

## HELENIZEM NA VZHODU.

(Nekoliko metodike.)

Vojeslav Molè.

V članku »Smisel zgodovine upodablajoče umetnosti« sem opozoril na metodično postopanje, ki je — kakor sploh v vsaki panogi človeške znanosti — prvi predpogoj uspešnega delovanja. Kakšna pa naj bo umetnostno-zgodovinska metoda? Kakšna so njena vprašanja in kako jih stavi? — Ker v kratkem članku seveda ni mogoče podati izčrpne slike, se moramo omejiti samo na najbistvenejše, najvažnejše točke.

Težkoče te metode se začenjajo že pri predmetu samem, ki ga umetnostna zgodovina obravnava. Umetnostna zgodovina je historična veda, njena dejstva — in dejstva so predmet vsakega historičnega postopanja — pa so umetnine, ki se že po svojem bistvu močno razlikujejo od navadnega splošno-zgodovinskega dejstva. Kajti medtem, ko so ostala historična dejstva samo enkratna, določena že po svoji časovni, krajevni in splošno-razvojni vzročni zvezi, prihaja pri umetnini še nekaj drugega v poštev. Umetnina je historično dejstvo, ki živi svoje lastno življenje, ki učinkuje ne samo pri onem občinstvu, za katero je bila ustvarjena in mu bila namenjena, ampak tudi pri drugih, mnogokrat veliko poznejših pokolenjih in je seveda — če je ohranjena — predmet našega lastnega estetiškega preživljanja. Razna pokolenja pa zastopajo seveda različno, pogostokrat diametralno nasprotno čuvstvovanje in duševno reagiranje na en in isti umotvor, različno umetnostno hočenje. Prezreti pa tudi ne smemo tendenčnih primesi, ki se — četudi mnogokrat nezavedno — vrinjajo v presojanje umetnin ne samo svojega, ampak tudi preteklega časa. Kakor je stališče »l'art pour l'art«-izma napačno, ker je vsako umetnostno ustvarjanje več ali manj spojeno tudi z drugimi elementi, ki niso samo čisto umetnostnega značaja, tako je pogostokrat tudi težko izločiti vse ne-umetnostnozgodovinske elemente iz presojanja historičnih umetnin, ker se lastno naziranje vriva med presojevalca in umetnino; izrazit primer za to trditev nam nudi XIX. stoletje s svojimi klasicističnimi, romantičnimi, neohelenističnimi, socialnimi strujami itd., ki so vse močno pobarvale razna stališča napram umetnosti preteklih stoletij.

Rezultat tega spoznanja pa je, da umetnina sama na sebi, kakršno imamo pred seboj, še ni absolutno historično dejstvo, ampak da postane dejstvo šele kot umetnina, kakršna je bila v vzročni zvezi svo-

jega postanka in odmeva, ki ga je našla v svojem sodobnem občinstvu, kateremu je bila namenjena. To njeno vzročno zvezo in njen odmev pa more določiti edinole stvarna metodična kritika, ki izlušči vse tuje primesi ter postavi umetnino v njen lastni čas in prvotno ožračje. Le takšna kritika izpodbije tla diletantizmu, ki je na tem polju še bolj razširjen in še bolj prepreča pravo spoznanje kakor pa v drugih panogah znanosti. Temelj tega diletantizma pa je lahko razumljiv: izhaja iz napačnih premis, ki so povečini prav popularne in priljubljene: iz nekakšne romantične mistike, ki se ji zdi vsaka znanstvena analiza umetnostnih pojavov naravnost greh, in pa iz naziranja, da je umetnost — ker je vsakomur pristopna — tudi že vsakomur vsestransko razumljiva.

Kot historična veda se mora umetnostna zgodovina seveda posluževati historičnega kritičnega postopanja, v kolikor se to pač dá prilagoditi posebnostim njenega predmeta, in razume se že samo po sebi, da se mora ozirati na vse zgodovinske vire, ki morejo le količkaj pojasniti vprašanja postanka in odmeva umetnin in tvornosti posameznih umetnikov, — da jih mora kritično pretresti, da mora iz celote izbirati in jo omejevati ter slednjič izložiti rezultat v jasni in pregledni obliki. Glavni cilj vsega raziskovanja pa ostane seveda: prodreti skozi spoznanje vzročnosti oblik do duševnih »zakonov«, ki so bili temelj tem in ne drugačnim oblikam, izkristaliziranim v umetnini.

