

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART



Z B O R N I K  
Z A U M E T N O S T N O Z G O D O V I N O

„Zbornik za umetnostno zgodovino“ izdaja Umetnostno-zgodovinsko društvo v Ljubljani; izideta dva snopiča na leto / Naročnina za letnik (skupaj s članarino Umetnostno-zgodovinskega društva) 50 Lir, za inozemstvo 55 Lir / Starejši letniki po 50 Lir / Za originalno, celoplastno vezavo računamo po 10 Lir za letnik.

---

Upravništvo: Ljubljana, šentjakobsko župnišče (msgr. V. Steska) / Naslov uredništva: Ljubljana, Univerza, umetn. zgod. seminar / Odgovorni urednik: Dr. Fr. Stelè, univ. prof. v Ljubljani / Za izdajatelja odgovoren: Msgr. Viktor Steska v Ljubljani / Tisk. J. Blasnika nasl., Univerzitetna tiskarna in litografija v Ljubljani / Odgovoren Fr. Kralj.

---

„Archives d'histoire de l'Art“ paraissent une fois par an / Rédacteur M. François Stelè / Abonnement par année (y compris la cotisation pour la Société d'histoire de l'Art) 50 Lires, étranger 55 Lires / Rédaction et administration: Ljubljana, Université, Seminar za umetn. zgod.

---

#### **Umetnostno zgodovinsko društvo oddaja:**

1. Posamezne letnike Zbornika po 50 Lir.
2. Dr. Fr. Stelè: Umetnostni spomeniki Slovenije: Sodni okraj Kamnik, nevez. 50 Lir, v pl. vez. z zlat. črkami 70 Lir.
3. Marijan Marolt: Umetnostni spomeniki Slovenije: Dekanija Vrhnika, nevez. 50 Lir, vez. v pl. 50 Lir.
4. Kos-Stelè: Srednjeveški rokopisi v Sloveniji, nevezani 50 Lir, v pl. vez. 50 Lir.

# ZBORNİK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

(ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART)

XVIII. LETNIK

UREDIL  
DR. FRANCÈ STELÈ

LJUBLJANA 1942

ZALOŽILO IN IZDALO UMETNOSTNO ZGODOVINSKO DRUŠTVO

8 11.000  
42693

42693



030024058



# KAZALO

Index

## RAZPRAVE

Dissertations

Molè Vojeslav, Tradicionalne črte zgodnjebizantinske umetnosti in njena izvirnost . . . . .	1
La prima epoca dell'arte bizantina. Elementi tradizionali e originali.	
Steska Viktor, Skofijski grad Goričane . . . . .	67

## KRONIKA

Chronique

Umetnostno-zgodovinsko društvo 1957—1940 . . . . .	86
--	----

## VARSTVO SPOMENIKOV

Conservation des monuments historiques

Mesesnel Fr., Varstvo spomenikov od 1. jan. 1940 do 31. marca 1941:	
Sv. Benedikt v Slov. Goricah . . . . .	100
Boreča . . . . .	100
Dobrna pri Ptuju . . . . .	101
Dražgoše . . . . .	102
Fram . . . . .	102
Kostanjevica . . . . .	102
Kranj . . . . .	105
Kurešček . . . . .	105
Gornja Lendava . . . . .	104, 116
Mala Ligojna . . . . .	116
Sv. Lovrenc na Jezeru . . . . .	117
Maribor . . . . .	117
Martjanci . . . . .	118
Metlika . . . . .	120

Muta . . . . .	120
Negova . . . . .	125
Novo mesto . . . . .	124
Olimje . . . . .	125
Veliki Petrovci . . . . .	125
Prežek . . . . .	127
Ptuj . . . . .	127
Ptujska gora . . . . .	128
Radmirje . . . . .	128
Radovljica . . . . .	129
Rateče na Gorenjskem . . . . .	129
Selo v Prekmurju . . . . .	150
Sevnica . . . . .	150
Sladka gora . . . . .	150
Slovenj Gradec . . . . .	151
Solčava . . . . .	151
Stari grad . . . . .	151
Stična . . . . .	151
Sražni vrh pri Črnomlju . . . . .	151
Studenec pri Ljubljani . . . . .	152
Spodna šiška . . . . .	152
Trebnje . . . . .	155
Sv. Trije kralji v Slov. Goricah . . . . .	155
Vransko . . . . .	155
Vuzenica . . . . .	155

