim je sprednji del obraza z brado dostavljen. Edino glava Kristova v Judovem poljubu je čisto nova in po istem tipu dostavljena. Zelo izrazit za našega umetnika je tip obraza, ki je posebno jasen pri brezbradih osebah in ki nam ga podaja obraz Janeza (sl. 12.), Marije (sl. 14.), Pilata (sl. 8.) in katerega sled nam kažejo vsi drugi obrazi. Prav tako ima neko osebno potezo tip bradatega starca, kakor nam ga predstavlja sv. Anton (sl. 2.), Simon iz Cirene in bradati Jud (sl. 6.). — Posebno izrazit znak našega mojstra so dalje oči, posebno pri spečih ali če so povešene. V tem slučaju se da njihova kontura orisati s popolnim krogom, veke pa, ki oko zapirajo, so modelirane nalik polkrogle. Kdor si enkrat natačno ogleda oči sv. Janeza in Petra na sl. 15., Marije na sl. 14. in Marije na sl. 9., jih ne bo nikjer več zgrešil, ampak jih povsod, kjer jih najde, spoznal na znak našega slikarja. K osebni potezi v okviru splošne takratne mode spada tudi marsikaka podrobnost pri shematičnem risanju gub oblek. Pa tudi način, kako pusti, da rob slike odreže n. pr. ležečega sv. Janeza na sliki Oljske gore (sl. 15.) ali drevo na katerem visi Juda (sl. 1.) in zadnja 2 Juda na sl. 6. je vsled svoje pogostosti gotovo ena potez, ki ne trdimo, da jo je naš slikar iznašel, ampak ki jo je posebno vzljubil in rad porabljal ter jo tako napravil za posebnost svojega sloga.

Že tekom našega opisa smo večkrat omenili razmerje naše slikarije napram razvojni stopinji srede XV. stol., kakor smo jo orisali zadnjič s pomočjo del Johannesesa de Laybaco. V vsakem oziru smo označili napredek; stare takozvane trecentistične tradicije v pokrajini in njenih detajlih, v prostoru in njega oblikovanju, v statični kompoziciji posameznih figur, ki se izraža v takozvani S-črti, so že zapuščene. Mesto idealnih tipov takratne dobe imamo tu nove mnogo bolj resnične tipe in ta napredek v smislu resničnosti je viden povsod, tudi skupine so pridobile na zunanji in notranji funkcijski resničnosti. Zveze s preteklo stopinjo razvoja pa se dajo tudi tu še zaslediti korak za korakom; poleg naprednega najdemo zaostalo, tradicionalno. Tako je ozek prostorni pas, ki ne dovoljuje poglobitve v ozadje, v bistvu isti prostorni shema, ki smo ga našli pri Johannesesu, samo posameznosti so predelane v smislu resničnosti, realnosti. Tako smo poleg zelo napredne figure rabeljna na sliki kronarja konstatirali, da se vseeno večina še giblje in svoje kretnje izživlja v smerih paralelnih ploskvi stene, torej v tradicionalnem reliefnem smislu. Tako smo na prvi pogled frapantni realistiki izraza obrazov pri natančnem pregledu našli, da imamo opraviti vseeno še s tipi v okviru precej izrazitega obraznega shemata in da se slikarju kljub želji mo-

goče celo po odurnem kmečkem realizmu ne posreči prekoračiti ozkega plemenitega idealnega okvira. Toda naj so ti obrazi tudi tipični, je le njihov rod popolnoma drugega značaja kakor oni Johannesovih. Primerjajte samo bradate obraze tu in tam, golobrade in ženske tu in tam, Kristusa tu in tam, pa se boste prepričali, da se je morala tudi v tem oziru dogoditi med tem v slikarstvu važna izprememba, ker teh obrazov ne razlikuje samo večja ali manjša stopinja realizma, ampak se zdi, da so tudi sploh drugi ljudje. Sicer igra pokrajina na Jezerskem razmeroma majhno ulogo, a vseeno se zdi, da je tudi v tem oziru črpal njen mojster iz precej drugih virov kakor Johannes. Sicer je tudi ta kulisna pokrajina, katere realitika je napredovala bolj v posameznostih kot v celoti. Vendar smo imeli pri Johannesu tip sklenjene verige gričev, ki so zapirali ozadje, tu pa imamo po eno kuliso na levi in desni, v sredi pa se vrsta gričev zniža in je dana možnost poglobljanja pokrajine v obliki doline. Ta tip je važen, ker kaže v določeno smer, namreč v smer nizozemskih pokrajinskih tipov, katero spoznanje, če tudi se javlja ob tem materialu le boječe, je važno v zvezi z drugimi elementi, ki jih bomo še konštatirali. — Podoben prelom kakor v tipu obrazov konštatiramo napram Johannesu posebno v draperiji; tudi tu smo konštatirali tako drugačen princip, da je težko misliti, da se je razvil iz prvega brez tujega upliva. Tudi ta sistem gubanja obleke kaže kakor pokrajinski shema v smer nizozemskega slikarstva.

Vse pa nam postane jasno, če pomislimo, kako je sredi XV. stol. srednjeevropsko slikarstvo pod vplivom nizozemskega, ki se je nepričakovano razvilo in za par generacij prehitelo svoje sosede, krenilo popolnoma na nova pota. Že v prvi polovici stoletja smo omenili, da se poraja ok. l. 1440. v nemškem slikarstvu preobrat k realizmu; idealizem, ki je slonel na italijanskih in francoskih vplivih se začne razkrajati, samostojni študij narave poda slikarjem nove elemente, obenem začne že takrat po posameznih potezah vplivati nenadni razvoj nizozemskega slikarstva pod vodstvom bratov van Eyck in Flémalle-skega mojstra. Resnični prelom pa doživi nemško slikarstvo začetkom druge polovice XV. stol., ko se seznanj z nizozemskim slogom v formulaciji Rogiera van der Weyden-a in Dirk-a Bouts-a. Stari tipi se nadomesté z novimi bolj realističnimi, pa tudi, če smemo tako reči, po plemenskem izrazu drugačnimi; statična kompozicija do tedaj sloneča na takozvani S-črti postane prostejša; pokrajina začne igrati večjo ulogo, obenem se vpelje nov tip, ki je bolj kot dosedanji zmožen za razširjenje in poglobljenje ozadja, čeprav še vedno umetno sestavljen iz posameznih več ali manj reali-

lističnih elementov nalik kulisam; razen tega pa nastopi posebno nov slog gubanja oblek, ki jim podeli neko skoro bi rekli samostojno ornamentalno vlogo. Vsi ti elementi so dali nemškemu slikarstvu sredi XV. stol. precej drugačno in predvsem bolj realistično lice, kajti ena glavnih zaslug nizozemskega slikarstva je poleg drugih v prvi vrsti odločen korak v smeri realizma v vseh smereh, naj si bo to portret, ali dogodek v prostoru ali pokrajini, in posebno tudi pokrajina sama. Nizozemski realizem je za hip prehitel celó Italijo in ji pozneje direktno, posebno pa posredno nudil marsikako pridobitev svojega sloga. Če je Rogier van der Weyden vplival celó na oddaljeno špansko slikarstvo, je tem bolj naravno, da se je novih elementov oprijelo v prvi vrsti nemško slikarstvo. In to po različnih potih, posebno pa po direktnih zvezah med umetniki obeh dežel.

Če po tem spoznanju pogledamo še enkrat slike na Jezerskem, bomo brez posebne težave našli elemente, ki odgovarjajo posledicam pravkar povedanega glede srednjeevropskega slikarstva druge polovice XV. stoletja. Konštatirali smo prelom v obraznih tipih in statični kompoziciji oseb, in kdor pogleda obraz Pilata (sl. 8.) in ga primerja z obrazi Dirk-a Bouts-a ali nekaterimi Rogier-a van der Weyden-a (n. pr. v E. Heidrich, *Alt- niederländische Malerei*, Jena 1910, sl. 34., 55., 59. in druge), bo priznal nedvomno tipno sorodstvo, ki sevó ni direktno, a ga vseeno ni mogoče prezreti. Konštatirali smo nove statične motive pri osebah, posebno pozornost vzbujajo „narejeno“ stanje nekaterih oseb ali njihove pretirane kretnje; če primerimo v tem oziru sl. 6. zgoraj, posebno figuro na skrajni desni ali posebno 2 rabeljna na desni od Kristusa na sl. 1. (Judov poljub) z nekaterimi nizozemskimi (n. pr. Heidrich, o. c. sl. 58., 59. itd.) in če primerjamo še razmerje posameznih delov telesa med seboj, posebno pretirano dolžino nog, bomo morali priznati neko tipno zvezo med temi. Kogar zanima nizozemski tip pokrajine, naj primerja istotam sl. 47. ali 54. (tu tudi formacijo skal na levi z goro pred Kristusom na Oljski gori na Jezerskem) z Oljsko goro (sl. 1 in sl. 12.). Nazadnje pa novi način gubanja oblek po ornamentalnem principu (sl. 14. in 15.) s n. pr. pri Heidrichu o. c. sl. 53., 54. in podobnimi; tudi tu je medsebojna zveza neoporečna.

Ker pa je izključeno, da je te elemente dobilo naše slikarstvo neposredno, moramo poiskati posrednika. In res upam, da se mi bo posrečilo vsaj v osnovnih potezah označiti pravo sled. Naša slikarstva ima namreč elemente, ki precej jasno kažejo v smer nekega važnega takratnega nemškega slikarskega središča, namreč Nürnberga. Sevó, tudi tu ne bomo sklepali na direktno zvezo našega sli-

karja z nürnberškimi, ampak le na vpliv nürnberške slikarske šole 2. pol. XV. stol. na alpske dežele srednje Evrope. Potom vpliva nürnberške struje se nam pojasni tudi to, kar smo rekli o nizozemskih elementih. Kajti prvi pomembnejši nürnberški slikar, Hans Pleydenwurff, se je učil ali direktno na Nizozemskem ali pa vsaj v obmejnem Porenju. Njegovo delavnico je prevzel učitelj mladega Dürerja, Mihael Wohlgemut, ki je s svojo smerjo že samostojno predelaval nizozemske elemente. Kako velik vpliv je dobila nürnberška umetnost o njegovem času, je splošno znano, saj je ime njegovega sodobnika Vita Stwosza, kakor ga imenujejo Poljaki ali Stoša, kakor ga pišejo Nemci, eno najbolj znanih, Stoš pa je deloval dobršen del svojega življenja v Krakovu, imel po svoji delavnici ogromen vpliv po celi Poljski, na Ogrskem in celo na Sedmograškem. Na drugi strani pa se vedno bolj pojasnjuje ne samo splošno nürnberški vpliv na sosednjo alpsko srednjo Evropo, ampak celo špecielen vpliv Wohlgemutove smeri oz. delavnice na slikarstvo alpskih dežel. Ta vpliv je z uspehom zasledovala Betty Kurth v razpravi *Ueber den Einfluß der Wohlgemut-Werkstatt in Oesterreich und im angrenzenden Süddeutschland*,¹ razen tega ga je konstatiral še posebej v naših deželah ranjki Avg. Stegenšek na sliki Oljske gore iz Wohlgemutove delavnice v Čadramu.²

Te konstatacije so važne, ker podprejo našo domnevo, da je naš slikar dobil svoj slog v širšem smislu po vplivih nürnberške slikarske smeri druge pol. XV. stoletja. Poglejmo, na kaj opiram jaz svojo domnevo!

Primerjajmo najprvo Oljsko goro na Jezerskem (gl. sl. 1, sl. 12. in sl. 15.) s slikami iz Wohlgemutove delavnice v Ljubitelju I. letn. sl. 6., 7., 8. in 9. Na prvih dveh najdemo Kristusa klečečega pred skalnato goro, koleno ima golo; tip pokrajine, ki se v sredi poniža in razširi v globino, je soroden našemu. Pot, ki se v cikcaku vije v ozadje, je tudi na teh 2 slikah. V ozadju imamo na sl. 7. in 8. plot, v katerem se nahajajo vzvišena vrata, skozi katere prihaja Juda s svojim spremstvom. Žal na naši reprodukciji jezerske slike ni dosti jasen Juda, ki pravkar prestopa prag teh vrat in pri tem stopa z neko graciozno eleganco, kakor najdemo to tudi na Wohlgemutovih slikah. Razen te splošne sorodnosti pa med obema na najdemo ožje podobnosti.

¹ V *Jahrbuch des Kunsthist. Instituts der k. k. Zentralkommission f. Denkmalpflege*, Bd. X., Dunaj 1916., str. 79. sl.

² Kristus na Oljski gori v Čadramu, *Ljubitelj krščanske umetnosti* I. 1. 1914. Maribor, str. 3 sl.

Primerjati pa je mogoče te slike tudi po nekem barvnokompozicionalnem elementu, ki ga imajo vse, da pokrijejo spečega Janeza z belim plaščem in ga tako napravijo najbolj vidnega. V posameznostih lahko primerjamo karakteristične oči spečih tu in tam (prim. skupino apostolov na sl. 15. s sl. 7. in 9. v Ljubitelju I.1.), ki so tako značilne za našega mojstra. Primerjajmo gubanje obleke tu in tam posebno pri obleki Janezovi (prim. sl. 15. s sl. 6., 7. in 8. v Ljubitelju I.1.) in našli bomo isti način, ki je sicer takrat precej splošen, a vseeno se mi zdi, da se najdejo v vrsti gub še bližje kakor splošno časovne posebnosti. Razlikuje pa vseeno gube Janeza na Jezerskem (sl. 15.) in Janeza pri Wohlgemutu (Ljubitelj I. list, sl. 7.) večja plastičnost pri poslednjem in čisto risarska shematičnost pri prvem. To se sklada tudi s tem, kar je konstatirala B. Kurth³, kjer pravi da je ravno prenos plastičnih in slikarskih momentov nürnberške šole v risarski značaj karakterističen za slikarstvo alpskih dežel. Pisateljica primerja v tem oziru sliko razhoda apostolov po smrti Jezusovi, ki je nastala v sedemdesetih letih XV. stoletja v bližini Wohlgemutovi in se nahaja sedaj v galeriji v Schleißheimu, s sliko iste vsebine iz Admonta, ki pa se nahaja sedaj v gradu Röthelstein in ima letnico 1494. ter konstatira pri avstrijskem mojstru ravno omenjeni risarski značaj gub in las ter omenja pri tem posebnost, ki nas ne more ne zanimati, če se spomnimo, da smo omenili pri tehničnem opisu slik na Jezerskem, kako slikar poživi modelirane lasé in brado s finimi rdečimi špiralami; in ravno to potezo omenja pisateljica kot značilno za admontsko sliko („... Zeichnung der Haare, die ... in helle Linien aufgelöst sind und aussehn wie metallischer Draht“), očitno imamo opraviti tudi v tem slučaju s posebnostjo alpskega slikarstva.

Pa še dve potezi ima naša slikarija in ti sta me posebno potrdili v moji domnevi o nürnberških vplivih. Prva je zelo karakteristična stoja nog tretjega Juda na sliki Ecce homo (glej sl. 6.) in pri Pilatu (silka 7.). Obe vodita naravnost v krog nürnberške struje, kjer jih nahajamo skoro doslovno pri največjem učencu Wohlgemutovem, Dürerju, pri svetnikih na krilih tako zvanega Paumgärtnerjevega oltarja sedaj v stari pinakoteki v Monakovem (glej Heidrich o. c. sl. 98. in 99.). Sv. Jurij predstavlja stojo Pilata samo v obrnjenem smislu, sv. Evstahij pa popolnoma stojo tretjega Juda. S tem ne maram reči, da je ta dva motiva prevzel naš slikar od Dürerja, katerega delo je nastalo nekoliko pozneje, ali da sploh izhajata od Dürerja,

³ glej o. c. stran 88.

ampak samo dokazati, da se nahajata v krogu nürnberškega slikarstva.

Druga poteza, ki nedvomno kaže na nürnberško strujo, ja tako-zvano „uho“, nenaravno čisto dekorativno privihnen del plašča ob kolenih Kristusovih na sliki Oljske gore (slika 12.), motiv, ki je znan kot značilen za drugega znanega nürnberškega umetnika Vita Stoša.

Tako se mi zdi, da se ne motim, če napravim sklep, da so novi elementi, ki v primeri s sredo XV. stoletja (Johannes de Laybaco) označujejo umetnost slikarja jezerskih fresk, prišli do kroga, v katerem se je on izobrazil, po posredovanju nürnberškega slikarstva in vplivov, ki jih je to imelo na slikarstvo alpskih dežel. Važno, je tudi, da konstatiramo, da na Jezerskem ni nobenega sledu vpliva druge važne sočasne slikarske smeri, takozvane Pacherjeve, ki je nastala na Tirolskem pod italijanskimi vplivi. Slikarija na Jezerskem je nov dokaz za veliki vpliv, ki ga je imelo nürnberško slikarstvo, posebno Wohlgemutova delavnica na razvoj slikarstva v alpskih deželah.

Žalibog, nam ni mogoče kaj več dognati o slikarju samem. Stori-li pa smo važen korak k poznanju in orijentaciji v našem materialu, ker se nam je posrečilo označiti umetnost ene najbolj izrazitih osebnosti koncem XV. stoletja v slikarstvu naših krajev, ki je toliko samosvoja, da bomo z gotovostjo lahko spoznali njeno delo, če ga še kje najdemo ali odkrijemo.

Kedaj so nastale naše slike? Stilistično so toliko izrazite, da jih z gotovostjo lahko postavimo v zadnji dve desetletji XV. stoletja. Ker je provincialna umetnost vedno zaostala za ono velikih središč in ker je za ti dve desetletji tudi sicer dokazan vpliv nürnberškega slikarstva na alpske dežele, se tem lažje, kljub gotovim arhaičnim potezam odločimo za to dobo. Tudi slikana arhitektura ob zakramentni duplini kaže odločno proti koncu stoletja. Terminus post quem bi bil eventuelni zunanji povod restavracije in novega poslikanja cerkve prvi turški napad na Koroško leta 1473, ko so Turki vdrli iz Kranjske skozi Kokro in preko Jezerskega k Železni kapli in je verjetno da so z drugim vred požgali tudi cerkev na Jezerskem. Ker je radi pogostih turških navalov na naše kraje v naslednjih letih malo verjetno, da so se lotili precej restavracije, je tudi iz tega razloga verjetno, da se je izvršila šele po letu 1480., tako da bi prišli na verjeten datum okolu 1490., z eno besedo proti koncu XV. stoletja. Ta časovna označba v splošnem tudi popolnoma zadostuje.

Tako smo označili v bistvu drugo važno stilno fazo našega stenskega slikarstva v gotski dobi, takozvani polnogotski realizem, ki je pri nas zastopan še z več deli, ki so po večini starejša kakor Jezersko. Omenili smo že v članku o Johannesu Križanju na Mačah iz leta 1467., omenili kmečko surovi realizem pri sv. Petru nad Želimljami in v Bodeščah. Kvalitativno vse te slike razen maške daleč zaostajajo za jezerskimi in predstavljajo veliko bolj lokalizem kakor te, pri katerih se dajo posamezni elementi zasledovati po njihovi provenienci v precejšnje daljavo. S tem, da se nam je posrečilo zaslediti eno pot, po kateri so prišli novi slogovi elementi k nam, smo vsekakor napravili važen korak dalje v poznanju umetniške kulture na naših tleh.

Iz Langusove ostaline.

(Une oeuvres postume de Langus.)

Jos. Dostal — Ljubljana.

L' auteur rapporte sur un album de croquis, jusqu' ici inconnu, oeuvres de Langus, peintre slovène (1792—1855).

Steska poroča v Langusovem življenjepisu (Dom in Svet, 1904, stran 466.), da ima Strahl v svoji zbirki v Stari Loki osem Langusovih risank iz raznih časov. Poročilo o teh osmero risankah morem dodati poročilo o deveti, ki je zdaj v moji lasti. Daroval mi jo je v juliju t. l. gospod Ivan Maračič, vojni svečenik v Sarajevu. Prej je bila rečena knjižica skic v posesti gospodične Ane Skedl, slikarice, ki je umrla dne 18. avgusta 1920. v 64. letu starosti v Št. Rupertu na Dolenjskem. Odkod jo je poslednja prejela, mi ni znano, domnevam pa, da jo je dobila iz rodbine Langusovih, imenoma od Langusove nečakinje Marije Langus, umrle v Ljubljani 4. junija 1911.

Naj o tej knjižici skic na kratko poročam. Ne predstavlja sicer posebnega prirastka domačega umetniškega inventarja, toda skice umetnikov so vedno zanimljive. Saj se iz njih razvidi, kako se je dotični umetnik neposredno izražal, do kake vrste predmetnosti je imel posebno nagnjenost, kakšni so bili prvi idejni osnutki za kompozicije, preden so šle skozi delavnico razuma i. t. d. — Knjižica je v mali osmerki in vezana. Ima 57 listov, trinajst jih je iztrganih. Slikar je označil na prvem listu svojo knjižico kot slikarsko zabavo, „Mahler-Unterhaltungen“. Na listu 2. (pokrajina, skica Trnovskega pristana

v Ljubljani) se je podpisal: Langus 1820. S tem so skice knjižice časovno določene. Gibljejo se v mejah par let, morda samo dveh let. Daljše dobe najbrže ne obsegajo, ker so skice po motivih v zvezi in se morejo iz večine nanašati na potovanje slikarjevo po Dolenjskem, kar bo iz naslednjih podatkov razvidno. Podajajo nam torej nekaj podrobnosti iz življenja in dela slikarjevega iz časa okrog leta 1820. Ker Langus najbrže ni zapustil zapiskov o sebi, ali vsaj znani niso, je knjižica tudi z biografične strani nekaj vredna. V razumevanje te Langusove dobe naj navedem glavne podatke iz življenja Langusovega kot slikarja¹. Kot osemnajstletni mladenič (rojen 9. septembra 1792. v Kamni gorici) se napoti v Celovec učiti se sobnega slikarstva². Učna doba traja šest let. Vrne se v Ljubljano, si prihrani kot sobni slikar 1000 goldinarjev in odide na Dunaj. Le s težavo ga sprejmo na akademijo. Na Dunaju ostane nekako dve leti, na kar se vrne v Ljubljano (1819?). Ukvarja se dalje s sobnim slikarstvom, zraven pa stremi za umetniškim poklicem. Seznan se z marljivim goriškim slikarjem Josipom Tomincem (1791—1866), ki je takrat delal v Ljubljani, kopira njegove slike in tudi samostojno slika. V tej dobi si prihrani spet toliko denarja, da more v Rim. Tja odpotuje najbrže leta 1825. V Rimu biva poldrugo leto. Pred vrnitvijo v domovino obiše še Neapelj, Perudžo, Firenco in Milan. Nato se naseli najprej v Trstu, leta 1829. pa se vrne v Ljubljano, kjer živi do smrti (20. oktobra 1855). Langusovo najobsežnejše delo je poslikanje župne cerkve Marijinega Oznanjenja pri frančiškanih v Ljubljani (1845, 1848—1855). Radi teh slik bi se res mogel imenovati zadnji baročni slikar. Slike na stropu te cerkve, kakor jih vidimo zdaj, splošno niso več Langusove freske. Slikarji so po potresu leta 1895. prenovili. Brez potrebe je premenjena vsa kompozicija, slikano je v oljnovoščenih barvah, ki se že kvarijo. Izmed večjih religioznih oljnih slik Langusovih je po mojem mnenju najboljša slika sv. treh kraljev v ljubljanski stolnici, ki je še več vredna, ako je izvirno delo Langusovo.

Vrnimo se k Langusovi knjižici skic iz leta 1820. Langus se je vrnil z Dunaja. Na dunajski akademiji obraznih umetnosti, ustrojeni po Fūgerju na mednarodni akademski novi klasicizem se je mogel

¹ Steska Viktor, Matej Langus. Dom in Svet, 1904, stran 394. i. d.

² Sobnega slikarstva od takrat pa ne smemo prenizko ocenjevati. Dober sobni slikar je moral obvladovati ornamentiko raznih slogov: rokoko, Louis XVI, empire. Bilo je treba mnogo več iznajdljivosti in ročne spretnosti, kakor dandanes, ko gospoduje šablona. Umetniki, kakor na primer Percier in njegov prijatelj Fontaine, graditelja pri Malmaisoni, Tuilerijah in novem Louvru si niso šteli v nečast delati načrtov za slikanje dvoran in sob.

Langus navaditi slikarske brezhibnosti, namreč pravilnosti risanja, anatomije in oblikovanja obleke, lepe umerjenosti v razdelitvi mas, luči in sence, živahnosti v koloritu, sploh vsega, kar je bilo akademikom in novoklasikom vzor umetnika. Poleg študija na akademiji je Langus kopiral stare mojstre. Ali se je slikar po vrnitvi v Ljubljano v tem smislu izpopolnjeval? Ne vemo. Ali je razen s slikarjem Tomincem občeval še z drugimi slikarji v Ljubljani? Takrat je živel v Ljubljani Ivan Potočnik star blizu 70 let (1752—1835) in Vincencij Dorfmeister, (r. 17. nov. 1774, umrl 7. aprila 1839), po rodu Dunajčan, učitelj risanja na ljubljanski normalki, naslednik Herrleinov. Slikarske kvalitete Potočnikove so znane, Dorfmeister pa je v zbirki slik ljubljanskega muzeja zastopan z dvema za tisto dobo izvrstnima portretoma. Ni nam znano, ali je Langus s tema dvema slikarjema kaj občeval. Njegova knjižica skic kaže le, da se je obrnil k naravi, ki je vir vsake boljše umetnosti. Vse skice v knjižici, 121 jih je, obsegajo risbe po naravi. Prevladujejo ljudski tipi (narodne noše), ki so folklorno zanimljivi, nadalje so portretne študije, pokrajine, površne arhitekturne skice (slabe), črtice živali (pes in ptič), nekaj črtic za kompozicije (religiozne in genre - slike), in detajlne črtice iz anatomije. Knjižica obsega tudi nekaj beležk slikarjevih.

Iz pokrajinskih skic je razvideti, kje je Langus takrat hodil. Razen Ljubljane (Trnovski pristan, pogled na Ljubljanico in obrežje s Trnovskega pristana, ljubljanski grad s Krakovskega nabrežja, Rožnik) je Langus skiciral Turjak (nedovršeno), Šmarje, Višnjo goro, Trebnje in Trebanjsko graščino. Dveh pokrajinskih slik ne morem identificirati, brez dvoma pa sta z Dolenjskega. Langus je torej potoval l. 1820. ali 1821. po Dolenjskem, Belokranjskem in Kočevskem, kar se razvidi tudi iz ljudskih tipov, med katerimi so zastopani Belokranjci in Kočevarji v precejšnjem številu. Pri dveh ženskih skicah je zaznamoval kraj, namreč Koprivnik in Črmonjice.

Glede kakovosti teh skic bi se moglo reči sledeče: V pojmovanju ljudskih tipov je Langus tu večinoma prav dober. Tudi portretne skice so dosti individualne. Študija portreta ruskega vojaka spominja na ljubljanski kongres (1821). Langus je izvrševal skice v tej knjižici večinoma le v konturah prav na lahno, včasih komaj vidno, le tu in tam so značilnejše črte bolj krepko poudarjene. Nekaj skic bi pa mogli imenovati dovršene risbe. V potezih se kaže precejšnja gotovost, črte niso razblinjene in ni jih popravljal. Spomina vredno je, da si je Langus že takrat določil in ustvaril nekaj oblik, od katerih pozneje ni odstopil, n. pr. kako riše na rokah konce prstov.

Zapiski v knjižici so slikarske pa tudi zasebne vsebine. Slikarskega značaja je n. pr.: za Ribnico dve sliki, sv. Jožef in sv. Viktorija v velikosti enega čevlja. Na enem listu je zarisana oblika in navedena mera za dve sliki: Marijino kronanje (okrogla slika), premer 3 čevlje, oltarna slika sv. Jurija, višina 8 čevljev 1 palec manj, širina 4 čevlje 7 palcev.

Toliko naj zadošča o tej knjižici skic.

Kipar Alojzij Progar.

Le sculpteur L. Progar.

V Celovcu † 29. 3. 1918.

Viktor Steska — Ljubljana.

Le 29 mars 1918 mourut, à Celovec, le sculpteur académique Louis Progar dans sa 61^{ème} année. Né à Dolenja vas près de Mirna peč, il fit ses études chez Jernej Jereb à Metlika, chez Franc Zajc à Ljubljana, chez Ivan Vurnik à Radovljica et chez Franc Ozbič à Celovec.