Bolje kot teoretično razpravljanje pa nam pokaže metodično postopanje par primerov, in sicer takšnih, pri katerih še ni izrečena zadnja beseda in ki so še vedno predmet živahnih diskusij.

Med najzanimivejše in obenem najvažnejše pojave zgodovine upodablajoče umetnosti spada brezdvomno vloga umetnosti poznega helenizma v nadaljnjem razvoju umetnosti srednjega veka — na vzhodu in zahodu. Antika predstavlja ne samo v splošno-kulturnem, ampak tudi še posebej v umetnostnem oziru enotno zaokrožen svet. Če tudi gotova vprašanja zgodovinskega razvoja še niso — in bržkone nikdar ne bodo povsem — rešena, nam je njena pot vendarle vsaj v glavnih črtah več ali manj jasna in jo moremo zasledovati od prvih prazgodovinskih začetkov tja do »razpada« antičnega sveta. Pri tem mislim seveda predvsem na rdečo nit te zgodovine: na grški element, ki se razširi iz majhnih začetkov na ozemlju raznih grških plemen zlasti v dobi, ki sledi pohodom Aleksandra Velikega, na ves teritorij sredozemskega kulturnega sveta, dobi mogočno oporo v kozmopolitični rimski državi, toda sega še veliko dalje preko njenih meja. Ko pa se obenem z razpadom rimskega cesarstva začenjajo izpreminjati tudi kulturne podlage tedanjega človeštva, stopijo tudi v umetnostni tvornosti čisto novi činitelji na plan. Saj tudi ni čuda. Rimska država je imela že na svojem lastnem ozemlju celo vrsto tujih, negrških in nerimskih

ras in narodov z lastno kulturno in umetnostno preteklostjo; pri katerih je helenizem seveda prišel do veljave, toda se je deloma sam navzel tujih primesi, deloma pa moral kmalu odstopiti svoje mesto prerobenim in nanovo oživiljenim starodavnim tradicijam. Ko pa so padle meje in so rimske dežele preplavili novi »barbarski« narodi, ki so stali doslej izven rimskega oziroma helenističnega kroga in so začeli živeti svoje lastno »kulturno« življenje, je seveda prišlo do izraza tudi njihovo lastno umetnostno hotenje. Antična tradicija pa se ni dala kar naenkrat premagati ter se je — ne povsod enako — zlasti ponekod čedalje bolj uveljavljala, predvsem s pomočjo krščanstva, ki je obenem z ostanki antične kulture prinašalo v takrat že več ali manj kanoničnih osnovnih oblikah tudi ostanke antične umetnosti.

Toda narodi in kraji, ki prihajajo pri tem v poštev, so popolnoma različni. O Bizancu na tem mestu ne bomo govorili, ker je Bizanc poglavje samo zase in so helenistični temelji njegove umetnosti neoporečni, četudi pri njenem postanku in tekom njenega razvoja vloga orientu nikakor ni bila majhna; toda Bizanc je obenem nekakšen prehod med vzhodom in zahodom, — obdajajo ga pa čisto različni svetovi. Med vsemi kulturnimi in obenem umetnostnimi formacijami, ki nastanejo v poantičnem človeštvu, pa je morda najzanimivejše to, kar se izvrši na evropskem severu in pa na azijskem vzhodu; na severu najde gibanje svoj končni klasični izraz v gotiki, na vzhodu pa se razvija iz njega na eni strani islamska umetnost, na drugi strani pa vodijo poti še dalje na vzhod in se zlivajo slednjič v veliki tok indijske in kitajske umetnosti. Prav zato pa je ravno ta faza najpoznejšega helenizma v upodabljalni umetnosti neprimerno važna, ker nam njeni prehodi — mogoče — pomagajo razkriti skupne točke umetnostnega razvoja starega sveta kot celote.