## KNJIŽEVNOST

### Littérature

Mesesnel Fr., Jožef Petkovšek (S. Mikuž) . . . . .	145
Molè Vojeslav, Umetnost. Njeno obličje in izvor. (Frst.) . . . . .	159
Stelè Fr.-Trstenjak A.-Plečnik J., Architectura perennis (V. Molè) . . . . .	154

# ZBORNİK

## ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

LETNIK XVIII      1942-XX      ZVEZEK 1/2

---

### Tradicionalne črte zgodnjbizantinske umetnosti in njena izvornost.

Vojeslav Molè

#### I.

Bizantinska država je nadaljevanje rimskega imperija, četudi v izpremenjenih oblikah. Kakorkoli gledamo na njen postanek in tisočletni razvoj, ostanejo osnove njene kulture vedno iste: grško-helenistične, rimske in krščanske.<sup>1</sup> Iz rimskih temeljev in tradicij je zrasla, se razvijala in se ž njimi krepila državna misel in notranja ureditev Bizanca, s tradicijami helenizma so neločljivo povezane oblike bizantinske duhovne in družbene kulture, prav tako bistven sestavni del Bizanca pa je tudi krščanstvo, ki je vzkliko in se izoblikovalo iz krščanstva prvih stoletij po Kr. r. N. H. Baynes<sup>2</sup> se izraža še krajše; bizantinska država mu je enostavno spojitev helenistične in rimske tradicije, pri čemer je implicite povedano, da je krščanstvo verska oblika, ki jo je Bizanc prevzel že kot poznoantično dedščino. Vendar pa takšno gledanje na Bizanc ni edino. Naj omenimo samo dva primera. A. A. Vasiliev<sup>3</sup> je bizantinska kultura krščanskogrškoorientalna in se je rodila iz spojitve krščanstva s poganskim helenizmom. Ch. Diehl<sup>4</sup> pa vidi v bizantinski državi kljub vsemu v prvi vrsti orientavno monarhijo. In če bi vzeli še več primerov iz zgodovin-

<sup>1</sup> G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*. Byzant. Handbuch. I. Teil, 2. Bd. München 1940, str. 16.

<sup>2</sup> N. H. Baynes, *The Byzantine Empire*. London 1925, str. 254 sl.

<sup>3</sup> A. A. Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*. T. I. Paris 1932, str. 52.

<sup>4</sup> Ch. Diehl, *Byzance. Grandeur et décadence*. Paris 1924, str. 1.

ske literature, bi se kmalu prepričali, da so si glede helenističnih in rimskih tradicij ter krščanstva kot bistvenih sestavin bizantinske kulture prav za prav vsi edini in je med avtorji razlika le v tem, da nekateri bolj poudarjajo rimski, drugi pa helenistični element. Drugače pa je z oceno orientalnih elementov; medtem ko jih nekateri raziskovalci skorajda ne vidijo ali jim vsaj ne pripisujejo večjega pomena, so za druge prav ti elementi najbistvenejši znak bizantinske kulture.

Da so takšne razlike v gledanju in ocenjevanju Bizanca morale priti do izraza še prav posebno pri presojanju bizantinske umetnostne kulture in njenih pojavov, je samo ob sebi umevno, zlasti ker so jih podpirala podrobna raziskavanja. Posebno važni so bili v tem oziru izsledki odkritij in analiz osnov, iz katerih se je razvila najstarejša bizantinska umetnost. Saj je jasno, da če so odkrivali in ugotavljali te osnove zdaj v Mali Aziji, zdaj v Siriji in v Egiptu ali pa celo dalje v Mezopotamiji in sasanidski Perziji, da v tem primeru „orientalizem“ kot bistvena poteza bizantinske umetnosti ni mogel ostati prazna beseda. Vprašanje „Orient ali Rim?“<sup>5</sup> pomeni celo važno razdobje v novejši umetnostni zgodovini, in četudi se je istočasno z vprašanjem pojavil — neodvisno od njega — tudi že odgovor v razsodni in modri knjigi Ajnalova o helenističnih podlagah bizantinske umetnosti,<sup>6</sup> je to vprašanje vendar ne samo razburkalo duhove, ampak tudi nedvomno pripomoglo, da so se pojmi začeli čistiti in da so raziskavanja šla sistematsko tudi v vzhodno smer ter rodila obilo novih sadov. Seveda pa s tem še nikakor ni rešen problem razmerja med bizantinsko umetnostjo in orientalnimi elementi, zlasti če, ne glede na rezultate znanstvenega kriticizma, še vedno lahko naletimo na nazore, po katerih je Bizanc že sam ob sebi malodane identičen s pojmom „Orienta“ in se njegovi umetnosti že a priori pripisuje orientalni značaj. Tehtnost vseh teh vprašanj pa je razvidna še prav posebej iz tega, da orientalnih elementov v bizantinski umetnosti ni mogoče prezreti ali celo zanikavati. Nekaj povsem drugega je, ali so ti elementi tako močni, da so odločilno vplivali na končno izoblikovanje bizantinske umetnosti ter obenem potisnili v ozadje rimske in helenistične tradicije.