Le baron Sterneck, frère de l'amiral de la marine autrichienne, parvint à lui faire obtenir l'admission à l'académie d'Viene, où il étudiait avec beaucoup d'ardeur et d'assiduité. En 1894 il fit un voyage en Italie pour voir les plus belles oeuvres d'art des grands sculpteurs italiens. Dans son atelier à Celovec il avait toujours de la besogne pardessus la tête. Il produisait des statues et des reliefs en bois et en marbre, des chaires et des autels, des tombeaux et d'autres objets de sculpture pour la Carinthie, la Styrie, la Carniole et la Hongrie.

En travaillant il se donnait, toujours et consciencieusement, de la peine à créer de belles oeuvres d'art et il avait la chance d'atteindre ce qu'il voulait. Ses chefs — d'oeuvre principaux sont: la statue de la Vierge Immaculée à Kamnik, les reliefs pour l'autel et la chaire à Sv. Višarje, la buste de Frédéric Baraga à Dobrnič, les autels de Sv. Križ près de Črniče, à Velikovec, le tombeau pour le mausolée du baron Somsich à Barzs en Hongrie, le tombeau du passementier Valentin Sadnikar au cimetière de Sv. Krištof à Ljubljana.

V celovški bolnici je po daljši mučni boleznì 29. marca 1918. umrl akademični kipar Alojzij Progar v 61. letu svoje dobe. Pokopali so ga 31. marca, na veliko nedeljo, na celovškem pokopališču¹.

¹ Slovenec, 6. aprila 1918.

Alojzij Progar je bil rojen Dolenjec. Porodil se je 27. 10. 1857. v Dolenji vasi št. 13 pri Mirni peči. Oče mu je bil kmet Jožef Progar (1812—1891), mati Marija rojena Udovič (1826—1890). Alojzij je imel še brata Jožefa (r. 1849) in sestro Ano (r. 1868).²

Ko je Alojzij pasel doma živinico, mu je bilo najljubše veselje, če je mogel iz ilovice izdelovati kravice, posode in druge stvari. Za jaslice je izrezaval živali in pastirce. Te izdelke je opazil domači župnik Anton Mlakar, ko je prišel v hišo. Začel je očetu prigovarjati, naj da sina v pouk kakemu podobarju, ker bi bilo škoda, ko bi taka darovitost brez sledu zamrla med poljskim delom³. Prigovarjanje je uspelo in Alojzij je odpotoval k metliškemu kiparju Jerneju Jerebu. Tu se je seznanil s tovarišem Alojzijem Ganglom. Ko se je izučil, je odšel v Ljubljano h kiparju Francu Zajcu, ki je tedaj imel svojo delavnico na Karlovski cesti št. 15 ali v „vodni kasarni“. V Ljubljani sta se seznanila z Vatroslavom Holzem, s katerim sta si poslej stalno dopisovala. Prav tako je Alojzij ohranil zvesto prijateljstvo svojemu bratrancu in rojaku Pavlu Progarju, posestniku v Dolenji vasi št. 17 (v Lazih).



Kipar Alojzij Progar. Portret.

Iz Ljubljane je odšel k Vurniku v Radovljico in potem v Celovec k Francu Ozbiču. V srcu pa mu je tlela neugasna želja, da bi se v svoji stroki še bolj izuril. Ko je delal za cerkev v Silbereggu, se seznanil z baronom Richardom Sterneckom. Ta mu obljubi podporo pri uku. Leta 1885. se napoti Alojzij v Monakovo. Tu ga pa, žal, niso sprejeli na akademijo, ker ni imel za sprejem potrebnih šol. Ostal je nekaj mesecev v Monakovem pri podobarskem mojstru, potem pa

² Cerkevne matice v Mirni peči.

³ Povedal Pavel Progar. Glej tudi Vatr. Holza v Ljubljanskem Zvonu, 1896, 261 sq.

⁴ Ljubljanski Zvon, 1896, 261 sq.

je odrinil na Dunaj, kjer so ga radi priporočil sicer težko, pa vendarle sprejeli. Tu je ostal štiri leta in se pridno učil kot učenec Zumbuschev in Hellmerjev. Vestno je uporabljal vsak trenotek. Narisal je mnogo načrtov, podob po uzorcih in po živih modelih, izdelal je razne ploherezbe, portrete in medaljone. Z Dunaja se je povrnil v Celovec kot samostojen podobar. Tu je otvoril svojo delavnico in izdeloval posamezne podobe in cele skupine, zlasti oltarje. Z marljivim delom je precej zaslužil. Žejalo ga je pa, da bi videl umetnine slavnih italijanskih mojstrov. S prvimi prihranki je odšel v februarju 1894. v Italijo, kjer si je ogledoval dela proslulih umetnikov, najbolj v Benetkah, Florenci in v Rimu. Kar je videl je sproti v pismih naznanjal svojemu prijatelju Vatroslavu Holzu, ki je dve leti potem ta pisma, seveda stilistično popravljena, priobčil v šestih snopičih „Ljubljanskega Zvona“ leta 1896. Na tem potovanju ga je podpiral tudi znani grof Edv. Pöttsch pl. Pettenegg, ki je živel več let v Celovcu in s katerim sta skupaj potovala iz Rima v Neapel. Iz teh pisem spoznavamo tudi Progarjev uzor o umetnosti. Iz Florence je 30. 4. 1894. pisal V. Holzu tele besede opisujoč mu nekega umetnika: „Srbeli so me prsti, da bi bil rad segel po glini ter možu pokazal, da je tudi dunajska šola dobra in povsem moderna. Ondotni naš profesor Hellmer nam nikakor ni dovolil tistega osladnega glajenja in lizanja, temveč nam je vedno priporočal smelo in živahno izdelovanje slikovito nansovanih podob, katere mora umetnik prešiniti s svojim duhom. Za ta uk sem mu prav hvaležen.“⁵

Holz na podlagi osebnega poznanja in prejetih pisem Progarja tako popisuje: „Vsa njegova šola, ves njegov napor, vse življenje nam kaže Progarja kot idealnega umetnika, ki je domisel nosil v duši in jo snoval, dokler ni našla izrazite oblike. Zato so se njegova dela ljudem prikupila.“⁶

Med prva Progarjeva dela spada Brezmadežna za Kamnik. Izdelal jo je leta 1892. iz lesa. Na vsaki strani stoji po en angel, pod njo pa trije angelci godejo. Za model mu je služila soproga Karolina roj. Rainer, rojena leta 1870. v Dunajskem novem mestu, s katero se je seznanil, ko je delal v Silbereggju, kjer je bil njen oče tedaj strojnik. Za kapelo na Grmu pri Kandiji je izrezal Kristusovo glavo.

Leta 1894. je izrezal visoko ploherezbo „Vstajenje Kristusovo“ iz kararskega marmorja za grobnico grofa Eggerja v Rottensteinu na Koroškem. To podobo je leta 1895. razstavil v delavnici svojega

⁵ Ljubljanski Zvon, 1896, 759.

⁶ Ljubljanski Zvon, 1896, 261 sq.

prijatelja kamnoseka Fr. Voglerja v Celovcu. Dalje je leta 1894. oblikoval doprsnik Riharda barona Sternegga in grofice Eggerjeve. Za grabstajnsko cerkev je izdelal ploherezbo „Rojstvo Kristusovo“ po Bonazzijevem vzorcu, ki se nahaja v cerkvi S. Giovanni e Paolo v Benetkah (1904). V Velikovcu je postavil 12 metrov visok gotiški oltar s ploherezno podobo. Za Dobrnič je naročil pri njem župnik Karel Jančiger doprsnik slavnega misijonarja ameriškega škofa Fri-



Al. Progar: Doprsnik škofa Frid. Baraga za cerkev v Dobrniču.

derika Baraga. Postavili so ga 29. jun. 1897. ob stoletnici Baragovega rojstva. Kip je izklesan iz kararskega marmorja in vpodobljen po sliki J. Lanya, narejeni l. 1855. v Cincinatu-Ohio. Vatroslav Holz pre-soja doprsnik takole: „Podoba nam kaže misijonarja v 58. letu živ-ljenske dobe, dve leti potem, ko je postal škof. Veleplastična njegova glava je obrisana z vprav klasičnimi potezami v sorazmernem ovalu

in izrazitem profilu. Visoko njegovo čelo je duhovito prikrojen obok, ki se nad očmi vzpenja v zaokroženih lokih. Smelo urezan orlovski nos daje njegovemu obličju odločen značaj in mirno skupaj stisnjena usta nam pripovedujejo jako zgovorno o vseh bridkosti, ki jih je prebil v pretežavnem svojem poklicu. Posebna miloba pa odseva iz njegovih bistro zročih oči, katere je umetnik izdelal z vzgledno marljivostjo podelivši jim z onimi virtuozno ubranimi gubicami kaj dražesten okvir.“⁷

V dobi 1892/93. je prenavljal veliki oltar, štiri stranske oltarje in prižnico pri Sv. Frančišku na Želinju (ž. Šmarjeta pri Velikovcu).



Al. Progar: Lurška M. B. iz lesa za Loče pri Baškem jezeru.



Al. Progar: Osnutek za kip sv. Mohorja in Fortunata za družbo sv. Mohorja. Neizvršen.

Stari kipi te cerkve so po zatrdilu Mateja Trpina zelo lepo delo. Na Magdalenski gori je prenavljal gotiške oltarje. Za Dravograd je napravil kip Jezusovega Srca. Prav tako je popravil veliki oltar in stranske v podružnici sv. Lovrenca (žup. Sv. Tomaža pri Celovcu) in pri Sv. Jedrti pri Wolfsbergu. Za Loče pri Baškem jezeru je izrezal iz lesa Brezmadežno. Za kapelo na Dravi je iz lesa izrezal štiri evangeliste z Jezusom kot dobrim pastirjem in tabernakelj z dvema keruboma. V mali cerkvi Marije na Otoku je prenovil oltarje. Za

⁷ Ljubljanski Zvon, 1897, 448.

Mohorjevo družbo je oblikoval osnutek sv. Mohorja, ki mu sv. Fortunat podaja knjige. Ko mu je pa faktor Legat grajal, da so knjige, ki jih nudi sv. Fortunat sv. Mohorju, po obliki premajhne, je ta neutemeljna opazka umetnika tako užalila, da je udaril po osnutku, ki se je razletel v prah. Slikar Matej Trpin je ohranil vsaj fotografijo.

Leta 1898. je postavil prižnico v Železni kapli.

Leta 1903. je izdelal iz kararskega marmorja nagrobni spomenik grofu Eggerju v Šent Juriju ob Št. Vidu na Koroškem. Vzvišeni relief ima podobo trikotnika in predstavlja Kristusa, ko gre iz groba. Oblatava ga oblaček angelskih glav. Na desno je Kalvarija, na levo Jeruzalem, odkoder gredo žene h grobu.⁸

Leta 1903. je tudi dovršil dva stranska oltarja za romarsko cerkev na Sv. Lušarjah z reliefoma sv. Ane z Marijo in Jožefa z Jezuščkom⁹ in leta 1905. prižnico z reliefi sv. evangelistov.¹⁰ Leta 1903. je izdelaval tudi kipe za romarsko cerkev pri Sv. Križu nad Črnečami pri Dravogradu, potem oltar za Črneče in Dravograd, oltar za cerkev Sv. Ožbalta pri Ptujju in leta 1904. oltar za neko drugo cerkev v



Al. Progar: Relief vstajenja za nagrobnik grofu Eggerju v Št. Juriju ob Št. Vidu na Koroškem.

⁸ Dom in Svet, 1903, 379; slika pa na strani 321.

⁹ Slike v Dom in Svetu, 1902, 72, 73.

¹⁰ Sliki sv. Luka in sv. Mateja v „Ljubitelju krščanske umetnosti“, I, 26.

ptujski okolici. Leta 1903. je izgotovil za rodbino Megerle dva žalujoča angela iz kararskega marmorja za celovško pokopališče. Prvi angel z razcveto rožo v desnici in z na tla nagnjeno plamenico v levici gleda otožno proti tlom. Drugi angel pa drži levico s povzdignjenim kazalcem ob sencih in premišljuje, kdaj se bo v grobu spavajoči prebudil in zopet vstal. Ta čas pride, ko bodo dali angeli znamenje s trobentami za poslednjo sodbo, zato drži angel trobento v



Al. Progar: Lesen relief za Sv. Daniel nad Pliberkom.

desnici. Dočim je prvi angel prav prikupen, odbija drugi zaradi neprimerno nagubane tunike. — V tej dobi je delal tudi za Magdalenško goro nad Gosposvetskim poljem (1910) in za grofa Somsicha v Baresu na Ogrskem. Napravil je zanj za Mavzolej Kristusa na križu in za kapelo leta 1913. kip Jezusovega Srca. Leta 1904. je prenavljal oltar v Grabštajnu in v Borlah ob Zili in je napravil oltar za Sv. Daniel nad Pliberkom z reliefno podobo sv. Daniela v levnjaku. L. 1905. je delal za Dvor (Kranzhofen) in leta 1906. za Sv. Mohor ob Zili. Leta 1908. je dogotovil tabernakelj v Podkloštru in približno istodobno lesen relief Kalvarije (to je Kristusa na križu z Marijo, sv. Janezom in sv. Magdaleno) za Mežice. Malo manjšo Kalvarijo je izrezal za bivšega poslanca Grafenauerja. Okolu leta 1909. je popravljaval oltarje pri Sv. Simeonu pri Globasnici. Leta 1910. je vpo-

dobil angela za nagrobnik umrlemu otroku trgovca Ivanetiča. Angel je iz kararskega marmorja in stoji na grobu s križem v levici in z nagnjenim cvetom v desnici.

Kolikor znano je v Ljubljani na pokopališču sv. Krištofa en sam Progarjev nagrobnik, namreč pasarja Valentina Sadnikarja, umrlega 3. 8. 1900. V vrhnem polkrogu je reliefna podoba Boga Očeta, ki ga obkrožuje devet angelskih glav. Spomenik iz belega marmorja je sicer preprost, vendar prav zato in radi lepe podobe spada med naj-

plemenitejše pri sv. Krištofu. Vsakdo si ga lahko ogleda ob levi steni starega oddelka. Za njim je kapela Vincenca Seuniga.

Isto leto je napravil dva stranska gotiška oltarja in cerkvene klopi pri Sv. Andražu v lavantinski dolini ter gotiški krilni oltar za Sv. Štefan v isti dolini. Leta 1911. je popravljaj oltarje v cerkvi na Bistrici pri Gradežu, v Jezercu in pri Sv. Ani nad Kostrivno. Dalje je izdelal cerkvene klopi za Marijo na Otoku, lesen relief sv. Treh



Al. Progar: Angel za grobnico trgovca Ivanečiča v Celovcu.



Al. Progar: Angel iz lesa ob tabernaklu pri sv. Štefanu.

kraljev za kapelo narodne šole v Šent Rupertu pri Velikovcu, za cerkev istotam pa oltar sv. Alojzija.

Leta 1909. je modeliral Kristusa od mrtvih vstalega za nagrobnik trgovca Ivana Majdiča v Kranju. To delo pa se ni izvršilo. Leta 1911. je delal v Šent Janžu v Rožu za nagrobnik dr. Janežiča v Celovcu je izklesal relief Kalvarije.¹¹ Leta 1915. je dobil naročilo za razne križe s Kristusom za Mirno peč in potem je popravljaj oltarje pri Sv. Volbenku pri Gradežu na Koroškem. Leta 1916. je napravil

¹¹ Glej sliko v „Ljubitelju krščanske umetnosti“, I. 27.

nagrobnik za Celje. Leta 1917. je v ilovici modeliral nagrobnik za Eggerja v Baldramsdorfu pri Spitalu ob Dravi. Izvršiti ga pa ni mogel, zato ga je dogotovil znameniti koroški kipar Kasin na Dunaju.

Med vojno je delal nagrobnik za barona Sternecka. Kamen sta mu žagala dva Rusa ujetnika. Prvi dan od slabosti nista mogla delati; drugi dan pa so jima postregli z jedjo in čajem in delo se je gladko odsedalo.



Al. Progar: Vstajenje. Osnutek za nagrobnik Iv. Maldiča v Kranju. Neizvršeno delo.

Zadnji čas je dobil Progar naročilo, da bi izdelal kipe za novo cerkev v svoji rojstni župniji v M. rni peči. Nameraval je z delom pričeti jeseni 1917., toda ni mu bilo usojeno. Ob vojni je začel radi skrbi in slabe hrane propadati. Pomnočniki so morali oditi v vojno; delo je počasi napredovalo; zaslužka je bilo manj, draginja vedno večja. Okoli novega leta 1918. je obolel, na veliki petek pa je izdihnil svojo dušo v celovški bolnici. Tako torej ni mogel izvršiti svoje najljubše namere, da bi posvetil svoji rojstni župniji delo svojega umetniškega duha in truda. V mlajših letih je pač delal nekaj za domačo župnijo, ko je prenavljal oltar v podružnici sv. Jurija. Tedaj je tudi izrezljal lesen svečnik za velikonočno svečo na Trebelnem.

Med njegovimi fotografijami se nahaja tudi kip sv. Jožefa in

krstni kamen romanske oblike, o katerih nisem mogel poizvedeti, kje sta postavljena.

Progar je imel za svoje umetniško izobraževanje lepo zbirko risb, slik in dragocenih knjig. Ta zbirka je pripadla njegovemu dobremu dolgoletnemu prijatelju kamnoseku Rudolfu Vogler-ju, ki mu je večkrat iz zadrege pomagal.

Progar je imel v modeliranju čudovito spretnost. Portret Andreja Einspielerja na primer je modeliral samo z roko brez vsakega orodja z veliko urnostjo.

Progar se je rad šalil in norce bril. Veselilo ga je, če je opazil, da bi mogel koga potegniti. Celó med delom, ko je modeliral in moral globoko misliti, je vedno kaj pripovedoval ali šale zbijal. Če ga je kdo vprašal, ga li pogovor med delom nič ne moti, je dejal: „Prav nič; vse moje misli so vendarle pri delu“.

Dasi je živel večinoma med Nemci, je ostal Slovenec, vendar tudi Nemcev ni odbijal, marveč so mu bili radi njegove prijaznosti in poštenosti večji del dobri.

Vse njegove modele si je pridobil bivši železninar Sadnikar, ki se je izjavil, da jih svoj čas prepelje v Ljubljano.

Progar je bil kot samec silno vesele narave. Vedno je bil pripravljen za kak dovtip ali za kako šalo. Ko se je pa oženil, ga je minila dobra volja, ker v družici ni našel dušnega soglasja. O njegovih dovtipih vedo njegovi pomočniki marsikaj povedati. Ko je delal v neki cerkvi, je opazil, da imajo v dotičnem kraju vsi ljudje golše. Hitro ukaže vsem pomočnikom: „Tudi mi jim moramo biti enaki; zato si zataknite pod vratnike robce in pri govoru pogrkujte, da ne bo med njimi in nami nobene razlike!“ Storili so to. Kadar so pa bili sami, so se srčno smejali nad to domislijo.

Nekoč čuje, da se bogat pa skop posestnik silno boji, da ne bi šla železnica preko njegovega sveta. Progar si hitro izmisli, da bi ne bilo napačno moža malo potegniti. Zmeni se s pomočniki, da bodo zemljemerci in da pojdejo na kmetov travnik železnico merit. Pomočnik, ki je imel fotografični aparat, je moral z aparatom na travnik in se ponašati, kakor bi svet niveliral. Drugi so pa z merilom hodili po travniku in merili ter kolce zabijali. Kmet je ob strani gledal, kako merijo železnico prav skozi njegovo gospodarsko poslopje. Po tem opravilu so šli v gostilno, in sicer v drugo sobo. Kmet je še druge popraševal, kaj to pomeni. Vsi so mu rekli, da bržkone novo železnico grade. Kmet je bil kmalu za njimi v gostilni in je Progarja kot načelnika zemljemercev na kolenih prosil, naj se ga usmili in naj nameravano smer vsaj malo odmakne, da bo ostalo njegovo gospodarsko poslopje nepokvarjeno. Tej ponižni prošnji se je Progar rad uklonil: „Če vam je res toliko na tem, naj se zgodi Vaša volja; bomo pa premaknili progo malo v stran in Vaše posestvo ne bo prerezano“. Kdo bi popisal veselje in hvaležnost tega moža! Za pijačo je dajal ne samo „zemljemercem“, ampak tudi drugim ljudem, ki so prišli tedaj v gostilno.

Progar ni nobeno nedeljo zamudil maše. Vsakemu pomočniku je svetoval, naj se vpiše v „katoliško društvo pomočnikov“, čes, tako se najlažje dobrega ohraniš. S pomočniki je ravnal zelo prijazno in

jih razmeroma dobro plačeval. Najrajši je bil v njih sredi in tudi pri skupni mizi ni delal nobene razlike. Zato so radi služili pri njem in mu ohranili hvaležen spomin.

V mirni dobi je imel Progar vedno dovolj naročil, katerim ni bil sam kos; zato je imel vedno nekoliko pomočnikov. Med temi omenjam nekatere: Anton Guzelj, učenec Franca Zajca. — Rajko Razpotnik. — Matej Trpin, slikar v Ljubljani. — Franc Čadež, učenec Šubičev v Poljanah. — Franc Ciber. — Fr. Kelhar, sedaj železniški uradnik. — Mihael Buh. — Josip Borštner, sedaj pri Tomanu v Ljubljani, ki je bil pri Progarju 8 let (1904—1912). — Jakob Golobič. — Anton Štefic, ki je pal na goriški fronti. Ta je izdelaval leva za nagrobnik grofa Somsicha. — Josip Kankelj, ki je sedaj risar v zemunskem arzenalu. — Janez Golež, ki je potem kot samostojen mojster umrl. — Jakob Benedičič, sedaj v Zagrebu. — Alojzij Knific iz Ihana. — Franc Kralj (1911).¹⁷ — Bramor na umetniški šoli v Zagrebu v službi.

Izpiski iz listov, naslovljenih na bratranca Pavla Progarja:

1. Na Dunaju, 11. 3. 1886. Prosim Te, bodi tako dober in piši mi, kako je kaj doma pri nas. Od tu sem že enkrat pisal, pa nisem dobil odgovora, ali pa so mi odpisali, pa se je pismo izgubilo. Od svečnice že nisem pisma dobil. Takrat mi je Jože (brat) pisal, da se bo ženil in da so pismo delali, pa še ni bilo prav gotovo. Sedaj torej ne vem, ali se je oženil, ali ne. Rad bi vedel, ali so oče zdravi. Prvega avgusta pojdem zopet za dva meseca na Koroško na počitnice. Takrat bi rad domov prišel, če mi bo mogoče; pa ne vem, kako bo, ker mi primanjkuje denarja. Spomnil sem se na rek: „Kdor hoče iti na Dunaj, mora pustiti trebuh zunaj“. Tu je življenje precej dražje ko v Monakovem. Škoda, da me ondi niso sprejeli. Tudi tu je težko šlo, pa so me vendar. Veš, to mi je bilo napoti, ker nimam šol. Ko bi ne bil v svoji stroki toliko napredoval, bi res ne bil mogel vstopiti v to težko šolo. Tisti čas, ko je bil Franc Zajec na akademiji, je bilo dosti bolj preprosto, sedaj pa je vse drugače. V šoli sva skupaj z Gangljem. Veš, to je tisti, ki sva bila v Metliki skupaj (pri podobarju Jerebu), ko sva se ondi učila; sedaj sva zopet skupaj. Vstopil je že jeseni. Ker sem bil šel v Monakovo, sem pol leta zamudil in precej denarja zapravil, česar ne morem takoj pozabiti.

¹⁷ Za podatke v tem življenjepisu, v kolikor se ne naslanjajo na opise, zahvaljujem slikarja Mateja Trpina in kiparja Jožefa Borštnerja poleg Progarjevih sorodnikov Pavla Progarja in njegove hčere Roze. Vseh letnic radi težavnih prometnih razmer ni bilo mogoče z gotovostjo dognati.

Kaj več Ti ne vem pisati. Pozneje, ko si mesto bolje ogledam, Ti bom kaj sporočil. Terej prosim, da bi našim kaj razložil, kaj in kako se mi godi in da sem zelo radoveden, kako je kaj doma. Wien, VIII., Kochgasse 3.

2. V Benetkah, 7. 3. 1894. Kakor sem Ti obljubil, Ti bom večkrat kaj sporočil o svojem potovanju. Tukaj sem že 14 dni in ostanem do 18. t. m., morda pa do velike noči, ker je jako dosti prilike za študij, posebno cerkve so tako lepe, da kaj takega še nisem našel v nobenem mestu. Odtod pojdem v Padovo, Verono, Florenco in Rim. Prosim Te, povej našim, da ostanem do 18. tu, morda pa še o praznikih, ko pridejo nekateri moji prijatelji iz Celovca sem. Prosim, ako bi bilo v „Slovencu“ kaj o meni, da bi mi sporočil, da mu bom vedel odgovarjati. Albergo Leone bianco.

3. Na Lušarjah, 13. 7. 1902. Danes sem tu gori na svetem kraju. Upam, da se konec avgusta ali začetek septembra vidiva tu gori.

4. V Ptuj, 22. 2. 1903. Pozdrav!

5. V Spodnjem Dravogradu, 13. 5. 1903. Tu postavljam svoje delo.

6. Na Sv. Lušarjah, 6. 9. 1903 pozdravlja s hčerko Rozi.

7. V Celovcu, 13. 5. 1905. Hvala lepa za poslano meso in za jabolka. Z mesom sem zelo zadovoljen. Sporoči mi, kako se trte škrope in kdaj. Moj prijatelj ima tu pri hiši trte, pa ne veva, kako se to dela. Konec maja ali začetek junija pojdem na Sv. Lušarje delo postavljat. Morda tudi Ti prideš?

8. V Celovcu, 1. 11. 1905. Sporoča, da je odposlal dva soda, da mu vina kupi. „Kaj pa presička bom dobil tudi letos?“

9. V Celovcu, 5. 1. 1906. Naznanja, da prasca ni treba, le par kg suhega špeha. „Drugi špeh dobim iz Ljubljane; 25 kg ga je dosti za celo leto, ko ga stopimo. Menda je po 76 ali 78 kr. Kaj takega še ne vem, tu pa je po 84—90 krajc.

10. V Celovcu, 4. 8. 1905 vabi na Sv. Lušarje.

11. V Celovcu, 7. 8. 1905. Kaj Te zadržuje? Če si zdrav le pri-di! Vožnjo Ti povrnem.

12. V Celovcu, brez datuma. Pošiljam na razglednici fotografijo hčerke Rozike, ki se igra z mekcem (kozličkom).

13. V Celovcu, 22. 3. 1906. Pri grofu na Ogrskem imam lepo delo. Denar kmalu dobim.

14. V Šent Janžu v Rožu, 25. 11. 1911. Tu imam za osem dni dela. Pošlji vinsko pokušnjo. Vse Tvoje vino Ti bom prodal.

15. V Veliki Kaniži, 16. 10. 1913. Na potovanju v Barcs. Lepa hvala za grozdje! Danes sem že eno delo dobil. Zato sem bil od grofa poklican. Čez en mesec bom zopet tu delo postavljaj.

16. V Celovcu, 10. 9. 1915. Veseli me, da se me spominjaš v tem strašnem času. Sedaj pojdem na deželo dogotoviti delo, ki mi ga ministrstvo plača. Pol sem naredil že lani, pa so mi delo radi vojne ustavili (Sv. Volbenk pri Gradežu), sedaj mi bo pa mogoče zgotoviti in zopet enkrat denar vidim.

V Mirni peči so me čisto na stran postavili. Saj sem si že mislil, da bo tako, ko nisem na svoja pisma nikoli odgovora dobil. Kamnita dela so dali v Ljubljano, le prižnico bi dali meni, pa bi se moral z nekom v Ljubljani trgati in do 1. 11. 1915 zgotoviti. Poslali mi niso ne načrtov ne proračuna, zato se ne morem udeležiti.

17. V Celovcu, 30. 7. 1915. Bohke (razpela) sem teden po bin-koštih naredil; zamotani so že, pa na železnici jih ne vzamejo, zato jih ne morem poslati.

Draginjno imamo strašno in nekaterih reči tudi za denar ni dobiti; večkrat v celem mestu ne dobiš enega jajca, ki pa stane 7 do 8 krajcarjev.

Pšenične moke tudi ni. Sedaj živim od kumar in krompirja; meso kupim le parkrat na teden. To je strašen čas! Bog daj mir! Tvoja Francka, ki trži z jajci naj mi pošlje zaboj jajc in račun; denar takoj pošljem.