Če hočemo torej metodično razjasniti problem vloge helenistične umetnosti in njenih metamorfoz v srednjem veku na vzhodu in zahodu, moramo postopati tako, da bo vsak dvom o pravilnosti našega mišljenja izključen. Najvažnejši so seveda spomeniki sami in pa viri, ki nam jih morejo na ta ali oni način pojasniti. Tu pa prihajamo do jako važne točke. To, kar je še do nedavnega časa tvorilo in večinoma še skoraj izključno tvorilo stvarino, na kateri zasleduje umetnostna zgodovina razvoj oblik umetnostne tvornosti, je bil material, ki so ga nudili umetnostni spomeniki, spadajoči več ali manj v krog evropske kulturne zgodovine, med katere lahko še prištevamo tvornost starega orientu. Takšna omejitev stvarine leži že v razvoju umetnostne zgodovine kot znanosti in je vsaj deloma plod humanizma in zgodovinskih nazorov renesanse. Že pri prvih zastopnikih, ki prihajajo kot umetnostni zgodovinarji v poštev, se pojavlja zgodovinska ideologija, ki tvori — četudi mnogokrat nezavedno — jedro poznejših naziranj. Pojavlja se shema:

grška oziróma rimska antika kot zláta doba umetnosti, srednji vek kot čas barbarstva, ki je prekinil nadaljnji razvoj prve zlate dobe, in renesansa kot resnični preporod antike, njeno naravno nadaljevanje in napredek. Takšno pojmovanje je bilo čisto naravno, zlasti v italijanski (Cennini, Ghiberti, Vasari so bili Italijani) in pozneje splošno-latinski mentaliteti, ki je zrla v romanskih narodih vodilno raso in naravne, neposredne potomce rimske tradicije in kulture. Ti pojmi so se pozneje seveda izčistili, zlasti so se izpremenili nazori o umetnosti srednjega veka, — tradicija one prvotno renesančne sheme pa le ni ostala brez vpliva in tvori v glavnem vendarle tudi še dandanes hrbtenico raziskavanj o umetnostnem razvoju. Ali pa je to popolnoma upravičeno?

Na vprašanje o začetku upodablajoče umetnosti nam dandanes ne odgovarjajo več samo najstarejši spomeniki grškega arhajizma — čedalje popolnejša postaja slika o tako zvani prazgodovinski umetnosti pri najrazličnejših narodih in plemenih, pri čemer nam pojasnjuje še marsikaj tudi primer z umetnostjo tako zvanih primitivnih narodov, ki so se še ohranili na prvotnejših kulturnih stopinjah. Stari orient se nam nikakor ne zdi več tako enoten pojem, kakršen se je zdel še pred nekaj desetletji, čedalje jasnejše postajajo vezi, ki vodijo daleč nazaj do skupnih izvorov umetnostne tvornosti starega Egipta in Mezopotamije. Kakor pa se na tem starem zahodu neprestano širijo krogi spoznanja, tako se širijo tudi na vzhodu in z nanovo odkritimi spomeniki prihajajo na plan tudi novi, doslej neznaní historični činitelji, s katerimi moramo računati, govoreč o umetnostnem razvoju. Seveda — v kolikor imamo opraviti z umetnostjo evropskega zapada, z umetnostjo dobe, glede katere je vsak dvom izključen, ne bomo rušili one sheme, katero sem omenil in ki je — kakor slednjič vsaka shema — samo zunanji pripomoček; toda kakor hitro prestopimo meje tega evropskega kroga, ne smemo pozabiti, da je bil svet velik tudi onkraj helenizma, in ne smemo skušati natezati vse mogoče pojave umetnostnega življenja na Prokrustovo posteljo antike in njenih tradicij. S takšnimi pojavi pa se predvsem stikamo, kadar hočemo zasledovati poti poznega helenizma v obmejnih deželah njegovega vpliva.

S kakšnimi spomeniki pa imamo v tem slučaju opraviti? Na evropskem severu prihaja predvsem v poštev umetnost Ircev, Germanov in Slovanov, na vzhodu pa umetnost Perzije za časa Arsakidov in Sasanidov, takozvana gandharska umetnost na mejah Indije in slednjič umetnost stoletij zgodnjega srednjega veka v vzhodnem Turkestanu. Ostanimo na vzhodu.