<sup>5</sup> J. Strzygowski, *Orient oder Rom*. Leipzig 1901.

<sup>6</sup> D. V. Ajnalov, *Ellinističeskija osnovy vizantijskago iskusstva*. Zapiski Imp. Russk. Arheologič. Obščestva. Trudy Otd. Arh. drevne-klass., viz. 1 zap. evrop. Kn. V. S. Pbg. 1901.

Ali ni namreč bizantinska umetnost v času, ko je že popolnoma izoblikovana, to se pravi v VI. stoletju, ter v posameznih fazah svoje poznejše zgodovine, kljub vsem tradicionalnim in od zunaj prevzetim sestavinam vendarle čisto svojevrstna in samo bizantinska? Saj imamo, kakor vedno in povsod v zgodovini umetnostnega ustvarjanja, tudi pri teh problemih opraviti z raznovrstnimi pojavi in njihovimi posameznimi aspekti. Na eni strani vidimo neštete poedine forme, različne po svojem izvoru in vsakokratnem izoblikovanju, na drugi strani pa se vrstijo pred našimi očmi umetnine kot takšne, kot zaključena, enkratna dela in izrazi, ki sestavljajo celotno sliko bizantinske umetnosti v dolgem časovnem razdobju. Za vsem tem pa je skrit človek, bizantinski človek, ki so te umetnine njegova umetnostna izpoved in zrcalo. In kakor nobena druga umetnost, tudi bizantinska umetnost ni razumljiva brez notranje in zunanje povezanosti s človekom in njegovim ostalim kulturnim udejstvovanjem. To ne velja samo za posamezne umetnine in njihovo vsoto, ampak tudi za njihov formalni zaklad, četudi je povezanost v vsakem primeru drugačne narave in je glede form in njihove zgodovine neprimerno manj osebna kot v drugem primeru, kjer gre za postanek in pomen umetnine kot v sebi zaključenega izraza.

Če si hočemo torej ustvariti jasno sliko o zgodnjebizantinski umetnosti ter določiti njen značaj, smisel in mesto v zgodovini, v čemer je seveda obsežena tudi vloga in pomen orientalnih elementov, si moramo biti predvsem na jasnem glede posameznih osnovnih elementov, ki so bili odločilni pri postanku bizantinske umetnosti. Ne bo pa pri tem odveč, če navedemo kot direktivo in hkrati tudi opravičilo besede holandskega kulturnega zgodovinarja, ki stavijo vse poskuse te vrste v edino pravo luč: „Historično spoznavanje pomeni redkokdaj ali pa nikoli spoznanje iz strogo zaključene vzročnosti. Vedno je to le subjektivno razumevanje povezanosti.“<sup>7</sup>

\* \* \*

Bizantinska umetnost je eklektična umetnost, ki nima in ne pozna nobenega arhaizma kot prve svoje zgodovinske faze in oblike. V svojih začetkih tudi ne pozna nobenega pravega primitivizma. V trenutku, ko doseže stopinjo, v kateri se lahko že opredeli kot bizantinska, v njej ni samo vse že gotovo in izobli-

<sup>7</sup> J. Huizinga, *Wege der Kulturgeschichte*. München 1950, str. 52.