18. V Celovcu, 8. 12. 1916. Danes sem dovršil načrt za Marijin oltar, jutri ga odpošljem. Pa nimam upanja. Risal sem dobrih 14 dni. Na dva popirja sem risal, da sem lepo razmerje ubral in šele na tretjega na čisto prerisal, da morem predložiti.

19. V Celovcu, 22. 12. 1915. Šele pred par dnevi sem domov prišel in ves prehlajen, da se mi najbolj prileže v topli sobi. Oni zaboj sem vendar odposlal.

20. V Celovcu, 26. 6. 1916. Kakšno življenje je sedaj po mestih, je bolje, da ne veš. Meni še ni tako hudo, saj dobro zaslužim. Delam samo v marmorju. Mnoge družine imajo strašno življenje. Zame je najhujše to, da ne dobim masti ali špeha za salato. Olje stane K 17 liter, pa še smrdi. Naša Rozi bo postala 3. 7. 1916. učiteljica.

21. V Celovcu, 8. 9. 1916. Ponedeljek sem prejel grozdje. Bilo je lepo in mehko. Čudim se, da je 2. 9. že tako zrelo; gotovo bo tudi vino dobro. Rozi je že en mesec na Dunaju pri sorodnikih — sedaj pride kmalu domov. Meni ni mogoče na trgatev priti, ker moram dogotoviti nagrobnik do vseh svetih. Ako bo mogoče pride Rozi. Go-

spod župnik mi je dal nalog za načrt Marijinega oltarja v stari kapelici.

22. V Celovcu, 21. 9. 1916. Rozi je prišla z Dunaja. Potovanje je sedaj težavno. Na trgatev ne pride. se boji v tem času še kam iti. Ali boš imel še kaj mošta za prodaj? Kamnosek Vogler in jaz ga kupiva.

23. V Celovcu, 25. 10. 1916. Hvala za grozdje! Koliko stane vse skupaj? Radi vina Ti sporočam, da ga Vogler in jaz vsega vzameva. Denar dobiš takoj; on ga ima, jaz pa sicer še ne, pa bo že, saj imam dovolj dela iz marmorja, ali sedaj sem Rozi odpravil na službo, kar me stane 400 K. V novembru nastopi. Kadar se bo vino točilo prideva s Voglerjem tja doli. V soboto pojdem v Celje, da postavim dodelan nagrobni spomenik.

24. V Celovcu, 24. 11. 1916. Voglerju sem povedal, da ne dobiva vina. Rekel je, da ga vseeno kupi, da ga le dobi, ko bo vožnja po železnici zopet dovoljena. Dela imam dovolj in dobro služim, ko bi le ne bila taka draginja. Sedaj bodo pričeli pri župnih cerkvah spomenike postavljati za padle vojake. Upam na prav mnogo dela. Sedaj rišem za Vašo župno cerkev načrt Marijinega oltarja. V osmih dneh ga odpošljem.

25. V Celovcu, 13. 3. 1917. Z gospodom župnikom sva si dopisovala in moj načrt so pri škofiji odobrili. Gospod župnik je pisal, da je še premalo denarja in da hočejo 2 tretjini nabrati, preden oltar naroče. Pisal mi je, da ima že nekaj čez 2000 K. Odpisal sem mu, da naj le naroči in naj mi da sedaj 1000 K, jeseni zopet 1000 K in ko bo oltar postavljen zopet tisto, kar se bo do tedaj nabralo; za drugo počakam brez obresti. Tako je gotovo lahko naročiti. Kakor se bo nabiralo, tako se mi bo pošiljalo. Domači fari zaupam in rad bi kaj lepega naredil.

Doslej sem imel še dovolj dela, sedaj pa nimam kaj posebnega, le kake male reči. Za Ogrsko sem naredil delo, pa ga odposlati ne morem, ker ga železnica ne sprejme. Ne vem, kaj bo; življenje pa tako drago, da ni več mogoče izhajati. Kg masti stane 17.40 K. Ko bi Ti videl, kako se prerivamo, ko kupujemo živež! Kar žalostno je gledati.

Hotel sem že tja doli priti, da se ustno pogovorimo, pa je spod župnik pisal, da naj do velike noči počakam; sedaj nima časa, ker dela račune za cerkev in za posojilnico.

Za potovanje moram imeti tudi od Vaše občine potrdilo, da imam pri Vas opravilo. To potrdilo moram priložiti prošnji.

Najrajši bi prišel precej o veliki noči, pa ne na praznike, ker tedaj pride Rozi na počitnice, potem pa takoj, ali torek ali na belo nedeljo.

Prosim, pojdí h gospodu župniku vprašat, kdaj da smem priti in obenem k občini po potrdilo. Tako se bova zopet videla po dolgih osmih letih. (Soboto pred belo nedeljo se je res odpeljal.)



Fr. Ks. Tončič: Naša ljuba gospa za Branico,
Dragomelj, Hrenovice.



Fr. Ks. Tončič: Sv. Jožef.

Bizanc in Orient.

(Byzance et l' Orient.)

Dr. Vojeslav Molè — Ljubljana.

I.

L' article sert d' introduction à une série de traités sur le rapport de l' art byzantin à l' art oriental de même que sur le rôle que Byzance jouait comme intermédiaire entre l' Occident et l' Orient. L' importance de l' art byzantin à l' égard du développement de l' art consiste dans l' importance historique du territoire sur lequel il s' est développé et qui servait de pont, conduisant du monde occidental vers l' Orient et à l' envers. Dans ce sens Byzance continue à jouer son rôle historique de toutes les formalités artistiques qui, peu à peu, depuis l' époque de Crète et de Mycènes jusqu' au bas hellénisme se formèrent sur les îles et les côtes de la Mer Egée.

Le réalisme historique du siècle passé a commis l' erreur de placer l' art byzantin en dépendance et rapport trop étroits avec la fondation de Constantinople; tandis que l' influence prédominante de l' esthétique de la Renaissance et de la Classicité formait l' obstacle pour une juste connaissance du développement intérieur de la création artistique byzantine. Très important, puisq' il rend plus difficile une critique juste, est aussi le manque de proportionnalité dans le momments conservés qui, pour la plupart appartiennent à l' art ecclésiastique bien que diverses sources nous informent que le rôle de l' art laïque à Byzance n' était nullement plus médiocre qu' ailleurs. Et l' art ecclésiastique lui — même en rapport aux monuments n' est pas représenté proportionnellement mais des cathégories d' objets d' art tout à fait diverses se sont conservées de diverses époques de sorte qu' il faut reconstruire leur continuité avec la plus scrupuleuse précaution et, particulièrement, parce que justement les premiers siècles de l' existence de Byzance sont examinés d' une manière assez insuffisante.

Les traditions antiques à Byzance ne s' éteignirent jamais, mais, ce qui est décisif, c' est le nouvel esprit qui se substitue à l' ancien et celui-ci commence à se manifester déjà au IV^e siècle. Quant aux formes d' art byzantines, indubitablement, elles se basent toutes sur l' hellénisme. Mais il faut distinguer entre l' hellénisme dont est pénétré le vieil art chrétien en Occident, surtout en Italie et à Rome et entre l' hellénisme de l' empire d' Orient qui est décisif pour le jeune art byzantin. C' est l' Orient qui dans cet hellénisme des premiers siècles de notre ère jouait le rôle décisif.

Mais l' Orient ce n' est pas une idée d' unité. L' art de l' ancien Egypte, relativement à la création artistique, présente une conception fondamentale tout à fait différente de celle qu' on avait de l' art dans la Mésopotamie ancienne. Mais les monuments nous dévoilent des rapports encore plus longs: surtout des rapports avec la Perse des Parthes et plus tard

avec celle des Sassanides, avec l'Inde et même avec la Chine. Mais ce que de plus en plus paraît évident c'est aussi le fait que le rôle de l'Orient — entre autre celui de l'Iran — dans la basse antiquité était déjà plus considérable qu'on ne le croyait auparavant.

La dernière phase d'„orientalisation“ est atteinte à la fin du III^e siècle après J.—C. c'est à dire à l'époque de Dioclétien, lorsque l'Etat, par — dessus tout, devient oriental, ce qui se manifeste dans toute l'administration de l'Etat, et dans le domaine religieux par excellence. Le trait le plus significatif de cet orientalisme, qui devient typique aussi pour l'art, c'est le symbolisme expressif.

Le monde helléniste s'est divisé en deux parties: le monde romano-occidental et le monde greco-oriental. Mais dans l'art aussi il y des routes qui conduisent de l'Orient en Occident et vice versa. Et c'est à l'égard de ces routes que Byzance joue un rôle important. La suite de cette dissertation sera consacrée à une analyse formelle et critique d'oeuvres de l'époque basse byzantine qui va démontrer, que leur origine et développement n'étaient qu'une conséquence toute naturelle de cet hellénisme orientalisé dans l'art, dans l'origine et dans le développement des formes d'expression particulières, des types iconographiques de la conception artistique fondamentale toute entière en rapport: de Byzance avec l'Orient.

Eno najzanimivejših, obenem pa tudi najbolj kompliciranih vprašanj umetnostne zgodovine je brezdvomno vprašanje o postanku in razvoju starokrščanske in eo ipso tudi starobizantinske umetnosti. Kljub obilni literaturi, ki se je pojavila o tem problemu tekom zadnjih desetletij, pa je še vedno težko reči, kdo ima prav: — ali tisti, ki vidijo še vedno glavno izhodišče prakrščanske umetnosti v Rimu ali pa v poznem helenizmu (— za njih govore spomeniki —), ali oni, ki iščejo edinega izvora v Orientu, ali slednjič tisti, ki hodijo srednjo pot in skušajo dati Rimu, kar je rimskega, in Orientu kar je orientalnega. Kakorkoli pa že stvar stoji in karkoli še pokažejo bodoča raziskavanja, — gotovo je vsekakor, da so vsi ti dolgotrajni spori razčistili teren, da so razjasnili pojme in da so nas predvsem seznanili z obilico spomeniškega materiala in zgodovinskih virov ter pokazali v čisto novi luči zgodovino umetnostne kulture v prvem tisočletju po Kr. r. na ozemlju bližnjega Orienta.

Razčistil se je tudi pojem bizantinske umetnosti same. Pojem „Bizanc“, ki je imel dobo, ko so ga istovetili s pojmom zapadnoevropske umetnosti, in pa tudi dobo, ko je označeval absolutno okamenelost, hieratično mrtvilo in neverjetno degeneracijo antičnih tradicij in idealov, — ta Bizanc je že zdavnaj umrl. Kritično delo celih pokolenij je pokazalo njegovo notranjo razvojno silo in načela so se tudi že obravnavati vprašanja njegovih formalnih problemov. Toda

ime „Bizanc“ je za umetnostno zgodovino že samo po sebi problematično; saj je mnogokrat samo oznaka za pojave, katere je zapadna Evropa krstila z enim samim imenom, ker se je predvsem zavedala njihove drugorodnosti v primeru z zapadom in jih je smatrala za umetnostni izraz celega onega sveta, ki je bil združen politično pod žezlom bizantinskih vladarjev. Bizanc pa je zrastel v umetnosti iz raznih korenin in pognal svoje veje spet v razne strani.

Sicer nosi vsaka umetnostna kultura — če ni popolnoma primitivna ali pa izolirana — v sebi tuje elemente in je v večji ali manjši meri sestavljena; činitelji pa, ki tvorijo bizantinsko umetnost, so takšni, da jo delajo — zlasti v njeni prvi dobi — skoraj brez paralele v zgodovini. Nastala je na meji dveh svetov in ustvarila med njima iz njih obeh sama tretji svet; postala je žarišče, iz katerega so se razprostirali žarki na vse strani. In velik del njenega pomena tiči ravno v tem, kako je posredovala med Orijentom in Okcidentom. Kakšen je bil zgodovinski pomen bizantinske umetnosti kot posredovalke? —

Žarišče že izkristalizirane bizantinske umetnosti je imelo svoje središče na bregovih egejskega morja. In s tem ponavlja bizantinska umetnost — mutatis mutandis — v prvem tisočletju po Kr. r. vlogo, ki jo je igralo isto ozemlje že enkrat ali že večkrat poprej v kulturnem razvoju sredozemskega teritorija. Umetnostna središča takozvane egejske kulture predgrškega časa so se časovno tudi premikala — kakor pozneje v začetkih bizantinskega razvoja —, dokler se niso strnila v eno samo. In kakor pozneje na bizantinskih tleh, so se križali v Troji, na Kreti in v Mikenah umetnostni elementi različnih ras in svetov. Otoki in bregovi egejskega morja so bili že takrat predvsem most, spajajoč Orijent s takrat še primitivnim „predzgodovinskim“ zapadom in severom. Tudi pri raziskavanju te dobe je danes še težko jasno določiti, odkod je prihajala najsilnejša vzpodbuda v egejsko umetnostno ustvarjanje; kajti če je poprej prevladoval nazor, da je pri tem pomenjal Orient (— na eni strani stara Mezopotamija in Sirija ter zveza preko Hetitov z Malo Azijo, na drugi pa Egipt —) vse in da je Zapad samo sprejemal, ni pa nič dajal, se danes že pojavljajo tudi trditve in hipoteze v prilog Zapadu, ki da je vplival iz severne in srednje Evrope čez Balkan na zahodno maloazijsko obrežje¹. Bistva egejske umetnosti to sicer nič ne izpreminja, važno pa je za presojanje razvoja posameznih umetnostnih izraznih oblikovin.

Ta „egejski most“ ni izgubil svojega pomena tekom celega umetnostnega razvoja antičnega sveta — kljub vsem izpremembam

celotne perspektive, v kateri je postajala Jonija vedno manjša, njena okolica pa vedno obsežnejša. Čez ta most vodi pot iz Male Azije v Etrurijo, v Južno Italijo, v Provenço, na Špansko. Vodi pa tudi v drugo smer — nazaj proti vzhodu: v Malo Azijo, v Egipt in Sirijo. In v dobi helenizma in Rima helenizira celi ta svet in celo Perzijo, Baktrijo tja do kitajskih meja in Indije. Da, ponekod prekorači ta helenistični val celo kitajsko mejo in se pojavijo posamezni antični motivi celo v kitajski umetnosti².

Kakšno vlogo je igral ta most v bizantinski dobi?

Predno pristopimo k odgovoru, si moramo jasno določiti pojme in besede, s katerimi operiramo.

Predvsem: kako daleč sega časovno in prostorno bizantinska umetnost? Na kakšnih podlagah se je razvila? Kakšno je duševno ozadje njenega oblikovanja?

Presojanju bizantinske umetnostne zgodovine v prvi polovici preteklega stoletja se je zdel pojem bizantinske umetnosti nekaj enotnega, neizpremenljivega; bil je malodane identičen — zlasti glede figurativne umetnosti — s hieratično okamenelostjo brez vsake zveze z življenjem. Predstavljal je šablono, ki je brez konca ponavljala enkrat določene oblike brez duha, zato pa pokrivala notranjo praznoto z zunanjim bogatim bleskom. Približno ravnotako napačno mnenje na drugem polju proglašča še danes O. Spengler³, če vidi v bizantinski kulturi samo imperializem in okostenelost in nič drugega. In še drugo mnenje je bilo še do nedavna tesno spojeno s pojmom bizantinske umetnosti, češ — bizantinsko umetnost je ustvaril Bizanc, rodila se je tistega dne, ko je Konstantin Veliki izpremenil preprij neznatni Bizanc v svojo novo, vzhodno prestolnico, v novi Rim.

Ti nazori so danes ovrženi. S cesarskim dekretom se pač lahko ustanovi nova prestolnica, ne da pa se dekretirati nova umetnost. „Hieratično — okamenela“ pa se je morala zdeti bizantinska umetnost vsem onim, ki so jo gledali s stališča aprioristične klasične — renesančne estetike. Kakor vsak drug zgodovinski pojav, pa postaja tudi bizantinska umetnost in njeno notranje življenje razumljivo šele tedaj, kadar jo gledamo z njenega lastnega stališča, kadar se ji skušamo približati iz njenega lastnega časa in skušamo doumeti njene formalne probleme in njihove rešitve z očmi tistih, ki so jih sami stavili in reševali. — Je pa še druga točka, ki jako otežkočuje presojanje bizantinske umetnosti, kateri pa se le redkokdaj posveča večja pažnja⁴. Umetnostni stil vsakega naroda in vsake njegove dobe je fluidum, ki obdaja in polni vse pojave narodovega življenja s svojimi izraznimi oblikami, ne pa samo enega njihovega dela. Tako je bilo

seveda brezdvomno tudi v bizantinskem kulturnem svetu. Toda če pregledujemo število bizantinskih umetnostnih spomenikov, vidimo, da je pač ogromno, da pa je — neenakomerno. Bizantinske umetnine je doletela usoda večine umetnin zlasti zgodnjega zapadnoevropskega srednjega veka. Ohranilo se je le malo onega, kar je bilo nekdanj, in še kar se je ohranilo, zrcali tako neenakomerno različne panoge umetnostnega ustvarjanja, da si je jako težko ustvariti jasen pojem o celotnem razvoju bizantinske umetnosti. Arhitektonski spomeniki so skoraj izključno cerkveni, cerkveno je mozaično in miniaturno slikarstvo, cerkvena je plastika in cerkveni so po veliki večini tudi ostanki umetnostne obrti. In vendar je imel Bizanc sijajno razvito posvetno umetnost, posvetno dvorno in privatno arhitekturo, o kateri pripovedujejo pisani bizantinski viri, in s to arhitekturo spojeno plastiko in posvetno slikarstvo, ki se je ojačalo zlasti tekom ikonoborske dobe; kar pa je še jasnejše: da so bili brezštevni izdelki posvetne umetnostne obrti v kulturnem ozračju, prenasičenem z bizantinskim bogastvom in razkošjem. Ker pa se od cele te posvetne umetnosti ni skoraj nič ohranilo, moramo biti jako previdni z zaključki, do katerih prihajamo na podlagi spomenikov cerkvene umetnosti. In še nekaj drugega je pri tem: ohranjeni spomeniški material je tudi časovno in prostorno neenakomerno razdeljen. Kjer imamo ohranjene zgradbe, ne vemo nič o slikarstvu, kjer nam je znano slikarstvo, nimamo vezenin i. t. d. Treba pa je vendarle ustanoviti trajno kontinuiteto v časovnem in lokalnem razvoju, če hoče znanost priti do bližjega razumevanja pojavov bizantinske umetnosti. —

Kje naj torej predvsem postavimo začetne časovne meje bizantinske umetnosti? Da ustanovitev Konstantinopola še ne pomenja njenega začetka, je gotovo. Toda — ravnotako pa je tudi dvomljivo, ali je pravilno naziranje tistih raziskovalcev⁵, ki vidijo — sicer gotovo po pravici — v starokrščanski umetnosti samo zadnjo fazo klasične antike oziroma poznega helenizma, toda raztezajo pojem te antike tja do Justinjana in vidijo celo v zgradbi sv. Sofije samo zadnji akt antične arhitekture. Da segajo antične umetnostne oblike globoko v srednji vek, je sicer gotovo; da, za bizantinsko umetnost velja to še v večji meri kakor pa za evropski zapad, ker v Bizancu te antične oblike pravzaprav nikdar niso popolnoma izumrle in ima tam pojem renesance, na primer v dobah macedonske dinastije, Komnenov in Paleologov čisto drugačen pomen kakor pa na primer v Italiji ali Franciji, kjer je bila renesansa zaveden „preporod“ nečesa, kar je bilo umrlo in je bilo že pozabljeno. Odločilno pa je vprašanje, kdaj se začena na bizantinskih tleh v zakladnici antičnih oblik po-

javljati bizantinski duh to je duh vzhodno-evropskega srednjega veka. Tu pa velja za bizantinsko umetnost isto, kar velja tudi za bizantinsko literaturo⁶. Začetek bizantinske duševnosti pomenja razdobje med antiko in srednjim vekom v vzhodnih delih sredozemskega teritorija. Takšen prelom se ni mogel izvršiti preko noči, ampak je le polagoma napolnil stare oblike z novo vsebino ter stopnjema izpremenil tudi njihovo zunanost. Srednjeveški elementi pa se začenjajo v bizantinski literaturi zrcaliti že v IV. stoletju. In v istem času se začjenja pojavljati novi duh tudi že v upodablajoči in arhitekturni umetnosti. Bizantinizem sicer takrat še ni enoten pojem, bizantinsko umetnostno ustvarjanje je še razcepljeno na razne province in njegovo glavno središče in težišče še ni Konstantinovo mesto, ampak je osredotočeno v velikih mestih vzhodnih provinc, — dani pa so vendarle že vsi činitelji, ki se spajajo stopnjema v eno samo celoto in se zlivajo v strujo bizantinske umetnosti.

S predstavo o časovnem postanku te umetnosti pa so tesno spojena vprašanja, ki odločujejo celi njen nadaljni razvoj. Zgodovina Bizanca je v političnem oziru nadaljevanje zgodovine vzhodnorimskega imperija, sloni torej na antičnih, pozno — ali rimsko — helenističnih tradicijah. Ravnotako tudi zgodovina njene umetnosti. In še bliže lahko določimo osnovo bizantinske umetnosti in cele duševnosti kot — grško, čeravno je ta grški element na poseben način nijansirana. Toda ali zadeva ni veliko bolj komplicirana? Saj je bizantinska umetnost dedič starokrščanske umetnosti, ta pa se je razvila v pozni antiki kot integralen njen del na temeljih — česa? To zadnje vprašanje je tvorilo tekom zadnjih dveh desetletij os, okoli katere so se gibala vsa važna vprašanja o postanku cele srednjeveške umetnosti. Wickhoff⁷ je skušal dokazati, da se je v rimskem cesarstvu razvila posebna rimska umetnost, različna od helenistične, in da nam postane starokrščanska umetnost razumljiva samo na tej rimski podlagi, ki je imela svoje korenine v Italiji, — Strzygowski⁸ pa je dokazoval v celi vrsti svojih spisov, da ima glavno in prvo zaslugo pri tem Orient. Spor in njegov nadaljnji potek je znan in zato ga tukaj ne bom opisoval. Gotovo je, da je Rim, ko je sprejel helenistično umetnost, njene oblike modificiral, da jim je vtisnil pečat svoje duševnosti, in da je obenem s svojo politično nadvlado razširil to svojo oficialno umetnost po celem svojem teritoriju, torej tudi po Orientu. In če govorimo o vzhodnih elementih pri postanku starokrščanske umetnosti, ne smemo pri tem nikoli pozabiti, da je bil ta vzhod v veliki meri heleniziran oziroma romaniziran.. Ravnotako pa je tudi gotovo, da je bil pozni helenizem prožet z vzhodnim du-

hom; kajti nista Aleksandrija in Antijohija samo pojačevala Egipta in Sirije, ampak je tudi Izidin kult imel svoje privrženice v Rimu in se je razširila Mithrova religija po celem rimskem ozemlju, da niti ne govorimo o drugih podobnih pojavih.

V času pa, v katerem moremo govoriti o začetkih bizantinske umetnosti, Rim sploh ni več igral one vloge, kakor v poprejšnjih stoletjih. Obubožal je in stopil tudi v političnem oziru v ozadje; prestolnici sta bili celo Milan in Ravena. Krščanstvo pa je postalo najprej priznana in slednjič edinopriznana religija in se je začelo posluževati tudi vsega oficialnega bleska umetnosti, kateri mu je bil na razpolago. Vzhodni — bizantinski — del imperija, v prvi vrsti velika mesta, pa je bil zakladnica bogastva helenistične umetnosti z vsemi njenimi tradicijami; in tako je tudi samo ob sebi umevno, da so bile najmočnejše podlage bizantinske umetnosti — helenistične, kar je dokazal zlasti Ajnalov v svojem znamenitem delu o helenističnih osnovah bizantinske umetnosti.⁹

S tem pa še nikakor ni izčrpan pojem ne bizantinske ne helenistične umetnosti. Kakšni pa so bili v tem času glavni činitelji umetnostnega ustvarjanja? Začetkom četrtega stoletja vidimo novo prestolnico nad Bosporjem, ki skuša čedalje bolj osredotočiti v sebi celo kulturo svojega državnega ozemlja. In ta kultura, torej tudi njena umetnost, je v svojem bistvu še vedno helenistična. Na evropskem zapadu se rušijo ostanki antične umetnosti pod navalom barbarskih narodov oziroma se spajajo z novimi elementi v nove izrazne oblike, iz katerih se začenja razvijati nova zapadnoevropska srednjeveška umetnost. Vzhodnorimska država pa je preživljala v prvih stoletjih svojega obstanka veliko manj strašne peripetije in so se zato mogle tudi podlage njenega umetnostnega ustvarjanja veliko lažje konsolidirati. Ohranile so se helenistične oblike, izpremenile pa so se duševne podlage, ki so slednjič transformirale tudi oblike. In pri tem je igral glavno vlogo faktor, ki sicer ni bil nov, ki pa poprej — za aleksandrinskih in rimskih časov — ni bil dosegel nikoli takšne moči: Orient. Orient je potom mirne invazije prepojil s svojim duhom vsebino in oblike nove umetnosti.

Orient se ni zdaj šele prvič boril na duševnem polju z Okcidentom. Že uvodoma smo omenili njegove stike z egejsko umetnostjo. Tudi na zgodnjo grško umetnost je vplival; marsikakšna ideja in oblika je priromala na grške, zlasti jonske bregove iz Egipta in iz Mezopotamije, — in vendar je bil ta vpliv v svojem rezultatu jako majhen, čeravno je bil Orient ogromen v svojih dimenzijah in v svoji politični moči. Kakor se je Grčija na bojnem polju ubranila navala

in odbila enkrat za vselej perzijsko nevarnost, tako se je tudi njen umetnostni genij lahko otresel vpliva tvorov orientalne fantazije. Nasprotno: pohod Aleksandra Velikega je zanesel grško orožje tja do Indije in pripravil pot tudi grški umetnosti, ki si je podvrgla celo to ozemlje. — V prvih stoletjih po Kr. r. pa se ni razpadal samo antični svet, ampak je bil tudi Orient politično razrahljan; saj je bilo treba samo močnega sunka — in ta sunek je prišel iz Arabije —, da je prevzel drugo, novo vero in kulturo, iz katere je potem vzknila islamska umetnost. Kako torej, da je imel Orient vendarle toliko notranje moči v sebi, da je razširil svoje umetnostno pojmovanje na bizantinsko ustvarjanje?

II.

Predvsem moramo odgovoriti še na drugo vprašanje. Kaj se krije pravzaprav za besedo Orient? To ime je tako obsežno, da si pod njim lahko mislimo preveč ali pa premalo. Preglejmo po vrsti glavne faktorje, ki prihajajo za umetnost takratnega Orienta v poštev.

Razvrščeni so geografično v prvi vrsti ob vzhodnih bregovih Sredozemskega morja: Egipt z vso svojo partisočletno umetnostno tradicijo, ki ni mogla umolkniti niti ne tekom vladanja Ptolemejcev in vsega rimskega časa, in ki je spet prišla z vso močjo na dan v obliki starih avtohtonih, narodnih koptijskih elementov, kakor hitro je začel popuščati „Rim“ od zgoraj; — Sirija, ki je pomenjala s svojimi morskimi pristanišči izhod v svet za vse dežele svojega zaledja. Kakor je bila nekoč stara Mezopotamija vezana z ostalim svetom potom Feničanov, tako so zdaj prodirali ne samo trgovski tovari, ampak tudi duševne pridobitve in umetnostne oblike iz Sirije in severne Mezopotamije skozi Sirijo proti severu in zapadu. Tem deželam se je pridruževala še cela Mala Azija in Armenija, — v ozadju pa je stala še sasanidska Perzija in celi Iran — in še dalje Indija in Kitajska.

Seveda pa ta Orient v nobenem oziru ni enoten pojem. Ozrmo se kratko samo na dva glavna predstavnika umetnosti bližnjega Orienta, na Egipt in Mezopotamijo. Vzemimo predvsem figurativno umetnost starega Egipta. Že na prvi pogled nas mora presenetiti ogromna osnovna razlika med egipčanskim pojmovanjem plastike in pojmovanjem slikarstva ali slikarskega reliefa. Pri plastiki nas preseneča veliki „naturalizem“, ki hoče vzbujati popolno iluzijo realnosti (— četudi sloni ta realnost na reliefu, —) in ki je ravno raditega dosegel takšno visoko stopinjo tehniške dovršenosti. Vse to je raz-

umljivo, saj je egipčanska plastika koreninila v verskih predstavah, ki so to zahtevale. Čisto drugačno pa je slikarstvo in — kar je v Egiptu pravzaprav eno in isto — relief. Tehniška dovršenost ni nič manjša od dovršenosti v plastiki, osnovno pojmovanje pa je drugačno. Mesto iluzionističnega realizma vidimo v egipčanskem slikarstvu konvencionalno uporabljanje enkrat za vselej ustanovljenih izraznih oblik, ki nimajo nobenega drugega pomena, kakor da pripovedujejo; pripovedujejo v širokem epičnem slogu, ilustrirajo vse življenjske pojave. Realizem stopa pri tem — če izvzamemo kratko dobo Amenophisa IV. — Ehnatona, ki jo tako sijajno zrcalijo spomeniki v Tell-el-amarni, — popolnoma v ozadje. Pred seboj imamo samo ploskev brez vsakršne prostorne poglobitve, na kateri je figurativna ilustracija samo ploskovita dekoracija brez poskusa dramatične in perspektivične koncepcije scenerije.