Za bližnji vzhod nam nič ne more tako dobro pojasniti razvoja v celotnem umetnostnem pojmovanju kakor dekorativna plastika oziroma ornamentika. Oglejmo si n. pr. sasanidski kapitel (slika 31. a)

iz Tak-i-Bostana, ki je nastal približno okoli l. 600. Motiv okraska je enotno preprost. Tvorijo ga rastlinsko steblo, iz katerega se razraščajo listne vitice, ki se zvijajo v krogu navzdol in nosijo na svojem koncu cvet, ter veliki listi, ki rastejo iz stebela navzgor, se deloma zvijajo proti stebelu nazaj, deloma pa se pnejo navzgor in na ven ter nosijo na vrhu novo manjše steblo in cvet; steblo samo pa se končuje v volutah in debelem cvetu, obdanem od plastičnih listov. Če primerjamo ta kapitel z rimsko-korintskim kapitelom, kakršen je podan na sliki 28. in ki je karakterističen za pozno-helenistično plastično ornamentiko, najdemo v obeh primerih mnogo skupnega. Sasanidski kapitel je približno skomponiran po istem načelu in njegov dekoracijski motiv je še vedno isti plastični akantov list, ki je bil glavni motiv helenistične dekorativne plastike. Izpremenjen je le v toliko, da so listovi zobci zarezani veliko globlje v list, celota pa je le ostala takšna, kakršna je bila, in čisto v helenističnem pojmovanju so podane tudi še volute. Vendar pa opazimo tudi stvari, ki so v primeru z onim rimskim kapitelom novosti; obrisna črta listov je vzporedna z drugo notranjo nazobčano črto, vsak list nosi globoko zarezano naznačene, med sabo vzporedne, podolgaste žile; jedro cveta pa obdajajo akantovi pollisti, ki so čisto plastično zloženi. — Kakšen je torej rezultat našega primerjanja? Sasanidsko osnovno dekorativno čuvstvovanje, kakršno se nam zrcali v navedenem primeru, je še vedno plastično in naturalistično, je v svojem bistvu še vedno antično, kažejo se pa vendar že tudi začetki nečesa novega, kar nam mogoče še bolje pojasni primer pilastrskega kapitela iz Tak-i-Bostana (slika 31. b).

Akantove čaše na vratu so sestavljene iz tako zloženih listov, kakršne smo opazili pri prejšnjem primeru. Dekoracijski motiv kapitela samega je isti kakor pri prejšnjem kapitelu, isto steblo, od katerega izhajata spodaj dve zaokroženi vitici; listi pa so tukaj že čisto drugače obravnavani. Izpremenili so se iz prejšnjih masivnih, polnih, težkih zvojev v ploščate zložene polliste, iz katerih izhajajo na koncu cvetovi — nekaj, kar prav nič več ne odgovarja poprejšnjemu naturalizmu. Oba primera (slika 31. a in 31. b) sloniata torej na antičnih osnovnih motivih, toda medtem ko prvi po svoji kompoziciji in pojmovanju še ne nasprotuje helenističnemu plastičnemu naturalizmu, se drugi že veliko bolj oddaljuje od tradicije; plastičnost stopa že nekoliko v ozadje, pojavlja se ploskovitost — in iz akantovega lista se razvije motiv, ki tvori jedro poznejše ploskovite islamske ornamentike, takozvane arabeske.

S tem razvojem je v zvezi še drug primer. Znan je znanstven spor, ki se je razvnel radi dekorativnega friza na pročelju gradu Mšatta v sirijski puščavi (slika 27. in 29.). Strzygowski vidi v tej zgradbi spomenik zelo zgodnjega časa ter ga postavlja v V., kvečjemu