kovano, ampak je hkrati tudi že obvladala vse svoje izrazne možnosti, je monumentalna in dekorativna, je umetnost velikih obsegov in umetnost, ki ima razvite vse tvorne panoge, posegajoče v najdrobnejše umetnostne potrebe človeškega življenja. Med njo in preteklostjo ni nobene prekinitve, nobene cezure, vsa je naravno nadaljevanje umetnostne preteklosti. Na drugi strani se pa vendarle ne sme prezreti, da je to nadaljevanje zvezano s prehodno dobo, ki je časovno sicer ni mogoče natančno opredeliti, ker ni jasno razvidno, kje in kdaj se začenja in kje se neha, ki pa je vsekakor neizmerno važna, ker se ravno v teku te dobe oblikuje marsikaj, kar dobi svoje končne oblike v bizantinski umetnosti. In prav zato je neobhodno potrebno, da se ta „predbizantinska“ doba in njena umetnost kolikor mogoče osebno obravnava in ocenjuje, predvsem pa da se izloči kot posebna, pripravljalna doba iz poznejše, že čisto bizantinske umetnosti. Pojem „predbizantinski“ seveda ni samo časoven, ampak tudi geografski, saj narašča bizantinska umetnost v svojih začetkih iz tradicij in sodobnega umetnostnega dogajanja na ozemlju celega sredozemskega basena, hkrati pa tudi na ozemlju, čigar lastne tradicije so povsem svojevrstne in so vkoreninjene v kulturni in umetnostni preteklosti Bližnjega Vzhoda. Zato v omenjenem pojmu niso obseženi samo umetnostni pojavi Helenizma in Rima, ampak tudi Orienta, v kolikor prihaja pač v poštev kot eden izmed sotvornih činiteljev v genezi bizantinske umetnosti. Meje med temi poedinimi kulturnimi krogi, a v marsičem tudi med samimi njihovimi opredelitvami seveda niso vedno in povsod jasno začrtane. Vzrokov za to je treba iskati v kulturno-zgodovinskem razvoju in v značaju dobe, v kateri je prostrano ozemlje rimskega cesarstva dobivalo čimdalje več kozmopolitičnih potez in se je v njem mešalo čimdalje večje število raznih etničnih skupin z najraznovrstnejšimi socialnimi, verskimi, kulturnimi in idejnimi uredbami in strujami ter je bila vsaj do neke mere vsepovsod vsem odprta pot.

Na oceno predbizantinskega umetnostnega dogajanja v splošnozgodovinskem okviru je odločilno vplivalo dejstvo, da ima bizantinska umetnost krščanski značaj, zaradi česar mora biti pažnja povsem naravno obrnjena na vse ono, kar se je v teku te predhodne dobe izoblikovalo v mejah krščanskega umetnostnega udejstvovanja. Da pomenja postanek starokrščanske umetnosti sredi antičnega sveta dogodek svetovnozgodovinske

važnosti, o tem ne more biti nobenega dvoma. Iz teh začetkov je v bistvu zraslo vse ono, kar ni vneslo v vse poznejše umetnostno ustvarjanje samo nove tematike in mu dajalo nove naloge, ampak tudi novega duha. Vendar pa je vprašanje, ali takšno močno poudarjanje in podčrtavanje absolutne novosti in preloma s starim umetnostnim svetom morebiti le ne kali nekoliko pogleda v zgodovinski potek, kakor se je v resnici odigral. Saj je dovolj, če vzporedimo monumentalno umetnost zgodnjega Bizanca, n. pr. arhitekturo sv. Sofije v Carigradu in mozaike iz cerkve sv. Demetrija v Solunu s slikarijami rimskih katakomb, da takoj uvidimo, kaj jih veže in kaj jih deli. Slikarije katakomb so seveda skromne dekoracije podzemeljskih grobov, medtem ko je zgradba carigrajske sv. Sofije cesarska zgradba, omenjeni mozaiki pa ustanovitev in votum kulturno rafiniranih meščanskih slojev. Razlike so torej tehnične, socialne in zlasti tudi časovne, kljub temu pa veže oba ta pojavi nekaj, kar je močnejše od vseh razlik. Slikarije katakomb so po svojem stilu kljub vsemu zasidrane v izvenkrščanski umetnosti svojega časa in z njo povezane; če bi bilo drugače, bi bil moral nadaljnji razvoj iti po docela drugačni poti, nego je šel v resnici, kajti arhitektura sv. Sofije in omenjene slike iz cerkve sv. Demetrija so z razvojnega vidika razumljive samo kot primeri monumentalnega stavbarstva oziroma slikarstva v okviru pozne antike, in sicer tudi izven zvez s krščanstvom. Ali se morebiti ne motimo?