Stara Mezopotamija je razvila — kakor celo svojo kulturo — tudi umetnost čisto samostojno. Šele v poznejših dobah se pojavljajo stike z Egiptom in v najpoznejšem času stalne zveze. Toda kakor kaže staromezopotamsko umetnostno ustvarjanje celo pri motivih, prevzetih iz Egipta — n. pr. pri ornamentiki¹⁹ —, samostojno pojmovanje, sloneče na logični doslednosti izrabljanja omejene ploskve, ravnotako se razlikuje sinearska in pozneje babilonska in asirska umetnost od egipčanske. V prosti plastiki je sicer tudi Mezopotamiji cilj dosega realistične iluzije, ki pa noče učinkovati samo kot stilizacija, ampak skuša iti preko tega do izražanja posameznosti; še večja pa postaja razdalja od Egipta, če vpoštevamo mezopotamske reliefe. Mezopotamska reliefna umetnost ni samo epično pripovedovanje s pomočjo tradicionalnih simboličnih oblik, ki nadomeščajo v Egiptu iluzijo naravne resničnosti, — temveč skuša podajati iluzionistične izrezke iz realnega sveta. Ploskev v reliefu ni več samo dekorativna ploskev, ampak skuša že vzbujati vtis trodimenzionalne prostornosti s prvimi „perspektivnimi poskusi“ — kakor bi mogli imenovati ta način oblikovnega izražanja —.²⁰ Že eden najstarejših spomenikov starosemitske umetnosti — znamenita stela kralja Naramsina — pa gre še dalje in ustvarja v reliefu celo enotno koncipiran, enotno gledan dramatičen prizor s pomočjo grupacije figur v enotni pokrajini. — Nič manjša pa ni razlika med osnovnim pojmovanjem egipčanske in staromezopotamske arhitekture: v Egiptu prevladuje tudi tukaj ploskovitost, asirska in babilonska umetnost pa ustvarja prostornost.

Če nam torej že ta dva vzhodna izhodišča kulture in umetnosti — dolina Nila in dolina Evfrata in Tigrisa — nudita tako velike razlike že v osnovah svojega umetnostnega pojmovanja, je jasno, da so

morali biti različni tudi orientalni faktorji, s katerimi je prišla v dotiko porajajoča se bizantinska umetnost oziroma že tiste „helenistične podlage“ bizantinske umetnosti, iz katerih se je razvila.

Še bolj se pa poveča raznorodnost pojma Orient, če pomislimo, da helenizem ni bil v zvezi samo z Egiptom in Mezopotamijo, ampak da so segale njegove zveze še veliko dalje: v sasanidsko Perzijo in celo v Indijo. Naj omenim samo en spomenik, ki je velevažen dokument tega časa: znamenito tkanino s prizori iz Dionizijevega življenja, ki je prišla na dan pri izkopinah v Antinoji.¹² Prizor iz grške mitologije in z grškimi napisi je izveden čisto v duhu indijske umetnosti, kompozicije in linije spominjajo na buddhistično plastiko II. stoletja pr. Kr. r. Figure nosijo buddhistične nimbe. Ta prvovrstna umetnina je nekakšna sinteza grške in indijske umetnosti. — „Orient“ je torej tako širok pojem, da se pri bližnjem raziskavanju kmalu izpremeni v celo množico različnih komponent, ki se dajo le z velikim trudom bliže precizirati, zlasti ker je ravno to polje — kljub zanimivim in zaslužnim odkritjem zadnjih desetletij — še jako malo obdelano in je raziskavanje zelo otežkočeno. Če pomislimo, da niti takšna mesta, kakoršna je bila na pr. stara Antiohija, niso še niti približno zadostno razkopana, da so nam še jako malo znani spomeniki zadnjih stoletij pred in prvih po Kr. r. v Mali Aziji, Armeniji, Siriji in Perziji, nam mora biti jasno, kako previdni moramo biti s svojimi zaključki ravno na tem polju. Vendarle pa je že toliko gotovo, da je bila vloga Orienta v antičnem svetu veliko večja in važnejša, nego se je poprej mislilo, — da je bila velika že tedaj, ko Rim še ni bil velevlast, in da je postala še odločilnejša tedaj, ko se je poznohelenistični svet razcepil na dve polovici: na zapadno-latinsko in na vzhodno-grško ali natančneje povedano: na grško-orientalno.

Kako zelo se ravno v zadnjem času premiče v tem oziru perspektiva v prilog Orientu, so nam najlepši dokaz takšna odkritja, kakoršna so reliefi grško-perzijske umetnosti, ki jih je odkril par let pred vojno T h. M a c r i d y v Erghili (starem Dascylionu?) in ki so jasen dokaz, kako mogočen je bil iranski vpliv na Jonijo po zmagi Ahemenidov. Verjetno je Picardovo¹³ mnenje, da je obstojala vloga Jonije predvsem v tem, da je v svoji umetnosti jako hitro adaptirala vzorce azijske in egipčanske umetnosti, — vzorce, ki so se prerajali, kakor hitro so prihajali v stiko s kretskimi tradicijami, vladajočimi nad Egejskim morjem. Prevladujoči vpliv Orienta v Mali Aziji ni prenehal ne pod perzijsko nadvlado niti pod silnim razprostiranjem evropsko-grške umetnosti. Popolnoma se je uveljavil spet po zmagi Aleksandra Velikega v umetnosti na Rodu in v Pergamu in ustvaril

celo vrsto novih, močnih šol in struj. Zato smemo pač pričakovati, da nam prinese bodočnost še marsikakšna odkritja, ki bodo potrdila pravilnost nazora o artistski živi moči Orienta.¹⁴ Kjer so bile stike med helenizmom oziroma Rimom in Orientom tako živahne na političnem polju,¹⁵ so se morale vsekakor zrcaliti tudi v umetnosti. Toda paralela med umetnostjo in ostalimi kulturnimi pojavi ni vedno pravilna, še manj pa je umetnost vzročno od njih odvisna. Zato se moramo omejiti samo na one pojave, v katerih najlažje spoznavamo zarodke novega pojmovanja, novega razmerja napram človeku in svetu — in ki so skupni celi duševnosti dobe, o kateri govorimo.¹⁶

Tu pa je skoraj na vsakem koraku jasno, kako veliko je prevzel cesarski Rim od Orienta. Z Dioklecijanom, ki premesti svojo prestolnico na vzhod, je dosežena zadnja faza v razvoju države v orientalnem smislu. Ne mislim pri tem toliko na posamezne šege in uredbe, ki so si že poprej našle pot iz Azije v Rim,¹⁷ ampak na celotnega duha, ki je preveval celo državno ureditev. Na mesto prejšnjega individualizma stopa absolutna služba državi; dvor je urejen popolnoma po orientalnem vzorcu, uradništvo je razvrščeno v stopnjevano hierarhijo, — kar pa je morda še najznačilnejše: rimski imperator proglasi tuje orientalno božanstvo — Mithro — za državnega patrona. Ravno na verskem polju sta vpliv in ustvarjajoča moč Orienta naravnost neizčrpna ter je ravno Orient popolnoma transformiral in spiritualiziral rimsko poganstvo in tako pripravil pot krščanstvu.¹⁸ In še več — krščanstvo, ki prihaja samo iz Orienta, je tudi samo prevzelo celo vrsto bistveno orientalnih sestavin.¹⁹ Njegova najznačilnejša poteza, ki se zrcali v prvi vrsti tudi v starokrščanski in bizantinski umetnosti in jo vso preveva, je simbolistično pojmovanje, ki je tipično zlasti za Orient.²⁰

III.

Ko se torej začneja oblikovati bizantinska umetnost, Orient ni več nekaj čisto novega, tujega, ki se vrinja med bistveno drugačne podlage. Orient je sam deloma že bistven del helenizma oziroma najpoznejše antike; zlasti pa je njegovim elementom odprta pot v vzhodno polovico rimske države, ki je že sama po sebi grško-orientalna in postane še bolj orientalna z ustanovitvijo Konstantinovega mesta. — Zakladnica, iz katere črpa bizantinska umetnost vzpodbude in tudi izrazne oblike, je torej že od samega začetka ogromna. Ne smemo pa pozabiti, da Bizanc ni bil navezan samo na bližnji Orient, ampak, da je bil v neprestani stiki s celim pravoslavnim sve-

tom, v stiki, ki je postajala sčasoma vedno živalnejša, in da si je našel pot tudi na evropski zapad in da njegov vpliv ni ugasnil niti ne s padcem Carigrada.

Če smatramo IV. stoletje za čas, v katerem že lahko govorimo o bizantinski umetnosti, ker se pač umetnost Sirije, Male Azije in Egipta začenjajo zlivati v Bizancu v eno samo strujo, je pač vrhunec tega razvoja dosežen v VI. stoletju. Bizantinska umetnost je izkristalizirana, toda njen razvoj nikakor ni končan. Na vzhodu se sicer vedno bolj manjša njen teren — obenem z državnim terenom bizantinskega cesarstva, ki se mora umikati zmagovitemu Islamu, zato pa se razširja njen vpliv na severovzhod in sever do mej, na katerih se križa z latinskim srednjim vekom. Toda kakor se porajajo med pravoslavniimi „barbari“ nove neodvisne države, tako se prepaja tudi bizantinska umetnost, ki se je razširila med njimi obenem s krščanstvom, z novimi umetnostnimi elementi, izvirajočimi iz naroda samega ali pa prevzetimi od drugih, daljših sosedov. In ravnotako se razrašča v bližnjem Orientu nova kultura in nova umetnost procvita v novih kulturnih središčih. Orient oživi še enkrat v vsej svoji moči tudi na umetnostnem polju. In ta preporod je tako obsežen, da ga moremo danes samo še slutiti, če pomislimo na prostrane zveze, ki so tam obstojale; v spomenikih lahko zasledujemo poti, ki vodijo iz bližnjega Orienta v Indijo in na Kitajsko in od tam nazaj — in poti, ki vodijo iz Mezopotamije na Špansko in daleč na sever in zapad.

Eno glavnih vlog pa igra ravno pri teh različnih prehodih bizantinska umetnost že takoj v začetkih svojega obstoja. Raziskovanje je težavno, ker je spojeno s celo vrsto najtežjih problemov umetnostne zgodovine in ker se giblje na terenu, ki je še nezadostno raziskan. Vsekakor pa je vsak pozitiven rezultat na tem polju važen donesek k enemu izmed najzanimivejših poglavij zgodovine človeške kulture.

Vprašanjem tega problema bo posvečeno nadaljevanje pričujoče razprave.

Spoznali smo, da so bile helenistične podlage, na katerih slonijo začetki bizantinske umetnosti, že prepojene z orientalizmom, in formalno-kritična analiza zgodnje-bizantinskih umetnin nam bo pokazala, da je bil njihov postanek in razvoj samo naravna posledica tega orientaliziranega helenizma v umetnosti. Poskušati pa moramo pokazati, kako so romale posamezne izrazne oblike, posamezni ikonografski tipi in celotno osnovno umetnostno pojmovanje iz Orienta na Zapad in nazaj skozi Bizanc in tako jih je pri tem trans-

formirala bizantinska umetnost — v prvih stoletjih svojega obstanka.

¹ Prim. C. Schuhhardt, *Alt-Europa*.

² Prim. Wickhoff, *Über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung v Die Schriften Fr. Wickhoffs*, herausgeg. von M. Dvořák, II. Bd. p. 81 sq. — in Fr. Hirth, *China and the Roman Orient*, Leipzig 1885.

³ V svoji knjigi „Der Untergang des Abendlandes“.

⁴ Prim. Šmit, *Čto takoje vizantijskoje iskusstvo?* — *Vjestnik Jevropy*, 1912, oktjabr. —

⁵ Na pr. Sybel v svoji *Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst*. 2 Bde. Marburg 1906—1909.

⁶ Prim. Krummbacher, *Geschichte der byzant. Litteratur*.² p. 11 sq.

⁷ V svoji knjigi *Die Wiener Genesis (Römische Kunst)*. Die Schriften Fr. Wickhoffs. III. Bd. 1912.

⁸ Predvsem v knjigi *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*. 1901.

⁹ Ajnalov, *Ellinističeskija osnovy vizantijskago iskusstva*. 1900. —

¹⁰ Prim. A. Riegl, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. 1893. — p. 94 sq.

¹¹ Na bronastih vratih iz Balavata je celo izveden poskus reproduciranja zmanjšanja potom linearne perspektive.

¹² E. Guimet, *Les portraits d'Antinoé*. (Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'art. T. Ve.) Paris. pag. 19—21. pl. XIII. — Druge tekstilije so v zvezi celo s kitajsko umetnostjo. — Prim. O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*. 1911. 593 sq. z opombami.

¹³ Objavljeni so bili prvič v *Bulletin de correspondance hellénique*, XXXVII., 1913. p. 340 sqq. — O njih razpravlja Ch. Picard v članku *Aux musées de Constantinople II*. v *La Revue de l'art ancien et moderne*, Tome XL. No 230, p. 241 sqq.

¹⁴ Picard, *ibid.* p. 255.

¹⁵ Ne smemo pozabiti, da je imel tudi Rim svoj „Drang nach Osten“, ki je imel predvsem namen, utrditi in zavarovati trgovske poti in zveze z Daljnim Vzhodom, da pa je bil Rimu pri tem glavna ovira obstoj parthske- in pozneje sasanidsko-perzijske države. — L. 105. je pripojil Trajan Arabijo Rimu kot provinco, — 115—117. l. je imel Rim tudi Mezopotamijo, Asirijo in Armenijo, Hadrijan pa je poskušal spet prijateljsko politiko z vzhodnimi sosedi, — 166. l. je prešla Mezopotamija še enkrat v rimske roke ter je ostala rimska do 254. l. — Borba pa se je vodila predvsem za obvladanje Armenije, skozi katero je vodila pot do Kaspijskega morja, do katerega je takrat segala Kitajska. Brez te poti je bil Rim navezan na posredovanje Perzijcev ali pa na samo morsko zvezo, ki je vodila po Rdečem morju in dalje do Cejlona, do koder so prihajale kitajske ladje. Ta zveza je bila omogočena, odkar je bil l. 50. po Kr. r. odkrit monsum, ki je omogočal redni promet na Indijskem oceanu. — Prim. H. Preller, *Das Altertum, seine staatliche und geistige Entwicklung und deren Nachwirkungen*. 1920. p. 54. sq. — Prim. tudi L. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge*. Ve—VII^e siècle. *Byzantinische Zeitschrift* 1903. pag. 1 sq.

¹⁶ Da so obstojale med antiko in Orientom stike tudi na drugih duševnih poljih, je znano dejstvo. Manj znano pa je morda, da moremo zasledovati zveze — posredne ali neposredne — že v Grčiji celo na filozofsko-verskem polju in sicer celo z Indijo; sklepati pač moramo tako, ker so analogije prevelike, da bi mogli misliti samo na slučajno paralelo. — Prim. zanimiva tozadevna izvajanja pri G. de Lorenzo, *India e buddhismo antico*. Seconda ediz. Bari 1911. — p. 36 sq. in pri: Th. Gomperz, *Griechische Denker*, 1896. I. Bd. p. 103.

¹⁷ Prim. Fr. Cumont. *Les religions orientaux dans le paganisme romain*. Conférences faites au Collège de France. 1906. — p. 165 in opazke p. 301.

¹⁸ Prim. uvod v Cumontovo knjigo, kakor tudi teoretični del tozadevne razprave pri Sybelu, *Die christliche Antike*.

¹⁹ Prim. Cheyne, *Bible problems*, 1904.

²⁰ Prim. Wilken von Alten, *Geschichte des altchristlichen Kapitells*. p. 102 sq.

Umetnost v krščanskem slovstvu drugega stoletja.

L'art dans la littérature chrétienne du II^e siècle.

Dr. Izidor Cankar — Ljubljana.

(Suite).

Même en refusant le temple païen, la chrétienté, quant à l'art, ne trouva pas d'obstacles comme on l'a bien des fois soutenu. Jamais, chez les premiers chrétiens, la discussion, par rapport au temple, ne se faisait dans le domaine artistique et n'a aucun rapport avec l'architecture telle quelle. Au contraire, au milieu du II^e-siècle le Pastor Hermae, choisit justement l'architecture comme symbole à l'aide duquel il explique ses idées apocalyptiques et cette oeuvre fait paraître clairement le sens pour la beauté de la structure et même pour la beauté des matériaux. La doctrine de Paul sur le nouveau temple spirituel pour les chrétiens primitifs formait un obstacle qui les empêchait de construire des sanctuaires comme lieux de séjour pour la Divinité, mais, artistiquement, il ne les a pas entravés. Pour cette manière de voir nous trouvons l'appui dans la gigantesque activité architectonique de la chrétienté après l'édit de Constantin, qui serait inintelligible, si la chrétienté avait refusé l'architecture comme elle refusait le temple. — Chez les hommes de lettres du II^e siècle la manière d'envisager les statues idolâtriques était la suivante: On commence à l'égard de ses objets, par préciser la manière de voir chrétienne, qui entre dans le domaine public chrétien, puis on commence à faire de la polémique avec des moyens puisés de l'antiquité même, ensuite succèdent le dédain et la dérision et finalement l'idolâtrie est un point de vue surmonté dont les intellectuels ont honte. Pourtant ici aussi la question artistique reste hors de toute discussion. Dans la littérature du II^e siècle il n'y a point de passage qui soit tourné contre l'art lui-même.

La naissance de l'art chrétien est en rapport très étroit avec le développement de la manière de voir artistique dans la haute antiquité. Celle — ci, malgré la résistance de la philosophie, s'attachait de plus en plus à l'art qui, de siècle en siècle, devenait plus populaire: une mode. Au II^e siècle l'autorité des artistes et l'estime de leurs oeuvres commencent à grandir; le siècle suivant est le siècle de l'esthétisme par excellence. A cette époque la chrétienté elle-même se présente comme facteur de civilisation. Les apologistes chrétiens, déjà, veulent démontrer, qu'eux-mêmes possèdent des connaissances étendues de l'art et de son histoire, ils se vantent de leurs voyages entrepris pour l'étude des oeuvres artistiques et dans leurs écrits augmente le nombre d'éléments esthétiques; sous la pression, exercée par le développement général, l'art lui-même se présente au milieu de l'attention chrétienne et y occupe une place très distinguée. Mais bientôt la chrétienté fait encore un pas en avant: elle s'arroge l'invention de l'art en prétendant que ceux qui lui ont donné l'origine ont été des personnes bibliques comme Caïn, Jubal, Thobel et que l'idée de façonner les dieux avec l'image humaine fut empruntée par les artistes païens à la Bible. Par conséquent l'art, par son origine, est orthodoxe. C'est ainsi que l'art fut baptisé. Mais Irénée, à la fin du II^e siècle, reproche directement aux gnostiques, pourquoi ils ne s'occupent pas de l'art, de la peinture et de la sculpture, du façonnement de marbre et de bronze, pourquoi il évitent les travaux qui exigent de l'effort et de la peine. Par conséquent, à cette époque — là l'art n'était seulement permis et orthodoxe, mais il était même l'expression de la vie vertueuse.

Par là le rapport entre la chrétienté, primitive et l'art est éclairé. On peut, malgré le caractère spiritualiste de la chrétienté, comprendre que la chrétienté au temps plus reculé commence déjà à s'occuper de l'art. La naissance de l'art primitif chrétien n'est aucun énigme.

Umevanje postanka najstarejše krščanske umetnosti je že od nekdanj zlasti otežavala ona odločnost, s katero je prakrščanstvo dolgo odklanjalo tempelj kot molilnico in prebivališče božje. Judovski tempelj je bil najpopolnejša in skoraj edina tvorba umetnosti med Judi, poganski tempelj helensko - rimski je bil dolgo časa središče umetnostnega truda, umetnostna kristalizacijska točka; in ravno to tvorbo je prakrščanstvo v svojem početku samem zavrglo ter jo tudi pozneje vztrajno zametovalo, zaradi česar se je zdelo, kakor da zavrača umetnost sploh.

Jesus je odklonil tempelj, napovedujoč, da se bodo poslej molitve vršile „v duhu in resnici“ (Jan. 4, 23), in Pavel je to misel razpredal dalje, učeč, da Bog „ne prebiva v templjih z rokami narejenih“ (Dej. 17, 24) ter da je človek sam novi tempelj, da duh božji v njem prebiva, da je ta tempelj varovati oskrumbe po kakršnikoli zvezi z maliki (I. Kor. 3, 16; II. Kor. 6, 16). To stališče je bilo združeno z daljnosežnimi posledicami in spada tudi pod zaglavje o radi-

**Umetnostne
ovire. —
Poganski
tempelj.**

kalizmu mladega krščanstva. S tem je bila potegnjena ostra ločilna črta med novo religijo in poganstvom, bila je izrečena misel, ki je posegala tudi v praktično življenje, dasi med poganskimi kristjani mnogo bolj nego med judovskimi, med katerimi je tempeljsko vprašanje po razdejanju osrednjega svetišča v Jeruzalemu stopilo v ozadje. Religiozno življenje pogansko je bilo prepojeno z običaji in ceremonijami, katerih središče je bil tempelj, v širokih masah se je pojem božanstva vezal s predstavo templja kot bivališča božjega in s predstavami ondi nameščenih božjih kipov. Nova religija je z vso odločnostjo odklonila nele stare, po tradiciji posvečene in z religioznim čuvstvom zrastle običaje in ceremonije, ampak zavrгла tempelj sam kot grobo materialno predstavo ter s tem izločila svoje vernike tudi praktično iz malikovalske množice, kar je morda tudi eden izmed vzrokov, da je pogansko krščanstvo pokazalo več religiozne moči nego judovsko, katero se je še vedno držalo prejšnjih molilnic in jeruzalémskega templja, dokler je stal, in že zaradi tega ni moglo zavzeti onega reformatoričnega in borbenega stališča, ki je bilo lastno krščanstvu med pogani. Misliti pa si moramo tudi, da je predstava novega templja, ki je človek sam, poganskega spreobrnjenca moralno dvigala, krepila njegovo zavest, saj je bil prebivališče sv. duha, ga religiozno osvobajala; bila je to misel, ki je mogla vzgajati k heroizmu.

Prvo stoletje se v vprašanju templja omejuje na to, da misel človeka - bogonosca v krščanskih vernikih utrdi, kakor je bila ta doba sploh zaposlena zlasti z individualno etičnimi in religioznimi vprašanji; tako še pisatelj tkzv. Barnabovega pisma na vso moč poudarja Pavlovo misel o človeku kot prebivališču božjem, slikovito jo raztezajoč, razvijajoč analogijo do podrobnosti. Preden smo verovali, pravi, je bilo stanovanje našega srca slabotna in krhka stavba, kakor vsi templji, ki so z rokami zgrajeni, ker je bilo polno malikovalstva in demonov; sedaj pa gre za to, da tempelj božji krasno sezidamo. Odkar so nam grehi odpuščeni in živi v nas upanje, prebiva v našem srcu resnično Bog sam. Nele njegova beseda, njegova obljuba, njegova modrost, njegov nauk, ampak on sam odpira vrata templja, to so naša usta, in vstopa v svoje svetišče. To je pravi, neminljivi, duhovni, čudovito lepi tempelj božji.³⁴

Ta nova misel se je bila tedaj že trdno ukoreninila v tleh krščanskega naziranja, in ko je bila tako predstava templja v krščanskem krogu opredeljena, se v dobi apologetov začne razprava o poganskem templju, kakor se v tej dobi začenjajo razprave tudi o drugih vprašanjih poganskega kulturnega življenja. Razmotrivanju

poganskega templja se apologetom ni bilo mogoče ogniti, zakaj tempelj je bil v neposredni zvezi z malikovalstvom, in da le-to uničijo, da pokažejo vso brezmiselnost ter naravnost „smešnost“ poganskih mitov, je bila poglobljena naloga starokrščanske aplogije. Potreba pa je bila tudi, čeprav le sekundarne važnosti, da se odbijejo konice poganskim očitkom, izvirajočim iz dejstva, da prakrščanstvo ni imelo templjev. Poganom je bilo to religiozno skrivanje, kakor so oni pojmovali novo poduhovljeno vero, sumljivo in so vpraševali, zakaj nimajo kristjani javnih svetišč in oltarjev, kakor vsa druga poštena verstva; verjetno se jim je zdelo, da je njihovo češčenje božje kaznjivo, da je predmet njihovega češčenja sramoten.⁵⁵ Apologeti so torej morali govoriti o templjih, vendar je mnenje, da so se s tem kakorkoli dotaknili umetnostnega vprašanja, ali da so s tem označili stališče prvega krščanstva do umetnosti, krivo, v literaturi tako popolnoma neutemeljeno, da je težko razumeti, kako je moglo nastati. Že v prvi najstarejši apologiji je vprašanje templja označeno kot to, kar je skozi vse slovstvo drugega stoletja, kot religiozno-etična zadeva. „Atenski filozof“ Aristides zavrača klavne, žgalne, pivne daritve in tempelj sam, ker se mu zdi onečaščenje božanstva, če se mu podtika, da bi moglo česa takega potrebovati; v isto vrsto stavlja daritev in tempelj kot izraz enega in istega zmotnega mišljenja.⁵⁶ Iz tega odklanjanja templja ne sledi glede prakrščanskega naziranja o umetnosti prav nič, saj se je ob istem času, kakor bom pozneje pokazal, umetnostni interes pri pisateljih celo začel buditi v zmislu pozitivnega umetnostnega hotenja in je skozi vse stoletje naraščal, vzporedno z rastočo polemiko proti templjem. Tudi pri Justinu je problem templja čisto izvzet iz umetnostnega kroga; odklanja ga v isti sapi, ko odklanja judovske daritve, in pravi, da ga je Bog nazival svojo hišo le zato, da Jude odvrne od malikovalstva; v potrdilo, da je prišla sedaj doba novega svetišča v krščanskem, duhovnem zmislu, se sklicuje na Jeremijeve besede, ki jim daje za eno rahlo senco drugačen zmisel:⁵⁷ kakšna je bila tista hiša, ki ste mi jo sezidali? Nebesa so moj sedež in zemlja je podnožje mojih nog (Is. 66, 1). Če kje, bi se moralo v tej polemiki Justinovi z Judom Tryphonom pokazati, da krščanstvo zavrača nele tempelj, ampak umetnost sploh; Justin ni zamudil nobene priložnosti, da pokaže nasprotja v judovski religiozni praksi, in je to tudi storil še posebej glede umetnosti; opozoril jih je na božjo prepoved upodabljanja in na bronasto kačo ter svoje poslušalce izzival, naj mu to nedoslednost razložijo. Sedaj, ko govori o templju, je imel isto priložnost pokazati, da je z njim prekršena božja prepoved upodab-

ljanja, a vendar tega ni storil; to nam dokazuje, da se po tedanjem naziranju diskusija o templju ni gibala na umetnostnem polju, kamor bi jo hotel moderni raziskovalec potisniti. Če je ni na to polje premaknil Justin, ki je v judovstvu iskal takorekoč tudi v jajcu dlake in ki je imel v judovski tradiciji oporo za polemiko proti templju kot tvorbi umetnosti, se je to moglo še veliko manj dogoditi v apologetskih polemikah s pogani in se tudi ni dogodilo. Na poganske očitke, da kristjani nimajo templjev, odgovarja Minucius Felix, da bi bilo nespametno graditi Bogu svetišča, če ga ves svet ne more obseči; da bi bilo smešno, če bi človek skušal ukleniti veličino božjo v tesno celico, čeprav sam mnogo udobneje, prostorneje stanuje; da je tedaj bolje, postaviti božanstvu svetišče v lastni duši, posvetiti mu prostorček v srcu.³⁸ Apologet tedaj dokazuje neracionalnost poganskega češčenja božjega, nikakor pa se ne spušča v umetnostna vprašanja, ki bi mogla biti s tem v zvezi. Ničesar nima zoper arhitekturo kot tako, zakaj nje so se morali kristjani sami tudi posluževati v bogočastne namene že ob tem času, ker so se krščanska svetišča množila, kakor zatrjuje isti Minucius Felix,³⁹ le da je njih religiozna ideja bila druga nego v poganstvu; bila so zbornice in ne bivališča božja. Dejstvo, da vzraste po tolerančnem ediktu v začetku 4. stol. bazilika kot tip kar gotova iz tal, nam dokazuje, da je morala njena arhitektonska misel biti že poprej pripravljena. Slovestvo ne nudi niti enega mesta, ki bi govorilo zoper to, kot sem pokazal; nasprotno že v sredi drugega stoletja si je Hermov Pastir izbral kot simbol, s katerim pojasnjuje svoje apokaliptične misli, ravno arhitekturo, zidanje stolpa, ter kaže, kolikorkoli je preprost, zmisel za lepoto stavbe⁴⁰ in celo lepoto materiala.⁴¹ Pavlov nauk o novem duhovnem templju je torej oviral prakristjane, da bi si sezidali svetišča v poganskem zmišlu, in bi takrat tudi moderno krščansko svetišče še ne bilo moglo nastati, ni jih pa umetnostno nikakor zvezal; zelo je verjetno celo, da se je v tej dobi že pripravljala arhitektonska tip bazilike, zakaj polemika proti poganskim templjem in volja do lastne arhitekture se nikakor ne izključujeta, kakor nam to jasno priča kasnejši razvoj: Ta v drugem stoletju že nakazana opozicija proti antičnemu svetišču naraste v sredi četrtega stoletja do fanatizma, nekdanji umski razlogi proti malikovalstvu se spremenijo v slepo sovraštvo in Firmicus Maternus poziva „najsветеjša cesarja“ Konstancija in Konstanta, naj malikovalske temple razdeneta do temeljev, naj jih uničita, naj izdeta najstrožje zakone proti njim, da ne bo ta sramota več skrunila rimske države; zato da je Bog izročil cesarju vladarsko oblast.⁴² Najsветеjša cesarja naj vzameta templjem vse dragocenosti, in sicer

precej, brez obotavljanja, jih dasta razstopiti v svoji livarni za novce ali v svojih rudnikih, vsa sveta darila naj porabita zase, naj si jih prisvojita! Z nestrpnostjo, nepočakanostjo fanatika in z obilnim prilizovanjem prigovarja Firmicus Maternus, da je treba templje takoj razdejati.⁴² Če bi sklepali tako, kakor oni, ki mislijo, da je zamestavanje svetišča kot bivališča božjega bila za prakrščanstvo umetnostna ovira, bi morali sedaj pričakovati, da bo krščanstvo četrtega stoletja umetnostno prazno, brezplodno; in vendar je ravno ta doba ob istem času, ko se slišijo one divje ikonoklastične zahteve, bila umetnostno zelo plodovita, nastajale so nove in prebogato okrašene bazilike, vsa krščanska umetnostna delavnost je bila v veličanstvenem naponu. Prakrščansko naziranje o templju torej ni moglo umetnostne delavnosti mlade religije ovreti.