v VI. stoletje, drugi pa, zlasti E. Herzfeld, ki je svoje mnenje podprl predvsem z umetnostno - zgodovinskimi argumenti, se zavzemajo za mnenje, da je grad nastal šele za časa omajadske dinastije. Vprašanje časovnega postanka je sicer važno, ker se s tem izpremeni razvojna perspektiva, — toda v bistvu pa ostanejo elementi, značilni za ta spomenik, vendarle isti, tudi če se pridružimo Herzfeldovemu nazoru. Friz predstavlja dolgo ploskvo, ki jo deli v cikcakah lomljen akantov sima na spodaj zaprte in zgoraj odprte trikote, noseče v sredini — zgoraj osmerokotne, spodaj pa okrogle in vrezane — rozete; cela ploskev pa je pokrita s plastičnimi ornamentami kakor z dragocenimi čipkami. Motivi, ki sestavljajo dekoracijo, so nenavadno zanimivi. Da so kraki trikotov prav za prav antičen akantov sima, sem že omenil; njegovi akantovi listi so še vedno plastično-masivni, toda obenem tudi že globoko izpodklesani ter učinkujejo tako s svojim reliefom slikovito, ker prihaja kontrast med svetlobo in senco do veljave. Ravnotakšni so tudi listi in profili, ki pokrivajo izdolbene rozete in okvir, kraseč spodnji del trikotov. Vsepovsod se pojavljajo še čisto antični, helenistični dekoracijski motivi — od akantovega lista do astragala in lesbijskega kymatija. — In vendar že osnovna kompozicijska ideja tega okrasa ni antična; neantičen je že način, kako je akantov sima zlomljen v cikcake in so trikoti, ki vsled tega nastanejo, okrašeni z rozetami. Da se ta stari ornamentalni motiv nenkrat tako docela drugače uporablja, mora imeti brezdvomno svoj notranji vzrok in je verjetno mnenje, da moramo iskati vzroka v tehnični potrebi, — seveda ne v tej kameniti tehniki mšattske fasade, ampak v leseni ali stukaturni tehniki pravzorov te umetnosti, ki pa so za enkrat vendarle samo še hipotetični; primer, ki se za to navaja iz vzhodnega Turkeštana,<sup>1</sup> kjer nudijo nekaj podobnega tempeljske ograje, je zaenkrat še problematičen, dokler ne pridejo na dan jasnejši medčleni celega razvoja.

Je pa še nekaj drugega, kar ni več helenistično na tej dekoraciji mšattskega pročelja. Prostor med velikimi trikoti je ves zapolnjen z motivi, ki nas spominjajo na akantov motiv kapitela iz Tak-i-Bostana, a so vendar drugače uporabljeni. Rastlinski motiv, mestoma prepleten z živalsko ornamentiko, se razvija iz središčne točke v neskončnih vrstah krogov in spiral ter prekriva do zadnjega celo trikotno ploskev; je naturalistično gledan, listnati motivi pa se na mnogih mestih že izpreminjajo v to, kar smo lahko opazili pri sasanidskem pilastru: v listnato palmeto, jedro islamske arabeske. In še nekaj drugega; kljub temu, da imamo pred sabo relief z naturalističnimi motivi, je cela njegova ornamentika neplastična in tvori čuden kontrast z onimi deli,

<sup>1</sup> Diez, Die Kunst der islamischen Völker. Berlin, 1915. Str. 66.

ki jih krasi akantovi listi; ornamentika je prešla v ploskovitost in v slikovitost, ki jo še povečuje kontrast med svetlimi deli motivov samih in temnim tlom, ki je globoko vrezano mednje.

Iztrgal sem le par primerov iz ogromne množice spomenikov; na eni strani rimsko-korintski kapitel kot primer helenistične dekorativne plastike, kakršno je zanesel helenizem seveda tudi v sprednjo Azijo; na drugi strani dva primera kapitelov oziroma pilastrov iz konca sasanidske dobe kot zastopnika dekorativne plastike one umetnosti, ki se je razvila — brezdvomno kot oficialna umetnost sasanidskega dvora — v novi Perziji, — in slednjič friz gradu Mšatta, ki sega že v islamski čas. Vsi trije zadnji primeri imajo brezdvomno skupno helenistično podlago, vsi trije jasno kažejo, da je bil temelj dekorativni umetnosti (v kolikor jo poznamo; primere bi lahko še znatno pomnožili) v sasanidskem krogu in v začetkih islama na sirijskih tleh še čisto helenističen, da je bil torej vpliv helenizma na ozemlju diadohov v sprednji Aziji kljub domačim umetnostnim tradicijam ogromen in dolgo trajen. Obenem pa smo opazili tudi čisto nov način pojmovanja dekorativnosti, ki postaja neplastičen, slikovit, ploskovit ter nosi v sebi zarodke islamske ornamentike.