V stoletjih predbizantinske in zgodnjobizantinske dobe preživlja umetnostna kultura antičnega sveta, obenem z ostalimi oblikami kulture, globoko krizo, ki je tukaj pač ni treba bliže opisovati. Posamezni pojavi te krize se vrednotijo kaj različno; prejšnje generacije so videle v njih propadanje in zamiranje nekdanje stvariteljske moči in tehnike. Danes gledamo na tovrstne pojave v zgodovini seveda manj negativno, ker smo si v svesti, da nosijo v sebi vsekakor tudi kali novih bodočnosti. Vendar pa to ne more zakriti dejstva, da kažeta v umetnostni krizi pozne antike i tehnika i izvorna stvariteljska moč vsekakor veliko znakov propadanja. To propadanje se zdi drugim samo nekaj zunanjšega, kar se vrši na površini, medtem ko se pravi proces odigrava v globini, iz katere prihajajo v izpreminjajočih se oblikah do izraza umetnostne težnje porajajočega se novega sveta. V prilog temu zadnjemu gledanju se zdi, da govori zlasti dejstvo, da se sredi te krize pojavljajo tudi prve umetnine, ki



pripadajo krščanstvu: slikarstvo katakomb in plastika sarkofagov. Danes sicer nihče več ne trdi, da se je starokrščanska umetnost rodila v Rimu, in sicer prav v katakombah in na sarkofagih, ker je več kot jasno, da se je ta umetnost pač porajala povsod, kjer se je pojavljalo krščanstvo, ki je v svrhu umetnostnega oblikovanja svojega izražanja enostavno prevzemalo in uporabljalo umetnostne jezike dotičnih središč in okolij. Vendar pa zaradi tega pomen katakombnih slikarij in plastike sarkofagov ni nič manjši, kot je bil n. pr. v časih Rossija in Wilperta. Povezanost te umetnosti z ostalo, izvenkrščansko umetnostjo lokalnih rimskih in splošnohelenističnih tradicij ter posameznih izvenrimskih središč je tako močna, da o tej umetnosti brez nadaljnega lahko govorimo kot o „krščanski panogi“ poznoantične umetnosti. Skoraj vse je v tej umetnosti tradicionalno in hkrati sodobno: sistemi dekoracij in kompozicij, motivi, tipi in njihova karakteristika ter način formalnega obravnavanja; nova je v začetku samo tematika in idejna stran. Tehnične in kakovostne razlike med to grobno umetnostjo in monumentalno umetnostjo istega časa so, kakor smo že poudarili, seveda velike; poleg tega pa tudi ni težko opaziti, da se zlasti v nekoliko poznejših slikarijah in plastikah te vrste pojavljajo poteze, ki jih ni lahko spraviti v sklad s tradicijami in ki nedvomno izražajo nove umetnostne težnje. Tako bister opazovalec, kot je bil M. Dvořák, je prihajal do zaključka, da je v teh potezah prihajala do izraza bistveno krščanska težnja, ter da se je z njo krščanstvo zavestno postavilo v nasprotje z antiko in hkrati ustvarilo novo, čisto spiritualistično umetnost.<sup>8</sup> In prav gotovo ni dvoma, da tiči zlasti v celi vrsti katakombnih slikarij nekakšen idejni subjektivizem, ki se odvrča od objektivizma starejše antične umetnosti. Vendar pa Dvořákovski zaključki niso točni in prepričevalni. Samo ob sebi je sicer umevno, da je morala nova krščanska idejna vsebina vplivati stopnjema tudi na formalno izoblikovanje umetnostnega izražanja, saj je bilo nasprotje med podedovanimi oziroma prevzetimi tradicionalnimi formami splošnega antičnega umetnostnega objektivizma in novo, duhovno usmerjeno vsebino preveliko, da bi se bilo moglo med njimi dolgo ohraniti ravnovesje. Toda Dvořák je prezrl, da poteze, ki so se mu zdele posledica in izraz nove krščanske idejnosti, ni-

<sup>8</sup> Dvořák, Die Anfänge der christl. Kunst. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1924, str. 1 sl.



kakor niso izključna posebnost krščanskih spomenikov, ampak da jih prav tako ali prav za prav še bolj zgodaj srečujemo — in sicer v še večji meri — tudi v izvenkrščanski umetnosti cesarske dobe in cele pozne antike.