Pa tudi boj, ki ga je prakrščanstvo bojevalo z idololatrično umetnostjo, ni nikoli posegel preko religiozno-etičnega polja, se ni nikdar približal vprašanju o dovoljenosti ali nedovoljenosti umetnosti same; v glavnem je to le boj proti oboževanju mrtve materije v nasprotju z neskončnim duhom in se v njem ponavlja skozi vse drugo stoletje ena sama misel: človekovi pameti se upira, da bi molil minljivo delo svojih rok. Umetnostno vprašanje samo ostaja, kakor pri razpravi o templju, izven diskusije. Glavni motiv vse polemike je izražen že v najstarejši apologiji „atenskega filozofa“ Aristida, kratko, še skromno, a pregnantno: Barbari, ki ne poznajo Boga, so začeli častiti stvar namesto stvarnika, so si napravljali malike in so jih postavljali v templje; sedaj jih molijo, jih imenujejo bogove, jih stražijo, da jih ne ukradejo razbojniki, in ne vedo, da je stražnik večji od zastražene stvari. Čuditi se je zlasti filozofom, da so se tudi oni mogli tako motiti.⁴³ To zmoto je treba spoznati, otresti se oboževanja mrtvih kipov,⁴⁴ zlasti pa je pričakovati od Grkov, ki po svoji kulturi presegajo vse druge narode, da uvidijo, kako nes pametno je smatrati za božanstvo stvari, ki jih obrtniki žagajo, prirezujejo, pečejo.⁴⁵ To je v glavnem vse, kar imajo apologeti drugega stoletja reči o idololatrični umetnosti; to misel spopolnjujejo, obširneje razvijajo, a nje jedra — oboževanje mrtvega človeškega dela je nerazumno — ne spreminjajo. Justin jo ponavlja z dostavkom, da so maliki po svojih imenih in postavah pravi demoni, ideja, ki se je potem ohranila preko vsega srednjega do novega veka, ter da je likovno upodabljanje sramotenje božanstva, ki da je v resnici neizrečno vzvišeno in lepo.⁴⁷ Kot posledica dejstva, da se je v sredi drugega stoletja krščanstvo že moralo baviti s pogansko civilizacijo, se pojavi pri Justinu tudi dokaz proti malikom, povzet iz poganskega

Umetnostne ovire. — Idololatrična umetnost.

kulturnega zaklada samega: če kristjani učijo, da nihče ne sme moliti tvorbe človeških rok, trdijo le to, kar je trdil pisatelj komedij Menander in drugi; zakaj rekli so, da je mojster višji od svojega dela.⁴⁸ Pri pisatelju Pisma Diognetu se ponavlja le stara Aristidova misel,⁴⁹ pri Athenagoru se že kaže filozofski prezir do množice, ki ni sposobna, da loči snov od Boga, in zato moli podobe,⁵⁰ Tatian s posmehom zavrača možnost, da bi smatral lesovje in kamenje za božanstva,⁵¹ in neusmiljeno biča gnilobo pozno-antične umetnostne kulture, Theophilu je malikovalstvo „smešno“,⁵² Minucius Felix pa razmišlja: Ljudstvo podobe moli in javno časti, pri čemer zavaja njihovo nevedno pamet umetnostna lepota kipov, blesk zlata, lesket srebra in slonove kosti; toda pameten človek bi se sramoval, če bi molil, kar je s svojim orodjem ustvaril umetnik.⁵³

Antika in umetnost.

To je stališče krščanskih literatov drugega stoletja do idololatričnih kipov. Najprej se krščansko naziranje označi, se utrdi, potem se prične polemika s sredstvi, povzetimi iz antike same, nato sledi prezir, posmeh in slednjič je idololatrija „premagano satlišče“, ki se ga inteligent sramuje. Dasi je razpravljanje o tem predmetu bilo v bližnji zvezi z umetnostjo in bi ne bilo nič čudnega, če bi se bilo nasprotje do idololatrije sprevrglo v nasprotje do umetnosti same, nisem našel nikjer v slovstvu drugega stoletja nobenega mesta, ki bi bilo naperjeno proti umetnosti kot taki. Krščansko naziranje o umetnosti je šlo svojo razvojno pot, ki ji ni določalo smeri niti prakrščansko razmerje do judovske tradicije niti odklanjanje antične idololatrije; pač pa je bil ta razvoj v tesni zvezi z umetnostnimi nazori pozne antike.

Zveza je bila tako tesna, da nam postane razmerje prakrščanskega slovstva do umetnosti tedaj še jasno, če ga primerjamo s stališčem, ki ga je zavzemala grška znanstvena literatura do umetnosti. Kakor je antična filozofija v mnogoterih ozirih disponirala duše za religiozno oznanilo krščanstva⁵⁴ in moremo apologete prav umevati le v kontinuiteti antike, v kontinuiteti, ki se tudi v kasnejši dobi še ohrani in deloma okrepi, tako da je pozneje mogoče govoriti o „antičnih pisateljih kot cerkvenih avtoritetah“,⁵⁵ je bil tudi razvoj antičnega naziranja o umetnosti merodajen za krščansko umetnostno mišljenje. Rod, kakršen je še naš, vzgojen v „teoriji katastrof“,⁵⁶ po kateri se zlate dobe umetnosti končujejo z umetnostnimi katastrofami (antika — srednji vek, renesansa — barok) in ki ji je predstava o stalnem in nepretrganem razvoju, ki ne more zastati, tuja, si misli antično umetnost kot radostno delovanje genija, polno estetskega entuziazma, ki s koncem antike enostavno zamre, in sicer tako

popolnoma, da je poslej mogoče govoriti o „surovosti in nerodnosti srednjeveških poskusov“, ki ne izvirajo morda iz „pomanjkanja spretnosti in ročnosti“ primitivnega ali kulturno propalega človeka, marveč naravnost „iz duševnih pomanjkljivosti, iz toposti, ki pred očmi stojećih predmetov ne more jasno videti.“⁵⁷ Ta nazor se je umaknil genetičnemu pojmovanju umetnosti, toda v kulturno-zgodovinskih raziskavah živi še danes; zakaj če bi veljal tudi tukaj, bi si ne bilo mogoče misliti, da je praksičanska kultura umetnost naenkrat odklonila, ako jo je njena predhodnica, antika, z ljubeznijo gojila. Kakor moramo seči pri formalni analizi praksičanske umetnosti po antičnih formah, iz katerih je izšla, tako dobi tudi teoretično stališče praksičanstva do umetnosti pravo lice šele, ko ga postavimo pred ozadje antičnih nazorov o umetnosti. Če ga pa postavimo pred to ozadje, postane problem o možnosti zgodnjega postanka kršćanske umetnosti kaj enostaven in prozoren; preneha biti problem.

Odnos antičnega slovstva pred Kristusom do umetnosti nikakor ni odnos podpiratelja in občudovatelja do občudovanca, kakor se zdi, da molče predpostavlja, kdor pogręša takega razmerja med praksičanskim slovstvom in umetnostjo; ampak je slovstvo prej v vlogi nezaupnega in srepogledega oponenta, ki se le počasi in kakor zoper lastno voljo vdaja življenjskim dejstvom. Sokrates je iskal v umetnosti nravnih vrednot in jih ni našel; ker se mu je videla umetnost v tem oziru brezplodna, je smatral delo slikarjev in kiparjev za brezpomembno, za istovrstno z izdelki tesarjev in kovačev. Plato je smatral umetnost celo za škodljivo, zakaj po njem je umetnostno upodabljanje posnemanje zunanje oblike, ki pripada nerazumnemu delu naše duše; umetnik nima nobenega pravega pojma o bistvu stvari in ne spada kot svobodno delujoč individuum v idealno državo, kakršno si je zamišljal filozof; država naj pri njem naroča za bogočastje potrebne stvari, a hkrati naj se tudi predpišejo stalni tipi umetnin, normira naj se, kaj in kako je kaj lepo. Kljub opoziciji filozofije pa je umetnost vedno bolj prehajala v zasebno življenje, nje poznavanje je postajalo del izobrazbe in Aristoteles, ki tudi smatra umetnika še vedno za banavza, sprejema vendar v svoj vzgojni načrt za mladino pouk o risanju in umetnosti, ker meni, da more tak pouk izbistriti oko za telesno lepoto, pa tudi etično delovati na izobrazbo značaja; pri tem ločuje umetnike v take, ki imajo njih dela etično vsebino, in one, ki so brez nje. Umetnik je sicer še vedno banavz, in je veljal za banavza še dolgo, še v 2. stol. po Kristusu, toda njegovo delo prehaja že sedaj v kulturne zakladnice in je izobrazencu dragoceno. Ob času Diadohov se je umetnost na grških

dvorih vneto gojila, nastajale so umetnostne zbirke, organizirala se je umetnostna trgovina, prirejala so se umetnostna potovanja, vzvevalo je novo slovstvo, ki naj bi zbiralo umetnostni material; kasneje se je po Varronu in Pliniju presadila ta umetnostna kultura tudi v Rim. Toda napačna je predstava, da se je s tem začel splošen kult umetnosti v modernem zmyslu besede; slovstvo je zavzemalo do umetnosti še vedno neko posebno, oprezno, deloma nezaupno, deloma odklonilno stališče. Medtem ko so se umetniki trudili okrog svojih formalnih problemov, je literatura presojala njih delo po njega snovnosti. Filozofija je po Aristotelu sprejela umetnost v svoj vzgojni načrt, ker drugače ni bilo mogoče, vendar samo toliko, kolikor je od nje pričakovati etičnih koristi. Stoiki so jo popolnoma odklanjali, smatrali so umetnost zgolj za pohujševalko, ki kvari dobre nravi; Plutarch je izjavljal, da je ethos višje ceniti, nego zvesto posnemanje narave, in je ponosno poudarjal, da ima umetnost le tedaj neko duhovno vrednost, če služi kot sredstvo k spoznavanju filozofskih resnic. Med filozofijo in umetnostjo je obstojalo celo pravo neprijateljstvo; filozofija je dosledno razdevala tradicionalni mythos, ga je skušala poduhoviti, dvigniti iz stvari v idejo, umetnost pa je to mitologijo s svojimi postavami ohranjala v vedno mladem življenju; naravno je, da se je zdela umetnost filozofiji nazadnjaška, umsko zaostala.

Tako je še prvo stoletje po Kristusu. Tudi v drugem stoletju definira Lukian umetnost kot vsoto koristnim življenjskim namenom služečih, po vaji pridobljenih spretnosti, s čimer spričuje, da je v umetnostnih nazorih še vedno živa stara misel klasične grške filozofije,⁵⁸ in se pritožuje nad nenravnimi predmeti tedanje umetnosti, nad motivom Oidipa, Tyesta, Tereja,⁵⁹ toda v istem stoletju se vendar že pojavi pri starejšem Philostratu nazor, da je umetnost treba sprejemati z ljubeznijo;⁶⁰ uveljavljati se je začelo kljub Plutarchovi in Lukianovi opoziciji Dio Chrysostomovo stališče, ki je cenil umetnost tako zelo, da je Boga samega nazval najvišjega umetnika, prametnika, svetovnega demiurga. „Sedaj se pojavi v slovstvu nov, popoln, neomejen umetnostni entuziazem, ki slednjič premaga tradicionalno zaničevanje in nenaklonjenost filozofije do umetnosti. Ob večerni zarji antične kulture slavi slednjič umetnost svoje zmago-slavje. Če so se vse druge moči katere kulture izčrpale, ostanejo njene estetske vrednote še vedno tvorne in žive in tako postane sedaj uživanje umetnosti življenjska potreba, velika življenjska dobrina, najvišje doživetje, ki vsrkava vase raznolika čuvstva in odnose: umetnost postaja religija, religija postaja umetnost... V 3. sto-

letju zmaga umetnostni entuziazem. Prvič je tedaj nastala v okrilju antike prava umetnostna literatura.“ Umetnika, ki je bil dotlej banavz, obsipajo s častmi, njegova dela občudujejo kot „čudesa“, umetnost se ne smatra več za posnemanje narave, marveč za analogijo resničnosti, porodi se nova umetnostna filozofija, ki priznava umetnosti odlično duševno funkcijo.⁶¹ To je doba pravega esteticizma.

V ta razvoj se organično uvrščajo praksičanski nazori o umetnosti. Organično v časovnem zmislu, zakaj vzporedno z umirajočo antiko, ki se tem bolj obrača k umetnosti, čim bližja je svojemu koncu, se tudi mlada religija umetnostno razživlja; isti estetski žar, v katerem izgoreva stara kultura, obseva novo in jo s svojo toploto hrani. Organično pa še v drugem zmislu; pred ozadjem antike se pokaže, da praksičanska kritika sodobne umetnosti ni imela originalnih motivov, marveč da je le antične z novimi religioznimi razlogi okrepila, in da je skoraj vse, če ne sploh vse, kar teoretskega govori o umetnosti, povzeto iz antične literarne tradicije.⁶²

Pokazal sem zgoraj, kako je krščanstvo v svojih početkih prezrlo vsa vprašanja razen etično-religioznih; razumljivo je, da v tej dobi tudi o umetnosti molči. Ko pa nekako po l. 130. nastanejo debate o vseh mogočih zadevah tedanje kulture, se sproži avtomatično tudi umetnostno vprašanje. Nikakor pa krščanstvo tudi sedaj ne zavzame kakega načelnega stališča do tega tedaj že važnega sočinitelja izobrazbe, kateri se je kljub odporu filozofije že bil utrdil v življenju družbe, marveč narašča zanimanje krščanskih literatov za umetnost tem bolj, čim bolj se bliža drugo stoletje koncu; vedno pogosteje nanaša beseda na umetnost, umetnostno delovanje pridobiva stalno tudi pri krščanskih slovstvenikih časti in spoštovanja.

Že prva, najstarejša apologija, nastala okrog l. 140., pomeni v tem razvoju važno stopnjo. Z njo stopi krščanstvo v neposredni razgovor z antično kulturo, prvič zapusti zgolj religiozno polje in že zavzame glede umetnosti tisto stališče, ki je bilo tedaj stališče poganskega izobraženca sploh; prvič se v krščanskem slovstvu pojavi beseda „umetnik“, toda že v onem spoštljivem zmislu, ki ga je ta čas pridobivala. Aristides dokazuje nezmiselnost poganskih mitov in pristavlja: Če se moramo čuditi bogu, ki ga vidimo, a sam ne vidi, koliko bolj čudno je šele, če kdo veruje v nevidno, pa vendar vsevidno naravo? In če se dalje spodobi, da opazujemo umetnikovo delo, koliko bolj se šele spodobi, da slavimo umetnikovega stvarnika?⁶³ Spodobi se, da opazujemo umetnikovo delo! Tudi krščanski izobraženci so si torej bili prisvojili tedanje splošno naziranje, da je uživanje umetnosti nekaj, kar spada k boljšemu, plemenitejšemu življe-

**Naraščanje
umetnostnega
zanimanja
v pra-
krščanstvu.**

nju. Trditev je postavljena kar kot slučajen domislek, brez utemeljevanja in naj služi dokazu, da je treba krščanskega Boga častiti — kar nam vse spričuje, da je bil ta nazor splošno sprejet in tudi v krščanskih krogih popolnoma nespotikljiv. Po Aristidu je moralo zanimanje za umetnost znatno naraščati, zakaj v tretji četrtini stoletja je na pr. Athenagorovo delo že vse prepojeno od lepotnih predstav, o katerih je v literaturi iz prve polovice drugega stoletja le malo sledi in prej nobenih; Bog je obdan od svetlobe in lepote,⁶⁴ svet je lep in veličasten po svoji razsežnosti, ozvezdijh in po svoji okrogli obliki, Bog sam je najpopolnejša lepota,⁶⁵ človeško telo je čudovito lepa stvar božja.⁶⁶ Že to je migljaj, da se je tudi krščanstvo gibalo v oni struji esteticizma, katera je bila zajela pozno antiko. Še razvidnejše pa je to iz načina, kako krščansko slovstvo govori ob tem času o umetnosti sami. Athenagoras piše o umetnosti tako, da je jasno, kako dobro je znan z njo, z nje zgodovino, kako se je podrobno pečal z mojstri preteklosti. Saurias je na solncu narisal obrise konja in je iznašel senčno risbo; Kraton, ki je senčno sliko moža in žene nanesel na belo tablo v barvah, je iznašel slikarstvo; deklica Kore je izumiteljica lončene plastike: Daidalos, Theodoros in Smilis so iznašli statuarično umetnost; on pozna Pheidija, Praxitela in druge,⁶⁷ pozna kipe drugih mest.⁶⁸ Vse to nam označuje že zgoraj po drugih pojavih orisani stadij dobe apologetov, ko stopa krščanstvo v neposredno kulturno tekmo z antiko in se loteva razpravljanja o vseh vprašanjih, kar jih je zanimalo sodobnega inteligenta. Že s tem je krščanstvo plačalo svoj tribut splošnemu stanju izobrazbe, da je pritegnilo umetnost v krog svoje pozornosti, še bolj pa z nekaterimi nazori, ki se pojavijo ob istem času. Athenagoras izjavlja, da je treba umetnika zaradi njegove umetnosti hvaliti in slaviti, da gre prav za prav njemu slava in ne toliko njegovemu delu,⁶⁹ s čimer sodeluje tudi krščanska literatura pri utrjevanju novega ocenjevanja umetnika, nekdanjega zaničevanega banavza, in njegovega dela. Athenagoras naravnost primerja delovanje Boga stvarnika, oblikovalca in urejevalca sveta, z delovanjem umetnikovim⁶⁹, dokazuje, da mu gre čast za to umetno delo, kakor umetniku za njegovo. Krščanska antika je bila torej ob tem času glede umetnostnega kulta teoretično tam, kjer je bila poganska; razlike v mišljenju o važnosti in dovoljenosti umetnosti ni bilo.

Tatian, ki si je stavil za nalogo, da pobija poganstvo z njegovim lastnim orožjem⁷⁰ na vseh kulturnih poljih, se je v svojem nagovoru na Grke obširno bavil tudi z umetnostjo. Da pokaže, da je, kakor drugod, tudi v tem predmetu doma, je po starejših literarnih vzorcih

vstavil v svoj govor obširno disgresijo o umetnosti, ki so jo zaradi obilice imen po pravici nazvali „umetniški katalog“⁷¹. Hvali se, malo pretirano, da je vse, kar tam navaja, sam opazoval, da ni ničesar prejel iz druge roke; sam da je prepotoval velik del sveta, sam da se je pečal z grško sofistiko, sam videl mnogo umetnin ter iznajdeb in si slednjič z lastnimi očmi ogledal raznovrstne kipe, ki so zbrani v Rimu⁷². Tu vidimo krščanstvo pri neposredni kulturni tekmi s poganstvom. Prisvajajo se literarne oblike antične, prerešeta filozofija, a obširno obravnava tudi umetnost in išče priznanje za umetnostna potovanja in umetnostno izobrazbo; umetnost je sprejeta kot integralen del kulture, dasi je nje krščanska kritika, kolikor zadeva poganške izdelke, po večini še negativna.

Morda je minilo po Tatianovem govoru Grkom samo deset let, ko je nastalo Pismo Theophila Antiohijskega Autolycu, toda krščanstvo je po tem kratkem razdobju glede umetnosti že zopet storilo važen nadaljnji korak v smeri dotedanjega razvoja. Bolj kot katero prejšnje delo krščanskega slovstva drugega stoletja je to pismo polno estetskih elementov in umetnostnih reminiscenc. Pisatelj govori o pisani lepoti semen⁷³, o lepoti rastlin⁷⁴, kaže zmisel za harmonijo in proporcijo⁷⁵, umetnostne predstave se mu same vrivajo v govor, ko brani svojo vero: človek je tedaj šele popoln, kadar postane kristjan, kakor je hiša tedaj šele lepa, kadar je pobeljena, in kip tedaj šele lep, kadar dobi polituro⁷⁶. Vendar to ni tako važno in gotovo nič novega; važna pa je neka druga misel, ki se sedaj pojavi pri Theophilu. Krščanstvo je v svojem boju z judovstvom osvojilo judovske svete knjige in je prvim lastnikom slednjič odreklo pravico do njih in odreklo tudi pravo umevanje starotestamentnih izročil; s poganstvom se je spustilo v kulturno tekmo, razdirajoč najprej z negativno kritiko antično znanstveno tradicijo, a je pozneje začelo graditi, kakor sem pokazal poprej, svojo lastno kulturno stavbo; pri tem je sprejelo mnogo pridobitev poganške kulture, a je bilo mnenja, da te sestavine izvirajo iz judovske tradicije, da so zato dobre, ker prav-za prav niso poganške. Sedaj se je zgodilo isto z umetnostjo. Ko je bila umetnostna potreba v kulturni družbi že tako velika, da je ni bilo mogoče več prezirati in se je pojavila tudi pri izobraženih kristjanih, tedaj si je krščanstvo prisvojilo tudi umetnost, kakor si je prisvojilo druge kulturne dobrine. Kdo je prvi gradil mesta? Ne pogani, trdi Theophilus, in ne ob tistem času, ki ga napačno navaja Homer, ampak Kain, kakor poročajo boljši, starejši in zanesljivejši viri, sveto pismo, in sicer pred vesoljnim potopom. Ničvredni gobezdači hočejo vedeti, da je glasbo iznašel Apollo, medtem ko trdijo drugi, da jo je Orpheus

posnel po ljubeznivem petju ptičkov; pa vse to govoričenje je nezmi-selno, kajti ta dva moža sta živela po vesoljnem potopu, harfo in ci-tre pa je prvi izdelal že prej svetopisemski Jubal. Bron in železo je prvi umetno obdeloval njegov brat Thobel⁷⁷. Umetnost je torej pravo-vernega izvora, pogani so po krivici ponosni nanjo; ona je, kakor vse drugo, kar je kulturno dobrega, last novih vernikov. Saj so tudi umetnost prav za prav ukradli kristjanom, zakaj če se vprašamo, kje so dobili prvi izdelovalci božjih kipov misel, da jih je treba vpodo-biti v človeški postavi, se lahko prepričamo, da so jo povzeli iz sve-tega pisma, v katerem pravi Bog, da bo napravil človeka po svoji podobi; oni da so potem stvar presukali in napravili Boga po člo-veški podobi⁷⁸. Več se glede upodablajoče umetnosti ni dalo doka-zati iz starega testameta, v katerem je takorekoč ni bilo; literati so storili, kar so mogli, da dokažejo lastninsko pravico krščanstva tudi do umetnosti.

S tem je bila umetnost krščena.

Nedvomno se nam to pokaže v Ireneju, ki stoji ob koncu dru-gega stoletja kakor spomenik umetnostne kulture preteklih deset-letij. Vsa njegova domišljija je prežeta z umetnostnimi predstavami. Heretiki ravnaajo z besedami svetega pisma tako, kakor bi ravnal, kdor bi lep muzaičen portret kralja, delo modrega umetnika, razde-jal in napravil iz kamenčkov podobo psa ali lisice, pa še to slabo⁷⁹; razumen človek bo sicer kamenčke spoznal, toda lisice ne bo imel za kralja⁸⁰. Bog je najvišji umetnik, ki je svet ustvaril iz sebe, in ne zanikaren kopist ali učenček, ki posnema druge.⁸¹ Da razloži pitago-rejski nauk o sestavinah vseh stvari, ideji in formi, se poslužuje pri-mere, povzete iz plastike: tidve sestavini sta v takem razmerju ka-kor bron in postava v kipu⁸². Heretičen nauk primerja z lončenim ki-pom, ki je z bronzo pozlačen⁸³; vedno nanovo se poslužuje umetnika in njegovega dela, da nazorno oblikuje svojo misel;⁸⁴ telo je podobno umetnikovemu orodju, duša umetniku samemu⁸⁵. Misel, da je Bog umetnik, je sedaj že vsakdanja in se ponavlja zopet in zopet⁸⁶. Umet-nost je pognala tako globoke korenine v življenju, da obvladuje pisa-teljevo domišljijo, je tako važna, da jo mora izobraženec podrobno poznati, tako navadna, da služi lahko za nazorni pouk o abstraktih, tako odlična, da se primerja z njo delovanje božje.

A to še ni vse. Irenej heretikom naravnost očita, da se ne pe-čajo z umetnostjo. Čeprav pravijo gnostiki, da morajo doživeti vsako dejanje in vsak način življenja, če naj postanejo popolni, jih zastonj iščemo pri onih dejanjih, ki zahtevajo kreposti, napora, umetnosti, ki prinašajo časti in jih vsi ljudje hvalijo. Če je namreč res, da je tre-

ba vse poskusiti, tedaj bi se morali najprej naučiti vseh umetnosti, ki zahtevajo duha, spretnosti, samopremagovanja, vztrajnosti in razmišljanja, torej vsakovrstne muzike, aritmetike, geometrije in vseh duhovnih umetnosti, slikarstva, kiparstva, obdelovanje bron in marmorja. A ravno na tem polju se ničesar ne učijo, marveč se utapljajo le v zabavah, slasteh in sramotnostih⁸⁷. To je pomembna beseda, ki z žarko lučjo razsvetljuje ves dotedanji razvoj; umetnost ni prišla tekem drugega stoletja le do velikih časti, ni postala krščanstvu le dovoljena in pravoverna, ampak je celo izraz krepostnega življenja, je zaslužna in heretikom se more očitati poleg umskih zablod in verskih zmot tudi zanemarjanje krepostnega umetnostnega delovanja. To je tako odločna afirmacija umetnosti, da bi morali sklepati na nje eksistenco v krščanskih formah ob tem času, tudi če bi nam je spomeniki ne izpričevali sami, to je posreden poziv kristjanom, naj se bavijo z umetnostjo, in obsodba onih, ki ta izraz duha zanemarjajo. Spričo takega mišljenja Irenejevega je njegova obsodba gnostikov, ker izdelujejo Kristusove podobe in jih obešajo poleg svetnih filozofov, Pythagora, Platona, Aristotela in drugih⁸⁸, razumljiva, če jo smatramo kot obsodbo verske zmote; nerazumljiva pa bi bila, če bi jo hoteli smatrati kot izraz umetnosti sovražnega mišljenja. Prav tako dobi tudi izjava Minucija Felixa „Cruces nec collimus nec optamus“⁸⁹ svoj pravi pomen in ne more biti dokaz načelno protiumetnostnega stališča krščarstva drugega stoletja, kakor so ga skušali tolmačiti⁹⁰. Zoper tako naziranje govori zmisel besed samih, še glasneje pa ves dotedanji kulturni razvoj krščanstva.