Nastane vprašanje, odkod izvira ta izprememba? Kaj jo je povzročilo? Zakaj gleda umetnik motiv, ki je bil že tolikokrat uveljavljen v tradicionalni obliki, naenkrat s čisto drugačnimi očmi, zakaj ga drugače občuti in uporablja? Prebujenje mezopotamske umetnostne tradicije nam tu ne more zadostno odgovoriti. Ali naj si skušamo po primeru Strzygowskega<sup>2</sup> pojasniti ta pojav z iranskim izvorom takšnega umetnostnega čuvstvanja? Kar je izšlo izvirnega iz Irana, je bilo vse stilizirana, geometriška, nefigurativna umetnost in zato Riegl<sup>3</sup> že a limine odklanja takšno razlago, ko še niti ni bila poznana Mšatta in niti ne Kusejr-Amra.<sup>4</sup> Toda Strzygowski se naslanja ravno na to iransko nefigurativno umetnost, katere je po njegovem mnenju značilna za vse severne narode — in vsi Arijci so prvotno nomadski severni narodi —, kateri prihajajo do figurativne umetnosti šele, ko stopajo v krog južnih umetnostnih kultur. In tako — po Strzygowskem — dobi helenistična umetnost ravno pod vplivom iranskega čuvstvanja značilne

<sup>2</sup> Zlasti v delu: *Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens.* Leipzig, 1917 — ter iznova sintetično v knjigi: *Ursprung der christlichen Kirchenkunst.* Leipzig, 1920.

<sup>3</sup> A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik.* Berlin, 1893. — Str. 301.

<sup>4</sup> Grad v puščavi vzhodno od severnega konca Mrtvega morja iz časa omajadske dinastije. Slike njegovih sten so še popolnoma helenistične in so zadnji sijajen spomenik antične posvetne umetnosti.

sasanidske oblike. Brezdvomno je moralo na to izpremembo vplivati partijsko oziroma sasanidsko umetnostno hotenje, toda vsi natančnejši zaključki so dandanes pač še veliko prezgodnji, ker nam je ta del umetnostne tvornosti človeštva še veliko premalo znan ter si moramo za enkrat marsikaj samo teoretično zrekonstruirati, kakor je zrekonstruiral Strzygowski umetnostne predstave mazdaistične religije. Sprednja Azija je pač ozemlje, na katerem so se križale najrazličnejše umetnostne kulture in je zato — zlasti pri še pomanjkljivem poznanju materiala — težko določiti natančno vlogo tega ali onega kulturnega elementa, — zlasti če pomislimo, da je n. pr. ravno v dekorativni plastiki preživel tudi Bizanc podobno fazo, ki tudi že kaže naprej na marsikaj, kar se šele pozneje dosledno razvije v islamu. Bizanc sam pa je seveda v umetnostnem oziru tudi tako kompliciran pojav, da se v njegovih začetkih mnogokrat medsebojno preraščajo elementi helenizma in zlasti tudi sasanidske umetnosti, ki je pa še natančno ne poznamo.

Ornamentika, ki sem jo navedel v primeru, je seveda samo majhen del sprednjeazijske upodablajoče umetnosti. Do približno istega spoznanja bi nas privedla pa tudi analiza najznačilnejših potez sasanidske arhitekture in plastike, samo da prihaja pri njih orientalni element še veliko bolj do veljave. Na sasanidskih flih se je torej helenizem popolnoma zrastel z domačo umetnostjo, prešel v njeno čuvstvovanje, ohranil sicer svoje osnovne oblike, toda s čisto novo vsebino. In s to novo vsebino vred je prešel tudi v umetnost, ki se je kmalu potem bujno razvila pod islamskim gospostvom; tudi islamska arabeska je navsezadnje vzknila iz antičnega semena, toda v arabeski je antika obenem utonila.