S tem pa že prihajamo k vprašanju, ki je odgovor nanj velikega pomena za oceno umetnosti predbizantinske in posredno tudi zgodnjebizantinske dobe. Odkod namreč te nove težnje? Odkod izvirajo in kaj izražajo? Kje nastopajo? Kakšno mesto zavzemajo sredi neprestanih izprememb, ki izpolnjujejo pozno antiko in predbizantinsko dobo v mejah krščanske in izvenkrščanske umetnosti? Ali so v zvezi z naravnim razvojem helenističnih tradicij, ali so „orientalnega“ izvora? Kje iskati vsem tem raznim elementom mejâ? Ni dvoma, da od pravilne rešitve tega vprašanja ni odvisna končna ustalitev razmerja samo med Bizancem in posameznimi sestavnimi deli njegove „predzgodovine“, ampak predvsem tudi razmerja med Bizancem in Orientom.

Toda kaj je prav za prav ta O r i e n t? Kje se začinja in kje se neha? Glede pojmov helenizma kot obče umetnostne kulture v pozni antiki in raznimi njegovimi vejami in lokalnimi menjavami (načini, variacijami) na Sredozemlju in v njegovem zaledju nismo v tako veliki zadregi. Predvsem so nam vsaj v glavnem, četudi ne v podrobnostih in posameznostih, znane poteze, ki so se v teku cesarske dobe izoblikovale v zvezi s poprejšnjimi tradicijami v poedinih velikih helenističnih središčih: nad morskim obrežjem Male Azije, Sirije z Antiohijo na čelu in v egiptovski Aleksandriji, ki je segal njen vpliv daleč naokrog. Več ali manj je jasna tudi slika poteka rimske umetnosti in njenih struj in tendenc v prvih stoletjih po Kr. H e l e n i z e m seveda ne pomeni le ene smeri; v njem se križajo najrazličnejše tendence, ki pa vendarle vse izvirajo iz skupnih grških podlag in ne segajo preko njihovih mejâ. Toda helenizem je že v svojih začetkih izžareval tudi dalje proti Vzhodu; saj je dovolj omeniti Baktriano, kjer se je dolgo časa razvijalo posebno helenistično kulturno središče, ki ni samo ustvarjalo naprej v grškem duhu, ampak dajalo tudi vzpodbudo in nudilo vzorce za celo vrsto osnovnih kreacij in umetnostnih smeri v Srednji Aziji in Indiji. A ne samo to, helenizem se je moral marsikje pod pritiskom izpremenjenih zunanjih razmer umakniti pred novimi političnimi in kulturnimi silami, predvsem v partski (pozneje sasanidski) Perziji in Mezopotamiji, a v novih razmerah že v krščanskih

časih deloma celo na ozemlju, ki je bilo še vedno pod rimskim gospodstvom, zlasti v globini Sirije, Male Azije in Egipta. Naravna posledica je bila, da so povsod tam spet prihajali čedalje bolj do veljave lastni kulturni in med njimi tudi umetnostni elementi, prepojeni s tisočletnimi atavizmi, toda ne brez helenističnih primesi, ker je bilo helenistično kulturno gospodstvo le predolgotrajno in premočno, da ne bi bilo zapustilo za seboj sledov. Kje tukaj potegniti mejo med helenizmom in Orientom?

Arheološka razskavanja zadnjih desletij, tako pogosta in obsežna zlasti v tem delu starega sveta, so prinesla tudi za to dobo marsikatero važno odkritje. Poznoantična, zgodnjekršćanska, predislamska Sirija ni več prazen pojem, bogastvo njene krščanske arhitekture se kaže danes v polni luči, celo židovske sinagoge v Palestini iz te dobe odkrivajo spet svoj obraz, partska umetnost, ki je bila dolgo časa megljena uganka, začenja slednjic tudi že dobivati izrazitejše poteze; posebno pa vstaja spet v svoji veličini umetnost sasanidskega Irana, da niti ne omenimo maloazijskih in koptijskih elementov, katerih pomen je prav tako velik. In dokler imamo opraviti s spomeniki, ki v celoti pripadajo središču katere izmed teh umetnostnih kultur, pač lahko bolj ali manj natančno določimo njihov značaj in poteze; toda takšen slučaj je zelo redek. Kjer pa imamo pred sabo spomenik iz te dobe, ki je za nas posebno važen, ker se nam zdi, da smo v njem odkrili niti, ki ga vežejo z bizantinsko umetnostjo, smo mnogokrat v zadregi: večinoma moramo namreč spet priznati, da je umetnostna kultura teh prostranih vzhodnih teritorijev neenotna mešanica elementov najraznovrstnejših izvorov. Poslušajmo n. pr. besede, s katerimi je eden najboljših raziskovalcev in poznavalcev te dobe na Bližnjem Vzhodu zaključil poglavje o kulturi Palmire, mesta, ki je imelo kot važno središče velik pomen: „Zunanji vid palmirske kulture preseneča zaradi svoje zloženosti in edinstvenosti. Je čudna mešanica raznih elementov; iranske noše, orožje in pohištvo razkošno okrašeno z zlatom in srebrom, vezena sukna, bogate odeje in preproge; babilonske hiše in svetišča, ki so močno helenizirana; helenizirana sirijsko anatolijska plastika in najbrž grškoiransko slikarstvo — to so nekateri najpomembnejši elementi, iz katerih je ta mešanica sestavljena. Jasno je torej, da ne bomo nikoli mogli razumeti Palmire, dokler bodo znani samo zapadni elementi. Grški element je samo površna lahka prevlaka: kar pa je pod to prevlako, izvira od raznih