Napačno je tedaj mnenje, da bi si bilo krščanstvo določilo kako posebno stališče do umetnosti, ki je bilo od poganskega različno; kakor vse druge, je nosil tok časa tudi kristjane s seboj k umetnosti. Krščanstvo tega toka ni ustavilo in reči moramo, da ga niti ustavljalo ni, zakaj njega sodba o umetnosti ni bila originalna, marveč prevzeta iz antike. V krščanstvu se pojavi mnenje, da je umetnina podoba podobe večnih idej, ki ga je zastopal že Platon. Kristjani očitajo poganom, da jim je bogove ustvaril umetnik, toda isto je že prej trdil Dio Chrysostomus⁹¹. Kristjani primerjajo Boga umetniku, a tudi to je že prej storil Dio Chrysostomus⁹¹. Oni trije tipi umetnostne literature, ki jih je ustvarila antika, periegesa, ekphrasa in epigram, so prešli tudi v krščanstvo in so se ohranili skozi ves srednji vek, čeprav močno spremenjeni po obliki in vsebini⁹². Napadi „nove filozofije“ na umetnost zaradi njene idololatrične službe niso bili nič presenetljivega, stara filozofija je umetnosti isto zamerjala. V času, ko se krščanstvo še ne meni za umetnost, je v antiki razširjeno mnenje,

**Krščanski
umetnostni
nazor.**

da je etos nad umetnostjo, kar je kasneje tudi krščanski nazor. Kakor apologeti, biča ob istem času Lukian nenravne predmete umetnosti, kakor na pr. lepe knjige, ki so sicer napisane na purpuren pergament in ovite okrog paličic, obitih z zlatom, a razvite opisujejo ljudožrešnost in krvoskrunstvo⁹³. Od vsega početka stavlja krščanstvo predmet umetnine nad formo, a tudi pri Helenih je razširjeno isto naziranje; vsi grški opisi umetnin merijo le na to, da delo vsebinski, glede predmeta, pojasnijo, nikjer se pa ni pojavil poskus formalne analize⁹⁴.

Vse te misli pa niso bile v poznejšem zgodovinskem razvoju enako plodne. V srednjem veku izgubi umetnik kmalu ono odlično socialno stališče, katero si je bil pridobil v zadnjih stoletjih umirajoče, zestetizirane antike, in se potopi v brezimnost, da pride zopet do imena in slave tedaj šele, ko se začne „obnavljati“ antična kultura. V krščanskem veku preneha biti umetnost nekaj „svetega“, kar je bila antiki ob nje koncu. Izgradi pa se v krščanstvu ena misel, ki se poudarja že v drugem stoletju z vso močjo in ki postane odločilna za razvoj srednjeveške umetnosti: etos je nad umetnostjo, snov je nad formo. Athenagoras dvomi, da bi mogli idololatrični kipi biti pravo okrasje kakemu mestu⁹⁵ in imenuje umetnost, ki dela bogove iz gline in lesa, „zapravljeno umetnost“⁹⁶. Tatianu je Sappho nesramna, od ljubezni zblaznela ženska, ker opeva svojo slo; grajati mora Pythagora, ker je upodobil Evropo na biku, in tiste, ki ga kljub temu zaradi njegove umetnosti častijo; on zaničuje umetniško spretnost Mikonovo, ki je upodobil junca in boginjo zmage na njem⁹⁷. Posebnega češčenja je vreden, pravi ironično, tiran Phalaris, ki je jedel dojenčke; prebivalci Agrigenta so se ga sicer bali, toda sedanji izobraženci rajajo, ko občudujejo podobo tega ljudožrca! Zakaj ne uničite kipov Polyneika in Eteokla in ne pobijete kiparja Pythagora, ki je to delo izvršil — saj se tam proslavlja bratomorstvo! Ali mislite, da bom tudi jaz občudoval vso to grdobijo? Čemu mi je treba, da zvem od umetnosti, kako je Euanthe porodila na sprehodu? Zakaj bi zijal v Kallistratova dela? Kalliadova Neaira ni vredna, da jo pogledam; saj je bila hetera! Zakaj se ne sramujete Hephaistonove nečistosti, naj jo Philon še tako umetniški upodablja? Vso to navlako morate odpraviti in iskati, kar je res dobrega!⁹⁸ Mi presojamo stvari po značaju in nravni čistosti, pravi Minucius Felix, ko govori o cirkusu in gledališču⁹⁹, in tako so jih presojali vsi kristjani; kar je polemike proti umetnosti v slovstvu drugega stoletja, izvira iz tega motiva in samo iz tega.

To je bila podlaga srednjeveškega umetnostnega nazora. V prvih početkih je snovna stran krščanske umetnosti manj poudar-

jena, potem pa narašča nje pomen vedno bolj in bolj, bodisi da je snov simbolična ali historična; odtod je razlagati, da se nam vidi značaj srednjeveške umetnosti tako didaktičen. Nikjer se ne obdeluje v srednjeveški literaturi umetnost s formalnih vidikov. Tedaj pa, ko umetnina začne izgubljeni odnose do stvari izven sebe, ko postaja formalno avtonomen individuum, ko začne siliti čisto formalni problemi v ospredje, tedaj se jame uveljavljati tudi nov umetnostni nazor: umetnik prihaja iz svoje anonimnosti na dan, nastaja nov tip umetnostne literature, kakršnega antika in srednji vek nista poznala, in srednji vek se končuje; eno važno razdobje, začeto ob času pozne antike, se nagne k zatonu.

V času, ki smo ga obravnavali tukaj, je to razdobje šele nastajalo. V opisanih menah umetnostnih nazorov, ki označujejo krizo antične kulture in početke nove, so dozorevale tudi nove forme, ki so bile kulturi bodočnosti primerne. Klasična antična umetnost, upodobljevalka organične lepote fizičnega sveta, se je razkrajala, na nje mesto pa je stopala nova umetnost, upodobljevalka duhovnih vrednot. Ta razvoj se je začel že v poganski antiki in Kalkmann ga opisuje takole: „Upodablajoča umetnost stopa v isto vrsto s poezijo in drugimi umetnostmi; sodba se ne ozira na nje čutno obliko, marveč uvaja vrednote, ki se nanašajo bolj na prednosti duhovne delavnosti. V naslednji dobi, ko tvorna sila grške umetnosti popolnoma ugasne in ji modrujoči um narekuje ideale, se tudi umetnina gleda vedno bolj z duhom, vedno manj z očesom — retorika in filozofija delujeta vzajemno, dokler slednjič ne postavi Plotin filozofskega uma za edinega sodnika, ko sname umetnini zemsko odejo vidne lepote in postavi nadzemsko idejo na prestol“¹⁰⁰. Ob istem času se da zasledovati v literaturi, kako se spreminja lepotni ideal, zanimiv razvoj, ki je pustil dovolj sledi tudi v krščanskem slovstvu, ki ga pa tukaj ni obravnavati. Povsod je bilo čutiti, da nastaja nova umetnost; vendar ni bila več naloga antike, da jo izgradi, marveč je to delo opravil srednji vek.

*

Če se povrnemo sedaj k vprašanju, iz katerega smo izšli, k vprašanju, kako naj si razložimo početke krščanske umetnosti, vidimo, da ta „uganka“ nikakor ni nerešljiva. Krščanstvo kot prvotno religiozno gibanje postane kmalu splošno kulturno gibanje najprej v negativnem, potem tudi v pozitivnem zmislu, in se na tej stopnji polasti tudi umetnosti. Ovire iz judovske tradicije in pretežno idololatričnega značaja todobne umetnosti niso nobene ovire. Krščanstvo

Sklep.

se uvršča v splošni kulturni razvoj pozne antike tudi v umetnostnih vprašanjih, kakor je po svojih umetnostnih formah del antike. Slovstvo drugega stoletja ne dovoljuje le možnosti postanka krščanske umetnosti v najzgodnejšem času, ampak bi morali iz njega sklepati na obstoj take umetnosti, tudi če bi ne bili ohranjeni spomeniki iz te dobe. Postanek krščanske umetnosti je jasno utemeljen v pogojih poznoantičnega življenja in prav tako razložljiv, kakor vsak drugi zgodovinski dogodek; nič ni „skrivnostnega“ na njem.

- ⁵⁴ Barnab. 16, 7—10.
⁵⁵ Min. Felix, Dial. Oct. 10, 1—2.
⁵⁶ Apol. 13, 3—4.
⁵⁷ Dial. 22, 11.
⁵⁸ Dial. Oct. 32, 1—3.
⁵⁹ Dial. Oct. 9, 1.
⁶⁰ Sim. IX 9, 7.
⁶¹ Sim. IX 9, 4.
⁶² De errore prof. relig. 16, 4.
⁶³ De errore prof. relig. 28, 6.
⁶⁴ Apol. 3, 2—4.
⁶⁵ Apol. 7, 4.
⁶⁶ Apol. 13, 1—2.
⁶⁷ I. Apol. c. 9.
⁶⁸ I. Apol. c. 20.
⁶⁹ Ad Diogn. c. 2.
⁷⁰ Legatio pro Christ. c. 15.
⁷¹ Orat. ad Graec. 4, 4.
⁷² Ad Autolyc. II 2.
⁷³ Dial. Oct. 23, 9—13.
⁷⁴ Harnack, Dogmengeschichte⁵. Tübingen, 1914. S. 31 ss.
⁷⁵ Borinski Karl, Die Antike in Poetik u. Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe u. Wilhelm v. Humboldt. I. Leipzig, 1914. S. 9.
⁷⁶ Tietze Hans, Die Methode d. Kunstgeschichte. Leipzig. 1913. S. 43.
⁷⁷ Bernath, Geschichte d. Malerei d. Mittelalters. Leipzig, 1916. S. 80.
⁷⁸ Gl. Dresdner Albert, Die Kunstkritik, ihre Geschichte u. Theorie. I. München. 1915. S. 19—48.
⁷⁹ Borinski, o. c. S. 6.
⁸⁰ Borinski, o. c. S. 1.
⁸¹ Dresner, o. c. S. 49—57.
⁸² Prim. Kalkmann, Tatians Nachrichten über Kunstw., Rhein. Mus. 1887. — Bibl. d. Kirchenv. B. 12. S. 188.
⁸³ Apol. 13, 7. — Tako po sirskega tekstu; grški tekst ima drugačno in, kakor se zdi, boljše verzijo. Prim. Bibl. d. Kirchenväter, B. 12. S. 46.
⁸⁴ Legatio pro Christ. c. 10.
⁸⁵ Legatio pro Christ. c. 16.
⁸⁶ Legatio pro Christ. c. 34.
⁸⁷ Legatio pro Christ. c. 17.

- ⁶⁵ Legatio pro Christ. c. 26.
⁶⁶ Legatio pro Christ. c. 15.
⁷⁰ Orat. ad Graec. 31, 3.
⁷¹ Orat. ad Graec. 31, 7—35.
⁷² Orat. ad Graec. 35, 1.
⁷³ Ad Autolyc. I 6.
⁷⁴ Ad Autolyc. II 14; 24.
⁷⁵ Ad Autolyc. I 2.
⁷⁶ Ad Autolyc. I 12.
⁷⁷ Ad Autolyc. II 30.
⁷⁸ Pseudojust. Cohortatio ad Graec. 34.
⁷⁹ Adv. haer. I 8, 1.
⁸⁰ Adv. haer. I 9, 4.
⁸¹ Adv. haer. II 7, 5. — Prim. tudi II 7, 2.
⁸² Adv. haer. II 14, 6.
⁸³ Adv. haer. II 9, 18.
⁸⁴ Adv. haer. II 30, 5. — IV 17, 6.
⁸⁵ Adv. haer. II 33, 4.
⁸⁶ Adv. haer. I. predgovor. — II 25, 2. — IV 6, 6. — IV 16, 1. — IV 39, 2. — V 3, 2. — V 18, 1.
⁸⁷ Adv. haer. II 32, 2.
⁸⁸ Adv. haer. I 25, 6.
⁸⁹ Oct. 29, 6.
⁹⁰ Koch, o. c. S. 84. 85. Minucius Felix se na dotičnem mestu le brani med pogani razširjenega mnenja, da kristjani molijo križ.
⁹¹ Dresdner, o. c. S. 49. 295.
⁹² Schlosser Jul. v., Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendl. Mittelalters. Wien, 1896. S. VIII.
⁹³ Borinski, o. c. S. 6.
⁹⁴ Dresdner, o. c. S. 39.
⁹⁵ Legatio pro Christ. c. 26.
⁹⁶ Legatio pro Christ. c. 17.
⁹⁷ Orat. ad Graec. 33, 7—12.
⁹⁸ Orat. ad Graec. 34, 1—10.
⁹⁹ Oct. 37, 11—12.
¹⁰⁰ Kalkmann, Quell. der Kunstgesch. des Plinius, S. 246. Citirano po Dresdner, o. c. S. 55, 56.

Varstvo spomenikov.

(Od 1. jun. do 31. okt. 1921.)

Poroča konservator dr. Fr. Stelè.

Bohinjska Bistrica, vojna kapelica, plavžni stolp. Cojzova lipa; poprava in ograja izvršena. Stroški 992 K.

Búkovci pri Ptuju, staro znamenje v obliki štirioglatega stebra s štirioglatim masivnim nastavkom tabernakeljske oblike, v katerega 4 duplinah so bile nekaj slike, se je podrlo. Pokrit je bil tabernakelj s 4 oglato kameno strešico, vrhu katere se je nahajal koničast nastavek. Na strebru je bil napis: „Ivan Anshekov 1668.“ Po intervenciji predsednika muzejskega društva v Ptuju gimn. ravnatelja Vajde in bivšega konservatorja V. Skrabarja je bilo sklenjeno znamenje zopet postaviti; iz poljedelskih ozirov se postavi steber ok. 5 m proč od prvotnega stališča na mejo parcel 218 in 219. K stroškom prispeva muzejsko društvo v Ptuju 200 K, ostalo spomeniški urad; pesek in gramoz preskrbi občina, vezi je daroval v to svrhu posestnik Janez Horvat.

Jezersko, stara cerkev sv. Ožbald, restavracija fresk. O zgodovinski in umetniški vrednosti ter postanku novejši plasti glej razpravo v ti št. „Zbornika“. Restavracijo je izvršil na stroške spomeniškega urada pod nadzorstvom konservatorja M. Sternén. Delo je zelo povoljno končano. Prezbiterij v svoji po načelih varstva spomenika samo tonovsko dopolnjeni polihromaciji tvori sedaj razpoloženski izredno učinkovit prostor. Beljenje ladije, obnovitev oltarja in nekatere preuredbe praktičnega značaja poskrbi prihodnje leto občina. Pri restavraciji se je ohranilo od starejše plasti vse, kar je bilo vidnega, novega se ni nič odkrilo, ker bi bilo zato treba uničiti novejšo dragocenejšo plast. Nova plast pa je bila odkrita, kolikor je bilo še pod beležem in ometom. Novo odkrit je ves svod prezbiterija, ki je bil deloma posebno v globokih manjših kapicah na debelo ometan. Odkrite so poševno v steno vrezane stranice gotskih oken v zaključnih stranicah prezbiterija in tam najdeni ostanki plastično pojmovanega (kot na svodu) slikanega krogovičja ter ostanek slik sv. Boštjana in Eve pod drevesom spoznanja; deloma odkrit je bil sv. Anton Puščavnik, draperija nekega stoječega svetnika ob vratih na severni steni, ter sv. Andrej na južni, dalje Kajn in Abel na slavoloku ter ostanki prvotne polihromacije reber in zoklja. Restavracija je obsegala očiščenje in fiksiranje odkritih delov slikarije, izpolnitev večjih manjkajočih mest v slikariji v lokalni barvi v pikčasti tehniki, ki jo je lahko ločiti od stare. Večji neposlikani deli, ravnotako slavolok, ki je bil razširjen iz šilastega v polkrožnega, so bili enakomerno popleskani s toplo rmenkasto barvo, ki se lepo sklada s splošnim barvnim razpoloženjem. Zokelj je bil obnovljen po obstoječih ostankih, istotako pasovi na mestu uničenih reber na svodu. Od važnejših dostavljenih stvari je omeniti samo obraz Kristusa in Jude v sliki poljuba, ter sprednji del Kristusovega obraza v Oljski gori. To je bilo dostavljeno na željo župljanov iz kulturnih ozirov.

Kebelj, farna cerkev sv. Marjete, restavracija fresk je bila dovršena po programu kakor je bil zadnjič omenjen; delo je izvršil M. Sternén. Opis glej dr. A. Stegenšek, Konjiška dekanija, Kebelj. Slikarija je močno trpela deloma vsled notranje vlage, deloma vsled slabe strehe; omet se je začel luščiti in deloma razpadati; bil je namreč prepust (premalo apna) kakor pogosto pri baročnih in novejših freskantih. Mestoma se je širila tudi plesnoba, posebno na

oboku in sliki nebes, kjer je bilo le malo še razločiti. Slika nebesa se nahaja nad vrati v severni steni ladije, Stegenšek je pomotoma mislil, da je tu pekel, vendar je bil ta bržkone na polju na levo odtod, ki je pa popolnoma uničeno in je bilo enostavno popleskano. Cela slikarija se je izmila, nekateri deli so se nato impregnirali s timolom, da se odstrani plesnoba. Manjkajoči deli so se v fresko-tehniki dostavili, na novo polihromiran je bil zid pod slikami v skladu s splošnim tonom polihromacije. Važnejši dostavljeni deli: V prezbitteriju levi (približno četrti) del sv. Marjete na oboku in sicer glava, desna roka z draperijo, oblaki nad glavo in leva četrtina arhitektonskega okvira. V ladiji na svodu na sliki Kristus na križu desna roka Magdalene, njena desna noga in del las. Na sliki Kristus nese križ je dostavljena desna noga Kristusova, leva noga rabeljna s čelado in deli podnožja. Restavracija je izpadla zelo povoljno; cerkev z lepo baročno prižnico, z 2 baročnima stranskima oltarjema ter novim Sojčevim velikim oltarjem tvori vzgledno harmonično vaško cerkev, v kateri je edini neokusni predmet baldahin z Marijinim kipom v prezbitteriju.

Kranjska gora, vojaško pokopališče je bilo opleto, grobovi popravljeni križi na novo postavljeni ter ograja popravljena. Stroški 4000 K so bili povrnjeni iz kredita za vojaške grobove.

Ljubljana, frančiškanska cerkev, fasada. Po intervenciji spomeniškega konservatorja in deputacije umetnikov, ki sta jih zastopala referent za umetnost pri predsedstvu pokrajinske uprave Fr. Tratnik in R. Jakopič, se je župni urad odločil za ohranitev dosedanje barve zunanjsčine, o kateri se je izrazil arhitekt I. Vurnik, da bi se dalo težko kaj boljšega in primernejšega izmisliti. Nova barva odgovarja približno prejšnji in vsaj, kar se optičnega utisa tiče, izpolnjuje svojo monumentalno ulogo. Freske P. A. Robleka (sv. Frančišek in sv. Anton) ter Janeza Wolfa (češčenje sv. Rešnjega telesa) sta preiskala konservator in restavrator M. Sternén ter našla, da so tehniški precej slabo izvršene, tako da so se dale barve deloma s prstom odstraniti, deloma kot na Wolfovi sliki, je bilo slikano na precej suh in pust omet, vsled česar je dež gotove dele popolnoma spral. Določeno je bil program, po katerem bi se imele slike zelo previdno očistiti, omivanje je bilo izključeno, manjkajoči deli bi se bili s polfresko ali pa s tempero dopolnili. Ta program je župni urad sprejel, toda za časa uradne odsotnosti konservatorja, ko so bili slučajno vsi freskantni izven Ljubljane zaposleni, je pripeljal nek neznan protektor k samostanskemu župniku sobnega slikarja Božiča in ga predstavil kot strokovnjaka v takih zadevah, na kar mu je bilo delo izročeno. Gledé kipov Boga Očeta in angelja in Marije, ki so monumentalna dela 2. polovice XVII. stoletja, je bilo določeno, da se enostavno omijejo in če ne bi šla umazanija na ta način dol, da se odstrani s kako kemično spojino. Ko se je konservator vrnil v Ljubljano, je našel že $\frac{3}{4}$ slike Wolfove preslikane z oljnatimi barvami, kar pomenja popolno uničenje edinega še intaktnega originala Wolfovega v Ljubljani, razen fresk na stolnici. Ker so strokovnjaki izjavili, da te slikarije ni mogoče več odstraniti in je original nepreklicno uničen, je konservator precej poskrbel, da se ohranita vsaj Roblekova svetnika. Ta dva sta bila samo previdno osnažena, manjkajoči deli v temperi dopolnjeni in nimbi nanovo pozlačeni. Istako je našel konservator po povratku kip Boga Očeta popolnoma oklesan, grb nad vhodom so pa ravno klesali. Delo je bilo takoj ustavljeno in kipa Marije in angelja pravilno osnažena. Pri Bogu Očetu ni bila uničena samo fina zglažena površina, plod mučnega dela kiparjevega, ampak tudi neprimerno zmanjšana odpornost kamna, ki je kristaliničen in je odle-

taval in delal jamice, kjer se bo še z večjim pridom zbirala mokrota in umazanija. Frančiškanski slučaj je kričeč memento vsem, ki vodijo podobna odgovorna dela. Poprava fasade se je pripravljala več mesecev in se ni bilo bati, da se delo vsled intervencije društva za krščansko umetnost ali spomeniškega urada zavleče, tudi se ni bilo bati, da bi zahteve, ki bi jih mogle staviti te organizacije, povzročile povečanje stroškov, nasprotno. Kljub temu so merodajni faktorji izvedeli o akciji šele, ko so začeli postavljati odre. Kako potreben pa je pravočasen sporazum v takih zadevah mej lastniki, podjetniki in takimi organizacijami, je jasno pokazal ta slučaj, ki dokazuje, da so tisti, ki delo prevzamejo v borbi za vsakdanji kruh, popolnoma brezobzirni in brezvestni, posebno ker vedó, da so delodajalci brez sotrudištva imenovanih organizacij popolnoma odvisni od njihovih izjav.

Ljubljana, rimsko ozidje na Mirju; popravljene so bile manjše poškodbe, ki so nastale vsled skladanja zidarskega materiala ob zidu.

Marenberk, župna cerkev, freska Marije pomočnice s plaščem v prezbiteriju. Restavriranje je izvršil M. Sternén; odstopljene dele ometa je zalil in zakital z mastno malto, odstranil belež, kjer se je še nahajal in sliko očistil različnih madežev ter razpoke in odpadle dele pobarval z lokalnimi toni. Stroške v znesku 780 K je poravnal spomeniški urad.

Modrič na Pohorju, mitrej, prekopanje. Muzejsko društvo v Ptujju je preiskalo mesto, kjer je po poročilih prof. Ferk l. 1893. izkopal ostanke mitreja, ki so sedaj v ptujskem muzeju. Izkopanih je bilo 9 jarkov a brez večjega uspeha, najdena sta bila samo 2 mramorna okrška, eden z ostankom napisa (... R...) ter bronast novec, po tipu glave sodeč iz dobe Antoninov. Kopanje na drugem mestu, kjer se domneva, da je stal mitrej, iz poljedelskih ozirov ni bilo mogoče. Spomeniški urad je prispeval 1575 K.

Poljane pri Toplicah, župna cerkev, zvonik; vladni zastopnik inž. Kobal je zahteval, da se ohrani stara lepa oblika zvonikove strehe. Spomeniški urad je to stališče odobril in se soglasil, da prispeva polovico razlike mej stroški za nameravano koničasto in staro obliko, glasom proračuna 6000 K.

Rožanci, mitrej; pod vodstvom muzejskega ravnatelja prof. Mantuanija je bil prekopan prostor pred Mitrovim spomenikom. Ves prostor je ograjen na eni strani od žive skale, ki nosi kultno podobo (relief) na drugi od skalnate ograje, ki napravi na prvi pogled utis megalitične zgradbe, toda pri natančnejšem raziskavanju se zdi, da je iz žive skale, katere notranja stran je bila pač s človeško roko prirejena, da dá idealen prostor mogoče za kultne namene z dvema uhodoma v podolžni osi. Kopanje je dokazalo samo, da pravega mitreja pred kultno podobo ni bilo, našla se je v zemlji samo kakih 50 cm od žive stene kamenita pregrada, ki je obojestransko v zvezi z živo skaló in ki je nedvomno produkt človeške roke. Verjetno je, da je bil ta prostor le ad hoc prirejen za kult. Drugače je bil najden samo mal rimski železen nož, več majhnih kosov terre aretine in par kosov rdeče glinaste rimske posode. Ves prostor je bil očiščen robidovja in drugega grmičja in tako postal bolj dostopen obiskovalcem. Za oskrbo spomenika, ki je last dežele, skrbi dež. muzej.

Šent Janž na Dravskem polju, farna cerkev; v zadnjem poročilu omenjene slike križevega pota, M. Božje in sv. Boštjana je restavriral M. Sternén po programu, kakor je bil zadnjič objavljen.

Ūkanca ob Bohinjskem jezeru, vojaško pokopališče in kapelica: ograja je bila popravljena, grobovi opleti in popravljene, križi na novo postavljeni, kapelica popravljena. Stroški v znesku 3397.80 K so bili pokriti iz kredita za vojaške grobove.

Narodna galerija.

Izidor Cankar.

V zadnjem času je dobila Narodna galerija od g. Jurca, posestnika na Vrhniku, v varstvo in razstavo tri velike Petkovškove slike, in sicer „V kuhinji“, „Počitek na polju“ in „Doma“. Ta zanimiva in v razvoju slovenskega slikarstva važna dela so bila po nesreči, času in človeški zlobnosti znatno poškodovana; Narodna galerija bo oskrbela, da se restavrirajo. Odslej bodo tvorila eno njenih največjih zanimivosti. Razen omenjenih slik ter malega „Pisma“ iz zgodnje Petkovškove dobe, katerega je galerija že v lanskem poslovnem letu kupila od akad. slikarja Sternena, sta znani le še dve drugi gotovi Petkovškovi deli, obe v zasebni lasti. Eno izmed njiju, v velikih merah izvedena „Kuhinja“, ki je po zgoraj navedeni sliki zastopana v manjšem formatu tudi v galeriji, je po nevešči restavraciji skoraj uničena, tako da je v svojem sedanjem stanju znanstveno nerabna in umetnostno diskvalificirana. Glede še druge slike, ki je zasebna last, se galerija trudi, da si jo pridobi. Ne le prej omenjeni slučaj, ki zopet dokazuje, kako se umetnine po nevednosti uničujejo, ampak tudi javna korist zahteva, da se to za sedaj zadnje Petkovškovo delo varno spravi in uvrsti v zbirko razvoja moderne slovenske umetnosti. Zelo verjetno je, da je ostalo mnogo Petkovškovih slik v Parizu, toda odkriti bi jih mogel le ugoden slučaj. Več kopij, barvnih studij in risb Petkovškovih pa je najti tudi še na Slovenskem.

Narodna galerija je začela misliti na zbirko moderne slovenske grafike. Čas je za to ugoden, ker se je ta panoga umetnosti šele v zadnjem času jela pri nas živahneje razvijati in bi bilo danes mogoče doseči skoraj idealno popolne serije. Grafični oddelek galerije bi bil velike važnosti ne le za zgodovinarja, ampak tudi za širje občinstvo in ustvarjajočega umetnika samega, ki bi pri svojih študijah večkrat segal po starih grafičnih listih. Nižje cene grafike olajšujejo nabavo takih del, toda spričo velike množine produktov bo dobra in dovolj popolna zbirka v galeriji mogoča le tedaj, če se naši grafiki sami zavedo znanstvenega, umetnostno-vzgojnega in umetniškega pomena take zbirke.