Sasanidska in islamska umetnost tvorita seveda samo eno stran razvoja helenizma na poantičnih flih. Popolnoma drugačno sliko nudi dežela na vzhodu iranskega ozemlja, kjer se je — na flih današnjega Afganistana in Pendžaba — ustvarila helenistična država Baktrija, ki je postala izhodišče helenističnih umetnostnih oblik proti vzhodu ter dala budhističnemu verstvu v obliki tako zvane gandharske umetnosti helenistično obeležje in stilistično pojmovanje. Obenem pa se je odtod prenesla helenistična umetnost v vzhodni Turkestan, čigar spomeniki so znani šele od par desetletij, in kjer je cvetela nekako do VIII. ali IX. stoletja ter ugasnila obenem s kulturnimi središči, mesti, ki jih je zasipal pesek puščav. Zanimivo je zasledovati, kako se umetnostne oblike, ki so prvotno tudi na tem ozemlju čisto antične, polagoma izpreminjajo in postajajo podobne onim tvorom, ki jih označujemo v Evropi kot srednjeveške, — dokler se zlasti v vzhodnih delih te pokrajine ne zlijejo v eno s stilom vzhodnoazijske umetnosti.

Slika 30. nam kaže par primerov te vzhodnoturkeštanske umetnosti. Slika 30. a predstavlja cvetni rob slike 14. jame pri Ming-Oi ter je v njej jasno izražena odvisnost od antičnih akantovih in lotosovih vitic in še ohranjena slikovita plastičnost; zvezo z antiko zrcali tudi slika 30. b (iz »dvorane z živalskim frizom« pri Kirišu), njen spodnji del pa kaže čudno sorodstvo z evropsko gotiko. Tretja podoba (30. c) pa kaže razvojno stopinjo z že čisto drugačnim hotenjem. Nekdanja helenistična plastična pokrajina se je izpremenila v ploskovito ornamentalno dekoracijo, kakršna prihaja pozneje do najbolj klasične oblike v figurativnih perzijskih preprogah. Še drugi primeri pa bi nas privedli popolnoma v krog kitajske umetnosti. In eden najzanimivejših problemov umetnostne zgodovine je brezdvomno ta, v koliko prihaja helenizem v poštev pri umetnosti, ki se je razvila na kitajskih fleh ter odtam dalje proti vzhodu in jugu, pa tudi proti zahodu nazaj v srednjeveško Perzijo. — V Gandhari je torej prvotno zmagal helenizem, toda se pozneje prelil v oblike vzhodnoazijske umetnosti. Čisto drugačna pa je bila njegova usoda na evropskem severu, ki je imel tudi svojo lastno nefigurativno umetnost, ki se nam zrcali zlasti v irskih in skandinavskih predkrščanskih spomenikih; tukaj je helenizem zmagal, toda prešel v severno umetnostno hotenje, ki je našlo najpopolnejši izraz v gotiki. —

Podal sem samo par najvažnejših oznak problemov o usodi helenizma v poantični dobi. Mislím, da sem dovolj jasno zaznačil, kako previdno mora postopati metodično raziskavanje pri tem važnem vprašanju. Prenagljeni zaključki ne privajajo do pravilnega pogleda v bistvo stvari. Ker naloga umetnostne zgodovine je slednjič vendarle, da privaja od umetnostnih pojavov do pojmovnega razumevanja vzročnosti in kakovosti oblik. To pa je mogoče v polni meri samo tam, kjer nam je na razpolago zadostno število spomenikov, — ker le spomenik-umetnina nam nudi najnatančnejšo ilustracijo in razlago samega sebe. Zato je zaenkrat preuranjeno podcenjevanje vloge antike v razvoju poznejše umetnosti. Dokler so nam spomeniki vzhodne srednjeveške umetnosti premalo znani, se moramo kljub vsemu, kljub marsikaterim upravičenim slutnjam, vendarle še naslanjati nanjo in od nje izhajati. Samo ne smemo misliti, da je antika vse in da je vse izviraló iz nje. Pomenjala pa je vendarle mnogo, tudi tam, kjer je navsezadnje utonila v neantičnosti ali pa se zlila z oblikami drugačne tvornosti.