Izdaja ilustriranega kataloga najboljših del galerije je zadela ob znatne težave, zaradi katerih se ho delo zakasnilo. Cene tiskarskih izdelkov takc stalno naraščajo, da je skoraj nemogoče napraviti zanesljiv proračun in s tveganimi podjetji se galerija spričo svojih skromnih sredstev ne more ukvarjati. Dalje je bilo nemogoče dobiti fotografskih ploč takega formata in kvalitete, kakršne za reprodukcijo potrebujemo. Vrhutega so se pojavile težkoče pri fotografiranju nekaterih slik, ki zaradi svoje posebne barvne tehnike v enobarvni reprodukciji izgubljajo svoj umetniški značaj. Galerija bo skušala tudi te ovire premagati.

KNJIŽEVNOST.

Gabriel Millet, L'ancien art serbe. Les églises. — Ouvrage publié avec le concours de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. (Fondation Piot). — Paris. Boccard, ed. — 1919. 201 str. in 250. tabel in slik.

Srbska umetnost in posebej še srbska arhitektura je bila za znanost še do nedavnega časa popolna terra incognita. Le par večjih in temeljitejših del je bilo posvečenih njenemu študiju: Kanitzevo, Waltrowitsevo, Pokryškinovo, Kondakova in razprave Vlad. Petkoviča — da imenujem najvažnejše avtorje —; toda ker je bilo raziskavanje težavno, tudi ta dela še niso mogla ustvariti pravega pregleda in ustvariti prave perspektive za presojanje srbske umetnosti. Zadnja leta so tudi v tem oziru marsikaj izpremenila. Najvažnejši in najpomembnejši napredek na tem polju pa pomenja knjiga enega najboljših poznavavcev zgodovine umetnosti Bizanca in vzhodne Evrope G. Milleta. Njegova opazovanja so osnovana na temeljitnem poznanju srbske zgodovine in avtopsiji vseh važnih spomenikov. Pričujoča knjiga obravnava samo zgodovino cerkvene arhitekture (v uvodu obljublja avtor drugo delo v zgodovini slikarstva) in z njo spojene plastike, vendar pa postaja že na podlagi te arhitekture jasn razvoj cele srbske umetnosti in njeno mesto v splošni umetnostni zgodovini.

Kot nekakšna neovrščna dogma je splošno veljalo mnenje, da je srbska umetnost samo privesek Bizanca, da je samo provincializirana bizantinska umetnost. Millet ovrže to mnenje z nepobitnimi dokazi — spomeniki, ki pripovedujejo nekaj čisto drugega. Kaj pa je pravzaprav bizantinska umetnost? Kako daleč sega? Millet je že v svojih drugih delih prežiral odgovor na to vprašanje in se zdaj še enkrat vrača k njemu, pri čemer se v nekaterih izvajanjih strinja s Strzygowskim, zlasti ko strogo loči med Bizancem in Orientom.

Bizantinska umetnost ni identična z umetnostjo Orienta. Bizanc pomenja umetnost grškega cesarstva in sega samo do njegovih meja. Krščanska umetnost Orienta pa gre svojo lastno pot, ki se loči definitivno od Bizanca v srednjem veku tedaj, ko začenja Bizanc zopet slediti helenizmu v iskanju lepote. Toda tudi ko ostane bizantinska umetnost v geografskih mejah grške države, je še ved-

no pestra, bogata in raznorodna. Čim bolj napreduje njeno poznavanje, tembolj nas preseneča njena raznoličnost.

Že v dobi od IV.—VI. stoletja, ko se šele formira Bizanc, je raznorodnost velika. Helenizem krščanskega Orienta se razdeli na razne skupine z lastnimi umetnostnimi tradicijami, ki se še bolj odtujijo od Bizanca, ko nastopi Islam, jih loči politično od centra vzhodno-rimske države in jih tudi sam popolnoma obkroži. V VI. in VII. stol. je Bizanc sicer ustvarjajoče središče, toda njegove province, predvsem oddaljene province Kapadocija, Kreta, Grčija, sledijo vsaka svojim posebnim tradicijam in se v posebnih značilnih črtah približujejo Orientu. Vpliv stolice je samo omejen. Izven političnih meja sega Bizanc tudi samo do gotovih linij. Tako prehaja na pr. arhitekturna bizantinska tehnika v X. stoletju k Bolgarom in v Rusijo na zahodu v Kijev, Černigov, Novgorod v XI. stoletju. Kavkaza pa se komaj dotakne, medtem ko se razvija v Armeniji in Georgiji samostojna arhitektura z elementi, prevzetimi iz Kapadocije in Sirije, ki sega pozneje po Volgi do novih ruskih središč, do Vladimirja in Suzdala.

Dogodki XIII. in XIV. stoletja izpremenijo Orient. Bizantinska država se zruši pod udarci četrte križarske vojske in mongolskega navala. Središča se pomnožijo, umetnost se razkropi. Še vedno pa se dasta opazovati dva osnovna elementa: Bizanc in Orient, katerim se zdaj pridruži še tretji: Okcident. Vsaka skupina ima svoje posebno fiziognomijo, svojo posebno šolo.

Srbska umetnost je v malem živo zrcalo tega značilnega partikularizma. Njena zgodovina se razvija v treh pokrajinah: v Raški, bizantinski Srbiji in ob Moravi. Vsaka pokrajina ima svojo lastno šolo, ki je vezana bolj na kraj kakor na čas. Razlikujejo pa se med sabo predvsem po svojih vzorcih. G. Millet podaja poti, po katerih so mogli prodrati tuji vzori v razvoj srbske arhitekture.

Kot podlaga mu služi pri tem zgodovina srbskih „zadužbin“, kateri posveča posebno, obširno blesteče poglavje. Srbske zadužbine pač nimajo paralele v kulturni in umetnostni zgodovini. Mislim, da ni pretirano, če se vzporejajo z velikimi samostanskimi in cerkvenimi zgradbami zgodnjega srednjega veka na zapadu in s tem, kar je ustvarilo versko navdušenje v veku velikih romanskih in gotičnih katedral na Francoskem, Nemškem, Italijanskem in Španskem. Kar so tam

ustvarjala cela mesta in narodi, je ustvarjala v Srbiji volja in globoko kulturno razumevanje srbskih kraljev in knezov.

Pred Nemanjiči je imela Srbija na svojih mejah dva umetnostna centra: na zahodu dalmatinska mesta, na vzhodu in jugu ohridske sufragantske škofije z Nišem na čelu. Na dveh straneh se je torej stikala z Bizancem, toda Bizanc je imel tukaj samo v svojih rokah dve glavni poti, vodeči iz Orienta. Imel je v rokah Apulijo in Drač; celo latinska cerkev je od tam sprejela njegov vpliv (v Skadru, Dubrovniku, Kotoru in Zadru časti bizantinske svetnike: sv. Štefana, Sergija in Bakha, Dimitrija, Platona). Obenem pa prihajajo po tej poti bazilijanski menihi tudi iz Sirije in Kapadocije — in kot posledice tega stika so se ohranili še iz XI. stoletja v Južni Italiji in v Zadru, Splitu in Ninu na spomenikih oblike in motivi, tipični za Egipt in Azijo (na pr. kupole in abside na rogih [trompe], ladje, obdane od svodov, arkad in niš, perpendikularnih z glavno gradbeno osjo). Na jugu, v Diokliji se je razvila arhitektura, ki tvori nekakšno prvo šolo v srbski umetnosti; ta pa je bila v tesni zvezi z dalmatinskimi spomeniki. — Na vzhodu sta Niš in Raška nudila različne vzorce, po svoji tehniki podobne carigraskim, različne pa po svojem talnem načrtu. Primerjanje vodi v Macedonijo, kjer je procvetela v XI. stoletju samostojna šola, v Orient in v pokrajine pod orientalnim vplivom: v južno Italijo in Dalmacijo; Millet navaja te primere v pregledu na str. 45. Vsi ti motivi na Balkanu, v Italiji, na Kreti, na Kavkazu in v slovanskih deželah pa izvirajo iz Azije. Prinesli so jih s sabo v Macedonijo in celo do Morave kapadocijski menihi, ki so prihajali v Grčijo, Georgijci, ki so se naselili na Atonski gori in pozneje 1083. l. v Bačkovu, v Traciji, in pa še bolj gregorjanski Armeni, ki so bili na Balkanu jako številni, zlasti po padcu Ani, in ki so si tam ustanavljali svoje škofije in samostane. Drugi vzorci prihajajo čez Egejsko morje. Verniki jih prinašajo s sabo s svojega romanja v Sveto deželo, iz palestinskih in sinajskih samostanov. Še pozneje, v XIV. stoletju so imeli Srbi svoje cerkve in občine; sv. Mihaela v Jeruzalemu, sv. Elija na Karmelu, sv. Nikolaja na gori Tabor. Na Sinaj so pošiljali glagolske in cirilske rokopise.

Ko se razvije prva prava srbska umetnostna šola v Raški, ni bil Bizanc več njen sosed. Jadransko morje je bilo v drugih rokah. Barj je postal normanski

1071. l., Bar in Kotor srbski 1184. l., Drač benečanski 1205. l.; Carigrad sam je podlegel križarjem, na vzhodu države v Trápezuntu je nastalo novo umetnostno središče. Srbe obdaja arhitektura katoliških cerkva. Madžari si grade koncem XII. in začetkom XIII. stoletja svoje prve velikopotezne spomenike, katedrale in benediktinske samostane med Donavo in Dravo, v Dalmaciji pa se razvija močna romanska arhitektura. — V Srbiji pa kljub pravoslavju ni bilo ostrega antagonizma proti katoličanstvu; cerkve so prehajale bržkone iz roke v roko. V Kotoru so katoličani pokrili cerkev sv. Luke s kupolo (1195. l.), pravoslavni škof v Zeti pa je imel romansko baziliko s 3 ladjami. Latinski modeli so prodrli tudi v notranjo Srbijo. Njihovo prvotno izhodišče je Lombardija in lombardsko arhitekturo zastopajo v Dalmaciji: v Zadru zvonik sv. Marije (1105), sv. Krševan (1175), trogirska katedrala (1206) in zadarska katedrala (1255). V Kotoru, ki je pozneje postal srbsko pristanišče, pa spominja sv. Trifun (1166) na sv. Krševana. Pri tej priliki bodi omenjeno, da je Don Luka Jelić skušal dokazati, da je šla razvojna pot v ravno nasprotni smeri, in da je Lombardija prevzela dalmatinske elemente; toda njegov nemetodični poskus se je popolnoma ponesrečil.

Poleg teh vplivov prihaja v poštev še vpliv, izhajajoč iz Pulije. V cerkvi sv. Trifuna v Kotoru in v katedrali na Korčuli posnemajo ciborij sv. Nikolaja v Bariju. Škoda, da g. Millet ne omenja pri tem tudi lesenega kora v splitski katedrali, ki je vsekakor tudi v zvezi z južno italijansko ozir. sicilijansko umetnostjo tega časa. Skušaj pa uveljaviti obstoj še drugega vpliva, namreč francoske gotike, ki je pač res prodrla s Cistercijenci nekako začetkom XIII. stoletja v Južno Italijo in je prišla do oficijalne veljave zlasti za Friderika II., posebno tekom zadnjega desetletja njegovega vladanja (1240-1250). Njegovi dokazi pa se mi ne zde zadostni. Razvaline cerkve Matere Božje na Rtcu, ki jih poznamo iz avtopsijske, — ustanovila jo je kraljica Helena—in ki bi morali potemtakem nositi na sebi sledove te gotike, jih nimajo. Kolikor mi je znano, je skušal g. prof. Vasić na letošnjem kongresu umetnostnih zgodovinarjev v Parizu raztegniti obstoj francoskega vpliva še veliko bolj daleč proti severu in spraviti v zvezo s Francijo tudi Zadar in Nin; dvomim pa, da bi se to dalo dokazati.—

V XIV. stol. se položaj izpremeni. Srbija izgubi Zahlumije, a pridobi Macedo-

nijo. Naravno je, da nastopi tudi v umetnostnem oziru druga orientacija. Odrvne se od Adrije in se približa Bizancu. Le v slikarstvu začenja vplivati nov zahoden faktor: Benetke, ta vpliv pa se ne sme precenjevati. Ne vem, ali so g. Milletu znani rezultati raziskavanj dokumentov dubrovniškega arhiva po pok. arhivarju Slovencu drju. Kovaču, ki so vsaj že deloma tudi objavljeni (v „Kunsthistorisches Jahrbuch der Zentral-Kommission für Denkmalpflege“) in ki v polnem obsegu potrjujejo njegovo mnenje. I v Dubrovniku i v Kotoru so obstojale lokalne slikarske šole, ki so delale predvsem seveda v benečanskem duhu in celo tudi za eksport v Italijo, toda obenem tudi v „grški maniri“ za pravoslavno zaledje. — Odločilna so bila za srbsko Macedonijo umetnostna središča, ki so nanovo oživila pod Paleologi: Carigrad, Solun, zapadna Macedonija. Obenem pa se začne živahno umetnostno delovanje na Bolgarskem, v Valahiji, v Epiru in na Kreti.

Koncem XIV. in v XV. stoletju ustavijo Turki to delovanje. Ob Srbiji ostanejo samo še umirajoči Bizanc, Valahija in Moldavija. Ne sme pa se podcenjevati tudi pozitivno delo Turkov na umetnostnem polju, predvsem njihova arhitektura. In na ta način se pridruži prejšnjim še en umetnostni val iz Orienta, da si podvrže Balkan. Kako pa se je razvijala srbska arhitektura sredi vseh teh različnih svetov: Italije, Bizanca in Orienta, in je pri tem bila vendarle srbska, nam riše pisatelj v poglavjih, posvečenih posameznim srbskim arhitekturnim šolam: v Raški, v bizantinski Srbiji in nad Moravo.

Zanimivo je zlasti poglavje o Raški, v katerem pisatelj natančno analizira vse glavne osnovne elemente najstarejšega tipa srbskih cerkva ter podaja povsod njihov izvor. Že v samih začetkih (cerkev v Stenimachosu na eni in cerkvi sv. Luke in Sv. Gospodje v Kotoru ter v Brekovi in Brezovi na drugi strani) se kažejo kljub skoraj identičnemu talnemu načrtu dve osnovni razliki v strukturi. Medtem ko kaže prva bizantinski način razčlenjevanja notranjščine tudi v zunanosti, kar je tipično za Bizanc, zlasti za Carigrad, je zunanost pri cerkvah druge skupine nerazčlenjena; bizantinska kupola s svojim organizmom obvladuje celo cerkev, medtem ko je pri drugi skupini samo dodatek, ki njenega ustroja prav nič ne izpreminja. V prvi skupini so se ohranile helenistične in bizantinske tradicije, v Kotoru in Raški pa orientalne. Pr-

va rabi po bizantinskem načinu v zunanosti opeko (— ali pa jo menjava alternativno s kamenom —), Primorje pa se poslužuje po vzoru Armenije, Anatolije in Italije samo kamena. — Tipično srbska arhitektura pa se razvija v Raški sami. Pisatelj podaja njeno genezo na treh primerih: sv. Nikolaj v Kuršumlji (ok. 1168), Studenica (ok. 1190.), Žiča (med 1207 in 1219). Že prva cerkev se znatno oddaljuje od bizantinskih vzorov, še bolj pa cerkev v Studenici. V svoji notranjščini se poslužuje „nervur“, s katerimi so anatolijski in armenski arhitekti jačali opore kupole. Zunanost pa je veliko manj skomponirana in je maskirana. Narteks in ladja nosita skupno dvokapno streho, podporni oboki in pendantivi so združeni v eno samo kubično maso. Kupola sama pa ne dominira več tako izrazito, ampak je spojena z baziliko. Še korak dalje v razvoju pomenja Žiča. Zunanje zidovje je zgrajeno po bizantinskem vzoru iz menjajočih se vrst opeke in kamena, — oblike pa so latinske (— samo ena absida, okrogla in široka, dolga ladja, v katero prehaja tudi narteks —). Odpravljene so slepe arkade. Pod vplivom atonske arhitekture pa je uveden transept, nižji od glavne ladje. — Vsled omejenega prostora ne moremo slediti pisatelju na vseh njegovih potih, omeniti hočemo samo najvažnejše etape. Vsaka nova zadužbina pomenja novo stopnjo razvojni, ki vodi od Studenice do Dečanov, od široke cerkve z eno ladjo do visoke kupole nad baziliko s petimi ladjami. Vsaka zadužbina pa nas obenem vodi dalje stran od Bizanca.

Značilna je v tem oziru zlasti struktura kupole. Srbska kupola počiva na ogletem bobnu (tambour) in na „nervurah“, česar Bizanc ne pozna. Bizantinska kupola sloni na pendantivih, sferičnih trikotih; ta način je helenistično-azijskega izvora, medtem ko se je kupola na ogletem tamburju uporabljala že v Perziji, severni Mezopotamiji in v Anatoliji (Tur-Abdin v VII. ali VIII. stoletju). Ta zadnji način je prešel s sirijskimi menihi iz Anatolije na Sicilijo. V XI. in XII. stoletju se spaja z drugimi talnimi načrti v Martorani in Palatini, v Lombardiji in celo v Franciji. Srbski arhitekti so — gotovo nezavedno — ustvarili kompromis med obema procedurama: pri njih sloni kupola na tamburju, ta pa je spojen z nosečimi svodi s pomočjo pendantivov, kar pa je bilo storjeno tudi že v V. stoletju v Raveni v mavzoleju Galle Placidie. — Podobno je tudi s transeptom.

Stilistično najznačilnejša poteza srbske arhitekture je njen eklekticizem. Jasno je izražen tudi v tehniki in okrasku, ki se naslanjata deloma na Bizanc deloma na Italijo. Oba elementa se poljubno kombinirata in tvorita novo harmonično celoto. Ravnotako zanimiva pa je tudi plastika, spojena z arhitekturo, n. pr. portalna plastika. V bistvu je romanska, toda jako zmerna. Tudi za to plastiko odkriva g. Millet vzore nad Adrijo, v Italiji (— celo v Abrucih na pr. v S. Clemente de Casauria —) in Apuliji. Vendar pa se apulijski portali le ne morejo primerjati s srbskimi v Studenici in Dečanih, ki posnemajo samo zunanjo razdelitev, toda jo napolnijo z originalno kompozicijo, katera je še najbližje dalmatinskim vzorom, na pr. na fasadi v Zadru iz leta 1324., ki so v vezi z lombardsko šolo. Raška šola se je torej v glavnem naslanjala na umetnost nad Adrijo; in ta umetnost je bila še romanska. Gotika se je Srbije samo neznatno dotaknila.

Docela drugačna je karakteristika druge, plodovitejše srbske šole, ki jo avtor označuje kot „šola bizantinske Srbije“ in ki obsega v XIV. stoletju province, odvzete Bizancu, od Kosovega polja in Prizrena pa do Tetova, Skoplja, Štipa in Kratova.

To pokrajino so obdajala tri različna umetnostna središča: Arta v Epiru, ki je procvetala zlasti v XIII. stoletju, Solun in Macedonija, kjer se je začelo po restavraciji Paleologov živahno gibanje (—cerkev sv. Apostolov v Solunu 1311.—1314., — sv. Kliment in sv. Sofija v Ohridi — 1295.—1314., — sv. Nikolaj v Prilepu 1299. —) in slednjič Carigrad s svojo novo renesanso (stavba Fetijé-džami in mozaiki Kahrié-džami). Jasno je, da je morala najmočnejše vplivati Macedonija, ki tvori prehod med Carigradom in Grčijo in se v XIV. stoletju precej naslanja na prestolnico, toda interpretira po svoje carigrajske motive. G. Millet opisuje to medsebojno razmerje na celi vrsti izrazitih primerov.

V tej novi srbski pokrajini so talni načrti popolnoma drugačni kakor pa v Raški. Na mesto edine ladje, ki je bila tam preostanek bazilike, stopa križ. Ta oblika križa se pa variira na različne načine: kot navaden kvadrat, kjer križ komaj označujejo štirje oboki, kot svoboden križ in kot včrtani križ. Ni pa mogoče v bizantinski Srbiji zasledovati eno samo razvojno črto, kakor v Raški; spomeniki tvorijo posamezne skupine, ki nosijo vsaka poseben znak

svojega lokalnega izvora. Tako se dà na pr. razložiti razlika med dvema zgradbama: Hilandar na Atonski gori (okrog 1200. leta) in Kraljeva cerkev v Studenici (1314. leta).

Najsijajnejše srbske cerkve, ki so nastale za kralja Milutina, cerkve s petimi kupolami, se naslanjajo predvsem na vzor cerkve sv. Apostolov v Solunu. Prva med njimi, katedrala v Prizrenu (1307 do 1315.), je v glavnem posnetek bizantinske arhitekture, zato pa pomenjata drugi dve: v Nagoričinu (1312/13.) in v Gračanici (pred 1321.) samostojen napredek. Zlasti Gračanica je najoriginalnejša srbska arhitektonska umetnina. Njena struktura je pač bizantinska, njen duh pa je drugačen. Pisatelj označi prav dobro to „srbsko skrivnost“, ki nam odkriva hkratu slabo in močno stran srbske arhitekture: „Popotnika, ki obiše Carigrad in stopi v veliko Sv. Sofijo, prevzame prostranost in veličastvenost ladje s harmonijo svojih proporcij. Zdi se mu, da vidi, kako se pred njim odpira prostor pod firmamentom. Z enim samim pogledom objema celo zgradbo. V Gračanici pa se njegov pogled izgublja med množico vitkih stebrov, sten in arkad in išče sredi teh ravnih prostorov zaman obokov v višinah. Trdili so, da so Justinijanovi arhitekti žrtvovali zunanost. Milutinov arhitekt pa ji je podredil vse, celo logiko. Toda za to ceno je dosegel nenavaden vtis. Posrečilo se mu je dati nam vtis dela harmoničnega in obenem kompleksnega, vitkega in močnega, kajti spaja gracijo krivih linij s trdnostjo talnega načrta, ki se dviga proti nebu“. (pag. 105.)

Istočasno s temi velikimi zgradbami pa so nastajale tudi druge v manjših dimenzijah, cerkve samo z eno kupolo, ki pa niso nič manj zanimive. Talni načrt sicer nima nič originalnega na sebi, izpremenjene pa so posameznosti v strukturi. Najzanimivejši spomeniki te skupine so: Čučar, Spasovica (1330. leta), Ljuboten, Kučevište, Štip, Lesnovo (1349). Sicer nosi vsaka cerkev svoje posebne lastnosti na sebi, iz njihove analize pa sledijo po g. Milletu sledeče poteze, karakteristične za srbske cerkve o obliki križa: visoke proporcije, daleč ven segajoča absida in monumentalni narteks, originalna razdelitev arkatur okoli poslopja in novi tip kupole.

V Matejiču se ponavlja zopet tradicija petih kupol, toda gradba se naslanja bližje na Carigrad: Markov manastir v Sušici pa je po svojih detajlih bližje Grčiji oziroma so ti detajli lahko armen-

skega izvora iz Ani. Obenem pa se spet močnejše pojavljalo okcidentalni elementi. V to skupino spadajo tudi cerkve ob Treski in sv. Arhangel v Kučevištu.

V zahodni Macedoniji se je srbska arhitektura sicer tudi udeleževala, toda se nikakor ne more primerjati s tem, kar je ustvarila drugod. Še predno so Srbi tu zavladali, je imela ta pokrajina lastno, visoko razvito umetnost v grških rokah (Ohridska škofija!).

Zanimivi so tudi zaključki, do katerih privede pisatelj analiza ornamentalne plastike v tej „bizantinski Srbiji“. V začetkih XIV. stol. je v Grčiji in Macedoniji zavladal islamski okus, Carigrad pa je imel svojo klasično tradicijo. Islamski ornament je zastopan že okoli l. 1300. v Hilandaru in okoli l. 1314. v sv. Sofiji v Ohridi. Istočasno pa uvaja Milutin v svojih cerkvah okoli Skoplja ornament, ki se drži bizantinskih klasičnih vzorov. — Začasa Vukašina in Marka postaja plastika bogatejša, njeni vzori pa niso več v Bizancu, ampak v krščanskem Orientu, v Armeniji, Georgiji in Rusiji (— okna kneza Lazara v Hilandaru med l. 1372.—1389. —). Na Orient kaže tudi živalska ornamentika, ki se nepričakovano ujema z zoomorfskim stilom v Vladimiru in Jurjevu Poljskem na Ruskem. —

Ob Moravi, v tretjem svojem središču so bili Srbi še bolj oddaljeni od Adrije in še bližji Orientu. Potom Donave in Valahije so imeli dostop do Črnega morja in od tam dalje v Rusijo in do Kavkaza.

Moravske cerkve s kupolo se odlikujejo zlasti po tem, da imajo ob straneh, na concih transepta dve absidi. Sicer pa je talni načrt različen in se zdaj naslanja na motive iz Raške zdaj na motive iz Macedonije; ti dve tradiciji se srečavati tudi v načinu zidanja: iz Raške prihajajo kameniti zidovi z lombardskimi arkaturami, iz Macedonije pa vrste opeke, menjajoče se z vrstami kamenov. Toda tu je šla srbska arhitektura še dalje: spajala je obe metodi in mešala tradicije; zidovom iz opeke je pridodajala ornamentalno skulpturo. — Osnovne poteze cele te skupine so že precej izrazite v Pavlici (1380?) in Smederevu, čisto izvedene pa so v obeh glavnih cerkvah kneza Lazara: v Ravanici, cerkvi v obliki križa, in v Hruševcu, cerkvi z eno samo ladjo. Najvažnejši drugi spomeniki pa so: Veluče, Ljubostinja, Radenica, Kalenić in Manasija.

Moravska šola izhaja iz dveh ostalih: absidi na concih transepta sta atonskega izvora, sistem ene same ladje je prevzela iz Raške, podolžno ladjo pa iz bizantinske Srbije. Raškega izvora je kamenita fasada z lombardskim arkaturnim frizom, macedonskega pa stene iz kamena in opeke s slepimi arkadami in arkaturami na absidah. Tem pa pridaja Morava še tuje elemente: tračne okrajke (bandeaux) in plastičen ornament. V bistvu pa ostaja srbska: povsod išče višine in zunanjega vtisa. —

Tako riše g. Millet pred nami zgodovinski razvoj srbske arhitekture od začetkov v Raški do Kalenića v moravski dolini. Kljub temu, da je gospodoval nad Adrijo lombardski stil in da je umetnost ob gorenjem teku Vardarja posnemala bizantinske spomenike, so Srbi na svojem lastnem ozemlju od XIII. do XV. stoletja kombinirali obe tradiciji in ustvarili nove tipe, ki nosijo vidne znake srbske individualnosti in ki se dajo predvsem izraziti z besedami: eklekticizem, iskanje efekta, svoboda. Te znake vidi pisatelj jasno izražene tudi v Meštrovičevi umetnosti ter navaja besede Bogdana Popovića: „(Meštrovič) intenzificira realnost, obdelava jo v smislu svojih načrtov, s tem da dela iz človeške oblike kakor Michelangelo instrument, ki naj izraža mogočnost in silo njegovega lastnega čuvstvovanja.“ —

Knjiga g. Milleta je brezdvomno najboljše, kar je bilo dosedaj napisano o srbski arhitekturi. Razvojna črta umetnostnih oblik je zdaj jasna in logična in na to razvojno črto se zdaj lahko opre nadaljna kritična analiza srbske umetnosti. G. pisatelju pač niso bili še dostopni vsi ohranjeni spomeniki srbskega stavbarstva; da jih odkrije, prouči, opiše, restavrira in ohrani, je ena pglavitnih nalog enotne organizacije varstva spomenikov in spomeniškega zakona v celi državi, ki je sicer ena glavnih nalog modernega kulturnega dela, ki ga pa žalibog še vedno nimamo. Toda tudi vsa nova odkritja gotovo ne bodo mogla ovreči grupacije historičnih skupin srbskih spomenikov g. Milleta.

Dr. Vojeslav Molč.

BIBLIOGRAFIJA 1921.¹

Priobčil Marijan Marolt.

I. Razprave.

- Babič Ljubo, Umjetnička nastava. Nova Evropa kn. II, br. 14, str. 554—561.
- Cankar Izidor, Presbiterij sv. Katarine. Dom in Svet 1921, 4—6, str. 112—118.
- Gjurić M., O visoki grafiki. Iz II. predavanja. Jutro št. 265. (10. XI.).
- Gjurić Milenko,* O grafičkoj umetnosti. Srp. knjiž. Glasnik, nova ser., knj. III. br. 5, str. 385 do 390.
- Inkiostri Dragotin, Kapital in delo. (Konec). Plamen I, št. 12, str. 141—143.
- Kalundžić Josip, Mistika i nova umjetnost. Kritika br. 5, str. 188—189.
- Lagarič Pavle, Naša umjetnička kritika. Jugoslavija št. 268. (31. X.).
- Lazarević Branko,* Iz Prolegomena za jednu teoriju estetike. Srp. knjiž. Glasnik, nova ser. knj. III. br. 7. str. 531—537, br. 8. str. 615—621.
- Matasovič Josip, dr. Pučki ekspresionizam, Savremenik god. 1921, br. 1, str. 29—40.
- Sadar Mirko V., Kako zbudimo umetniški čut v otroku? Popotnik XLII, št. 7—9, str. 138—142.
- V., O razvoju ljudske umetnosti. Jugoslovenski Obrtnik, št. 4, 5, 6, 8, 9, 10.
- II. Biografije.**
- C., Tomislav Krizman i družina. Nova Evropa, knj. III, br. 9, str. 261—263.
- kd—d. Don Frano Bulič. Jugoslavija, št. 248. (13. X.).
- Lagarič Pavle, Skice iz moderne umetnosti. Jean Carries, vajar. Jugoslavija, št. 238. (3. X.). — Moderni slovenački slikari. (Opšta karakteristika). Jugoslavija, št. 255. (20. X.). — Saša Šantel. Jugoslavija, št. 271. (6. XI.).
- Lovrić Božo, Josip Plečnik. Savremenik god. 1921, br. 1, str. 55 do 56.
- Lukas Fr., Don Frane Bulič. Obzor, br. 271. (6. X.)
- Poparić B., Sedamdesetpeti godišnjica Frana Buliča. S slikami. Dom i Svijet XXXIV, br. 19, str. 317—326.
- Stele Fr., Ivan Meštrović. Dom in Svet, 1921, 7—9, str. 152—158.
- Vavpotič I., Ivan Grohar. S slikami. Vesna, št. 3, str. 4—6. — Dr. Tavčar in slovenska upodabljaljoča umetnost. Slovenski Narod, št. 192. (28. VIII.).
- V. Vinko, Krizantema v gumbnici. Pregled umetnikov na zasedenem ozemlju. Mladika, št. 19—20, str. 312—316.
- Branko Deskovič. (Srbski kipar). Jutro, št. 167. (17. VII.).
- Jean Antoine Watteau (1684 do 1721). Savremenik god. 1921, br. 1, str. 56—58.
- Sedemdesetletnica Frana Buliča. Slovenski Narod, št. 227. (9. X.).
- III. Kritike in polemike.**
- Dobrovič Petar,* Izložba g. Emanuela Vidovića. Izložba gg. Jovana Bijelića, P. Dobrovića, S. Miličića. Srp. knj. IV. br. 6, str. 462—467. Izložba gg. Borislava Stevanovića i Dragomira Arambašića. Srp. knj. Glasnik, knj. IV. br. 4. str. 312—314.
- Godovsky M. E., II. umetnostna razstava v Mariboru. Stiplovshek-Vidmar. Tabor, št. 203. (10. IX.).
- J. S. V., Izložba Proljetnog salona. (Petar Križanić). Riječ, broj 245. (29. XI.).
- K., Saša Šantel. Kolektivna razstava njegovih del v telovadnici Mladike. Jutro, št. 214. (10. IX.).
- Knoll Petar, Slikarstvo Emanuela Vidovića. Savremenik, god. 1921, br. 1, str. 56—58.
- Kralj, brata, V odgovor gosp. Vavpotiču. Slovenec, št. 134. (16. VI.).
- Kregar Rado, Umetniški aranžma ljublj. velikega sejma. Jugosla-

¹ Do 20. novembra. V cirilici tiskani spisi so označeni z zvezdico (*).

- vija, št. 208. (3. IX.). — Moderna scenerija. Uprizoritev ljubljanskih gledališč. Jugoslavija, št. 251. (16. X.).
- Križanić Petar, Münchenski grafičari. X. izložba Proljetnog salona. Kritika II, broj 7 i 8 str. 302—304. — Vilko Gecan. XI. izložba Proljetnog salona. Kritika II, br. 9 i 10, str. 377—379.
- Kršnjavi, Marko Rašica: Posljednja večera. Dom i Svijet XXXIV, br. 18, str. 313.
- Lagarić Pavle, Slikar Kralj stariji. Jugoslavija, št. 213. (8. IX.). — Slovensko slikarstvo mora biti nacionalno. Ob prilici Kraljeve razstave. Jugoslavija, št. 230. (25. IX.). — Bor. Stevanović. Slikar. (Razstavil v Beogradu). Jugoslavija, št. 282. (17. XI.)
- Lunaček Vladimir, Izložba Proljetnog Salona. Obzor, št. 288. i 290. (23. i 25. X.).
- Maraković Lj., Iz umjetničke izložbe. Hrv. Prosvjeta VIII, br. 9. i 10., str. 313—315.
- nt—, Iz grafične razstave. Hinko Smrekar. Jutro, št. 268. (13. XI.).
- Peteln, Kunstausstellung Stiplovšek—Vidmar. Marburger Zeitung No. 202 (10. IX.).
- P. K., Vilko Gecan. Riječ, št. 203. (10. IX.). — Sava Šumanović. Riječ, br. 261. (16. XI.).
- Podbevšek Anton, 20. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu. Naprej, št. 261. (17. XI.).
- R. L., Izložba tehničke visoke škole u Zagrebu. Arhitektonski odio. Obzor, br. 286. (21. X.).
- S. Šantlova kolektivna razstava slik in grafičnih del. Slovenski Narod, št. 203. (11. IX.).
- S. Š. Dvije slikarske izložbe na Sušaku. (R. Krainer, Moretti-Zajc). Riječ, br. 222. (3. X.).
- Stele Fr., Razstava bratov Kraljev. Slovenec, št. 200. (3. IX.). — V. Lunaček: Frangeš—Mihanović. V. Lunaček: Bela Čikoš—Sesia. Kritika monografij. Dom in Svet 1921, št. 4—6., str. 124—125. — Rosandič. Monografija. Dom in Svet 1921, št. 4—6., str. 125—126. —
- XIX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu. Dom in Svet 1921, št. 7—9., str. 172—173. — Kralj Matjaž, narodna pesem. Ilustriral Fran Kralj. Dom in Svet 1921, št. 7—9., str. 171 in 172.
- Sternen Matej, XIX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu. Vesna št. 3., str. 14—17.
- Vodnik Anton, Slovenska mlada umetnost. I. umetnostna razstava bratov Kraljev. Jugoslavija, št. 197. (21. VIII.).
- Vurnik Stanko, Razstava bratov Kraljev. Jutro, št. 215. (11. IX.).
- Zupan Fran, Dve izložbi — utis iz Zagreba. Jugoslavija, št. 263. in 264. (28. in 29. X.). F. Z., Kulturen škandal. Preslikanje frančjskanske cerkve v Ljubljani. Jugoslavija, št. 264. (29. X.).
- Izložba Petrovičeva u Ullrichovom salonu. Najnoviji radovi J. Turkalja. Obzor, br. 246. (11. IX.). — Udovičeva izložba u Ullrichovom salonu. Obzor, br. 256. (21. IX.).
- Kolektivna izložba Vilka Gecana. Zenit, br. 8, str. 10—11. Proljetni salon. Umjetnički paviljon. Zenit, br. 9, str. 13.
- Kršnjavi Iso, Sv. Franjo. Dom i Svijet, XXXIV., br. 11., str. 179.
- Razstave slikarske škole „Probuda“. Jutro, št. 161. (10. VII.).
- Slikar Fran Kralj: Kralj Matjaž. Z 2 slikama. Mladika, št. 17. in 18., str. 284—286.
- XIX. umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu. Plamen I., št. 12., str. 138.

IV. Razno. Drobiž.

- Babić Ljubo, Izložba Hanzenovih slika. Obzor, br. 277. (12. X.). — Sputa po Španiji. (V potopisu se ozira predvsem na umetnostne spomenike.) Savremenik god. 1921., br. 1., str. 1—8.
- F. S., Risanje ni veščina. Učiteljski Tovariš, št. 39. (22. IX.).
- Kos G. Anton, Študentin upodobljajoča umetnost. Brošura „Mladim akademikom“. Ljubljana, 1921. Izdala in založila družba „Polet“.

- kd— K Buličevi 75letnici je izdelal Peruzzi umetniško plaketo. Jugoslavija, št. 248. (13. X.). — Varstvo umetnin v Dalmaciji. Jugoslavija, št. 287. (23. XI.).
- md., Jedna provincijalna izložba slika. Sušak, 9. sept. (Radiovoj Krainer). Riječ, br. 206. (14. IX.).
- nt— Opomena zagrebške razstave. Jutro, št. 245. (16 X.). — Propadanje umetnosti. K futuristični razstavi v Monakovem. Jutro, št. 249. (21. X.). — Kolektivna razstava Save Šumanovića. Jutro, št. 270. (16. XI.).
- Sekulič Isidora,* Umetnost nam dajte u školu! Prosv. Glasnik sv. 6., str. 330—331. — Dve reči o karikaturi. Nova Evropa, knj. III., br. 9. str. 263—265.
- Škerl Silvester, Najnovejši kulturni pojavi na Slovenskem. Edinost, št. 164. (13. VII.).
- Tomčev, K otvoritvi II. umetnostne razstave v Mariboru. Tabor, št. 201. (7. IX.).
- Zor Miroslav, Risanje — važen faktor za spoznavanje učencevega duševnega obzorja. Učiteljski Tovariš, št. 45. (3. XI.).
- Z. F., Hrvatska pučka umjetnost na orientalskom vašaru u Bratislavi. Obzor, br. 241. (6. IX.).
- Iz umetniških krogov. (Pomanjkanje atelejev. Odpomoč.) Jutro, št. 167. (17. VII.).
- Mlada češka umetnost. (Po Hoffmannu.) Jutro, št. 161. (10. VII.).
- Narodni stil v življenju. (Ob priliki razstave in predavanja „Probude“.) Tabor, št. 198. (3. IX.).
- Odjelenje za umetnost u ministarstvu prosvjete. (Poročilo o delovanju.) Riječ, št. 252. (8. XI.).
- Predavanje v Jakopičevem paviljonu. Gjuričevo predavanje ob priliki XX. (grafične) razstave. Jugoslavija, št. 275. (10. XI.).
- Prilvanu Meštroviću. Slovenški Narod, št. 207. (16. IX.).
- Reklama. (Slab obisk grafične razstave.) Jutro, št. 274. (20. XI.).
- Tavčar o umetnosti. Paberki iz dr. Tavčarjevih podlistkov o Cankarju. Jutro, št. 203. (28. VIII.).
- Važno za profesorjerisanja. Jutro, št. 170. (21. VII.).

Več umetnikov, Državna briga za umetnost in umetnike. K imenovanju umetnostnega konsuleta pri deželni vladi za Slovenijo. Jutro, št. 163. (13. VII.).

RAZSTAVE.

Kolektivna razstava Saše Šantla. Ljubljana. Ob času velikega semnja. Partija ob gozdu. — Pastirica. — Motiv iz Pazina I. — Poletje. — Ob potoku. — Portret gosp. dr. C. — Vhod v pazinski grad. — Partija na Trsatskem gradu. — Ribnik. — Frankopanska kula na Trsatu. — Motiv iz Sušaka. — Stari lovec. — Poletni dan. — Ulica v Pazinu. — Podzid pri Trojanah. — Moj oče. — Rovinjski motiv. — Belokranjska madonna. — Studija. — Moja mati. — Pečine pri Sušaku. — Pri zibelki. — Motiv iz Pasinga pri Monakovem. — Motiv iz Pazina II. — Ljubljanski grad. — Pazin po dežju. — Rovinjsko pristanišče. — Cez brv. — Pogled na Reko. — Za hišo. — Serija slovenskih skladateljev: Adamič. — Škerjanec. — Štritof. — Jeraj. — Hubad. — Kogoj. — Hišica. — Aškerc. — Motiv iz stare Reke. — Devet Jugovičev. — Beg Lazarjevega konja pred Turki. — Vest s Kosova. — Balokovič. — Na Fimmari. — Lajovic. — Grafenauer. — M. Brajša. — Dr. Bogumil Vošnjak. — Kipar Cota. — Moj oče II. — Motiv iz Podgore. — Po vojni. — Glava deklice. — Tinjan v Istri. — Rovinjski motiv II. — Studija. — Zidanje konvikta v Pazinu. — Istrski mlin. — Smrtni objem. — Sušaški motiv. — Grad Trsatski I. — Srbski par. — V hlevu. — Pravljica. — Grad Trsatski II. — Motiv iz Monakovega. — Pozdrav doža. — Istrsko selo. — Vodnikov trg. — Istrski most. — Po maši. — Studija. — Skica. — Kmetova sreča. — Mati. — Načrt za diplomu. — Pazinski motiv II. — Dolina Draga v Istri. — Na sejmu. — Kuhinja v Pazinskem gradu. — Prodajalka jabolk. — Stopnice na „Buraju“ (Pazin). — V Ljubljanskem gradu. — Mrak. — Zajutrek. — Istrski motiv. — Starica. — Kvarnerski motiv.

XX. umetnostna razstava. Češko-jugoslovanska grafika. Ljubljana. Meseca novembra. V Jakopičevem paviljonu. Razstavljena so bila naslednja dela: Alex A.: Prevoz preko reke. Kavalerija. Beg. Gradba. Ciganski tabor. Konji. — Bojničič Vjera: Studija. — Benkovič Ivan: Motiv iz Zagreba. — Brunner V.: Manes na

odru. — Gjuríč D. Milenko: Ciklus „Delo“. Zagreb, Praga. Smrt majke Jugovića. Manifestacije 28./X. 1918. Praški kolodvor. Begunci. Delavci. Glava deklice. Starec. — Jakac Božidar: Drevo I. Branjevke I. Pokrajina. Zahod. Deklica. Delavci. Pot I. V kavarni I. V kavarni II. Iz Berlina. Večer. Skica. Pot II. Drevo II. Predmestje. Dučan. Tagore. Himna. Glava. Melodija. Na obrežju. Branjevke II. Turkinja. Na bregu. Pred džamijo. Bled. Turkinjica. Žena. Iz mense. Dva. Muzikanti. Harmonija. Mati. Solnce. Dete. Cirkus. V čakalnici. Iz kavarne. Glava. Laso. V čakalnici. Bosanec. Iz Ljubije. Turkinjica. Barake. Kamnolom. Risbe. Exlibri. — Konupek J.: Pragozd. — L auda R.: V prirodi. Borov gozd. Pastirica. Stari mlin. — Neuman Arno: Krstaški trg (Praga). Stara koleba. — Oreškovič Ivka: Delavci. — Pilon Veno: V kavarni. Predmestje. Na mostu. Pred mestom. V brlogu. Moj oče. Gorjan. Dunaj. Dečki na ulici. Družba. Slikar Palčić. Otroci. Glava. Za časopisom. Ritmična študija I. Ritmična študija II. Pri pisanju. Mali kavarinar. Vdova. Uradniček. Starki. Firenze. Moja mati. Milka. Justa. Predmestna publika. Justa. Milka. Firenze. Ponte vecchio. Florentinska ulica. V kavarni. Refleksi. Predmestje. Lakota. Amour simple. Krčma. Toskanski pejzaž. Glava starca. — Rački Mirko: Ravijojla. — Rašica Marko: Slikar Menzel. Čupo. — Silovsky Vladimir: Cerkev sv. Ilije. Gledališče lutk. Čakalnica III. razreda. V parku na Žofinu. Cirkus. Pričakovanje Sokola. Prelaz. Ogljarna. Portret slikarja V. — Smrekar Henrik: Prerokova kletev. Rajska ptica. Legenda. Na pokopališču. — Santel Saša: Dev. Sattner. Kvarnerski motiv. Zidanje konvikta v Pazinu. Motiv iz Rovinja. Mati. Stara kuhinja. Ulica v Monakovem. Vodnikov trg. Na ljubljanskem gradu. Srpska tipa. Vesel dogodek. Kipar Cota. Dr. Bogumil Vošnjak. Matko Brajša. — Simon T. F.: Reims. Zima v Amsterdamu. Grafičar. Reims. Izgubljeni dom. Reims: Pročelje katedrale. Reims in razvaline. Akt. Begunci. — Trepše Marjan: Iz Hoffmannovih pripovedk. — Uzelac Milivoj: V plenairu. Na bregu. Študija. Vir Karel: Svitanje. Mrak. Romantičen dol. Dolina. Predvečer. Ciklus: Na gorah. — Zupan Fran: Jezuitska cerkev v Dubrovniku. Na Čaršiji v Sarajevu. Večerna študija iz Dubrovnika.

R A Z N O.

Stoletnica ljubljanskega muzeja.

Dne 15. oktobra letošnjega leta je minilo 100 let, odkar so kranjski deželni stanovni sklenili po vzorcu 10 let starejšega graškega Joaneja ustanoviti tudi v Ljubljani lasten domovinski muzej. Misel ustanovitve posebnega kronovinskega muzeja za Kranjsko se je sprožila že ob priliki ljubljanskega kongresa v zgodnji spomladni leta 1821. Škof Avguštin Gruber je stavil pozneje (začetkom meseca julija) v seji stanovskega odbora tozadeven predlog, ki je bil soglasno sprejet in je dobil v oktoberskem zasedanju deželnega zbora svojo končno veljavno sankcijo.

Gruberjev načrt za zbirke nanovo se snujočega muzeja se je v vseh bistvenih točkah ujemal z onim, ki si ga je priredil Joanneum v Gradcu in ki so ga kot vzor kopirali tudi ostali takrat nastajajoči provincialni muzeji bivše monarhije. V področju zgodovine naj bi se zbirale vsakovrstne listine v originalu in prepisih, rokopisi, starejši akti vsake vrste, grbi, rodoslovni spisi, pečatniki, napisi ter spomeniki arheološkega značaja sploh. Nabirale naj bi se dalje tudi slike vseh za deželo in narod zaslužnih mož, umetnikov in učenjakov; tudi na životopisne podatke teh veljakov niso pozabili. Naloga muzeja naj bi končno tudi bila, zbirati poleg prič in dokazov materialne kulture tudi opise in slike narodnih noš in stavb, ljudske pripovedke, pravljice, ženitovanjske in družabne šege in običaje, narodne pesmi in napeve.

Mnogo preglastic je povzročalo stanovitveni vprašanje primerne lokalne, kjer bi mogli shranjevati muzeju namenjene predmete in kjer bi se dala prirediti tudi mala razstava največjih objektov. Kajti prostori, v katerih je bil spočetka nastanjen muzej skupno s kranjsko kmetijsko družbo, ki je prevzela začasno vodstvo muzejskih poslov, nikakor niso mogli zadovoljati za daljšo dobo. Bilo je sicer na ponudbo več prostornih in častitljivih plemiških hiš, med drugimi tudi nekdanji Auerspergov knežji dvorec, toda prekeren gmotno stanje kranjskih stanov, katerim je vlada pobrala vse vire nekdanjih njihovih dohodkov, jim je onemogočalo vsakeršni čezmerni izdatek. Da bi lažje pomagali mlademu muzeju na noge, so gledali, da pri najemnih znižajo izdatke na minimum. Zato so zahtevali od vlade, naj jim v ta namen prepusti inkamerirano podturensko posestvo (grad Tivoli), grof

Hohenwart pa je dosegel, da je vlada po dolgotrajnih pogajanjih pristala na to, da se namestijo muzejske zbirke v pritličnih prostorih licejskega poslopja, ki je bilo tudi stanovska last.

Šele v prostranih sobanah liceja je bilo omogočeno, da so tekom prvih deset let muzejskega obstoja nabrano gradivo sortirali in uredili tako, da so mogli jeseni leta 1831. slovesno otvoriti in razstaviti saj en del pridobljenih zbirk.

Podrobnejše zgodovinske podatke izza prvih let obstoja ljubljanskega muzeja je priobčil dr. J. Mal v članku „Ob stoletnici našega muzeja“ („Slovenec“, 1921, št. 234—237).

Risba Julija Quaglia za načelno sliko Gladičeve zgodovine ljubljanske škofije.

Slikar Julij Quaglio je narisal ljubljanskemu stolnemu dekanu Juriju Andreju Gladiču glavo za njegovo v pesniški obliki spisano cerkveno zgodovino ljubljanske škofije oziroma kranjske dežele. Ta knjiga ni izšla v tisku. Iz znanstvenega stališča tega ni treba obžalovati, ker je le verzificiran posnetek po Schoenlebnu in Valvazorju in ne nudi nič novega razen nekaj drobtin iz Gladičeve dobe. Po Quaglijevi risbi je bil narejen bakrorez, toda doslej ni bil znan noben izvod. Vedeli smo le to, kar nam sporoča dr. Vinko Klun v Mittheilungen des hist. Vereins für Krain, 1857, 50. Dalje je bilo znano, da je hranil baron Erberg v Dolu en izvod (Mittheilungen d. h. V. f. Kr., 1861, 44). V kapiteljskem arhivu v Ljubljani pa se je našel sedaj en izvod, čigar posnetek tu objavljamo. Kdo je risbo v baker urezal, ni na bakrorezu označeno.

Kdaj je risba nastala? Ker je Quaglio na risbi Gladiča imenoval dekana, sklepamo, da je Quaglio to glavo naslikal po letu 1714., ko je postal Gladič stolni dekan. Bržkone je slika nastala leta 1721, ko je prišel Quaglio drugič v Ljubljano slikat kapele stolne cerkve.

Napis na knjigi se glasi:

Vetus | et | Nova | Carnioliae | Ecclesiasticae Memoria. | Auct. G. A. | G. C. E. L. D. | Julius Qualaeus delin. (Slovensko: Stara in nova cerkvena zgodovina kranjske dežele. Spisal Jurij Andrej Gladič, dekan stolne cerkve ljubljanske. Risal Julij Quaglio.)

Okrajšave pomenijo: Auctore Georgio Andrea Gladitsch Cathedralis Ecclesiae Labacensis Decano.

Risba predočuje zgodovino, ki piše zgodbe v knjigo; piše pa poleg starinske-

ga templa in dveh nagnjenih dreves, katerih sprednje ima spodnjo vejo odkretno. Na desni strani stoji obelisk z omenjenim napisom, za njim vaza na kamenitem podstavku. Spredaj dviga genij časa pločo, s katero je bil doslej zakrit.

Risba je podrobno izvršena in tudi bakrorez je natančen, samo senca na obrazu genija zgodovine se je bakrorezcu nekoliko ponesrečila, ker je pretemna. (Glej Dom in Svet; 1903, 528 in P. M. Pohl: Bibliotheca Carnioliae, 22.)

V. Steska.

Slovenska umetnost med Čehi. Češko-moravska umetniška revija „Umělecký list“, ki ga izdaja v Olomoucu „Sdružení moravských umělců“ z Jozom Uprkom na čelu, namerava izdati posebno slovensko številko z reprodukcijami najboljših del slovenske upodabljajoče umetnosti. Urednik arch. Hoplíček se je glede tega dogovarjal z našimi umetniškimi organizacijami in umetnostnimi zgodovinarji, a se je izdaja, ki bi imela iziti za božič, morala odložiti iz istih razlogov, zaradi katerih se je ilustrirani katalog Narodne galerije zakasnil.

„Strokovno združenje jugosl. oblikujočih umetnikov v področju Slovenije“

se je ustanovilo v Ljubljani. Naloga združenja je združiti vse oblikujoče umetnike brez razlike smeri in grup. Vodilna ideja združenja je, iskati pota in sredstva, da se dvigne in procvete umetnost, utrdi umetniška kvaliteta ter da se zaščitijo splošni umetniški in stanovski interesi. Končni cilj tega pokrajinskega združenja je osnutek edinstvene organizacije ali zveze vseh oblikujočih umetnikov vse države. Ako se to združenje vsled sklepa občnega stopi v edinstveno organizacijo vse države, preide ves njegov imetek v last edinstvene organizacije. V vsakem drugem slučaju razida ali oblastvenega razpusta društva preide vsa imovina v last „Narodne galerije“ v Ljubljani, ter se ima uporabiti za povečanje galerijske zbirke. Za prvega predsednika društva je bil izvoljen Rihard Jakopič.

Umetnine v Republiki Avstriji. Kakor poroča lipska „Kunstchronik“ dne 14. oktobra t. l., je poljska vlada kupila od Republike Avstrije slavno sliko Jana Matejka „Rejtan“ ali „Državni zbor v Grodne“ za 1,100,000 nem. av. kron. Sliko je bil kupil cesar Franc Jožef leta

1867. na pariški svetovni razstavi in jo izročil dunajskemu dvornemu muzeju. Ob istem času je dunajska Umetnostna akademija prodala poljski državi pet slik poljskih slikarjev, in sicer Jožefa Brandta, Daniela Penthera in Leopolda Loeflera, 205.000 nem. av. kron. — Ta dejstva in cene so važne tudi za nas.

O kiparju Tončiču je pisal v št. 1.-2. „Zbornika“ Viktor Steska. K njegovemu člančiču dostavljamo sedaj ilustracije.

Errata corrige! — V št. 1.—2. se je vrnila v članku Fr. Steléta, ki ga radi odsotnosti ni mogel sam pregledati, cela vrsta neljubih tiskovnih napak; tako imamo:

- str. 1. vrsta 4. odspodaj Mače prav Mu-
ljava;
- str. 4. vrsta 21. odspodaj slošni prav
splošni;
- str. 6. vrsta 1. odzgoraj 1463 prav 1467,
- str. 12. vrsta 2. odspodaj prebelili
prav prebili;
- str. 13. vrsta 10. odspodaj z prav s,
- str. 13. vrsta 13. odspodaj nad robom
prav nad obokom;
- str. 13. vrsta 13. odspodaj pod stenami
prav pod strehami;
- str. 13. vrsta 18. odspodaj legoladije
prav lepoadijo;
- str. 14. vrsta 13. odzgoraj slabo prav
tako;
- str. 14. vrsta 6. odspodaj privezana
prav prirezana;
- str. 14. vrsta 16. odspodaj palico prav
polico;
- str. 15. vrsta 14. odzgoraj nanj prav
nanjo;
- str. 16. vrsta 5. odzgoraj stebrih prav
rebrih;
- str. 16. vrsta 5. odspodaj čudeži prav
čudežem;

- str. 16. vrsta 20. odspodaj mladoster
prav mladosten;
- str. 20. vrsta 7. in 8. odspodaj, prva spa-
da pred drugo.
- str. 24. vrsta 3. odzgoraj puščaji prav
značaj;
- str. 24. vrsta 2. odspodaj je prav le,
- str. 25. vrsta 5. odspodaj vedno na plan,
prav vedno bolj na plan;
- str. 27. vrsta 4. odspodaj fleßenden
prav fließenden;
- str. 27. vrsta 16. odspodaj in oblek prav
oblek;
- str. 29. vrsta 7. odzgoraj strebu prav
stebriu;
- str. 29. vrsta 16. odzgoraj kropilna
prav kropilni;
- str. 31. vrsta 5. odspodaj fancee prav
facee;
- str. 32. vrsta 1. odzgoraj obleka prav
obleko;
- str. 35. vrsta 3. odzgoraj orgromno
prav ogromno;
- str. 35. vrsta 15. odzgoraj polnim prav
polnimi;
- str. 35. vrsta 11. odspodaj skrit prav
odkrit;
- str. 37. vrsta 8. odzgoraj tehniške
prav tehnike;
- str. 39. vrsta 15. odzgoraj ta prav tu,
- str. 39. vrsta 2. odspodaj smeri v prav
v smeri;
- str. 42. vrsta 18. odzgoraj motivu prav
motiva;
- str. 43. vrsta 2. odzgoraj umetnost
prav njegova umetnost;
- str. 44. vrsta 14. odzgoraj že prav še,
- str. 44. vrsta 4. odspodaj samo prav
ravno;
- str. 46. vrsta 14. odspodaj pogosto je
prav je pogosto;
- str. 48. vrsta 3. in 16. odzgoraj Dvořák
prav Dvořák;
- stra. 89. vrsta 8. odspodaj 200 prav 100.



All ste že član

Narodne galerije?

Zahtevajte pravila!

Članarina 30 K na leto.

„Zbornik za umetnostno zgodovino“

bo izšel l. 1922. v štirih zvezkih. Prvi zvezek začne objavljati umetnostni popis dekanije kamniške. Nato bodo sledili ostali kraji Slovenije.

Prvi letnik „Zbornika za umetnostno zgodovino“ se še dobi po 100 K pri „Umetnostno-zgodovinskem društvu“ v Ljubljani.

.....
Tisk tiskarne J. Blasnik-a nasledniki v Ljubljani.
.....