strani vzhodnega sveta, iz Irana, Babilonije, Anatolije in iz krajev severne Sirije.<sup>9</sup>

Pot, ki bi vodila skozi vse te neizmerno komplicirane pojave poznoantične, predbizantinske umetnostne kulture Bližnjega Vzhoda ter bi bila v stanju opredeliti eventualni izvor posameznih elementov poznejše bizantinske umetnosti, je torej zaenkrat že iz praktičnih razlogov nemogoča. Toda, ali je v takšnem obsegu sploh potrebna? Ali se nam orientalni sestavni elementi predbizantinske in zgodnjobizantinske umetnosti ne odkrivajo že sami ob sebi kot tuja telesa v bizantinskem sistemu, četudi jih ne moremo vedno natančno lokalizirati?

## II.

Oglejmo si nekaj posebno značilnih primerov.<sup>10</sup> Na področju arhitekture so karakteristični že sami sestavni elementi v zgodovini starokrščanske in zgodnjobizantinske bazilike. Postanek in razvoj tega tipa se danes ne dà več pojasniti kot derivat iz samo enega opredeljenega tradicionalnega tipa monumentalne antične arhitekture. Njegovo izhodno točko so vsekakor narekemale kultne potrebe, ki so bile povsod več ali manj enake. Odtod tudi enotnost osnovne koncepcije njegove prostorne razčlenitve. Pri tem ni dvoma, da se je to najprej realiziralo v heleničnem umetnostnem krogu. Na drugi strani pa je starokrščanska umetnost, kakor v ostalih panogah, tudi v arhitekturi prevzemala in uporabljala tradicionalne in sodobne žive forme, kjer so se pač nudile in bile na razpolago. Le tako je prišlo do bogate raznovrstnosti v tipih starokrščanskih bazilik, značilne zlasti za vzhodne pokrajine rimskega imperija; tam so se novi tipi naslanjali na tradicionalne tipe in posebnosti v izvenkrščanski posvetni in še prav posebej sakralni arhitekturi. Odtod nenavadne in čudne zasnove in podrobnosti cerkvenih stavb v Severni Afriki,

<sup>9</sup> M. Rostovtzeff, *Città carovaniere*. Trad. dall'inglese, riv. ed accresciuta dall'autore. Bari 1954, str. 139.

<sup>10</sup> Spomeniško gradivo, ki ga omenjam, je obdelano v vseh večjih znanih priročnikih: O. Wulff, *Altchristl. u. byzant. Kunst*. Berlin 1914; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*. 2e éd., Paris 1925; O. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*. Oxford 1911 (brez arhitekture); Isti, *East Christian Art*. Oxford 1925. O vseh teh spomenikih in problemih, ki so z njimi zvezani, govori moja knjiga: V. Molè, *Historja sztuki starochrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej*. Lwów 1951. Tam je navedena tudi vsa važna literatura do l. 1951.

ki se s svojo fantastičnostjo nekajkrat zelo oddaljujejo od enotnosti in harmonije rimskih in helenističnih bazilik; odtod neskončna raznovidnost bazilik v notranjščini Sirije, kjer se helenistični elementi družijo in mešajo z lokalnimi konstrukcijami kamenitih zgradb in lokalnimi tipi ter mora mestoma celo zgradba „v širino“ nadomestiti osnovno longitudinalno smer bazilike; še drugače je v Mezopotamiji in v Mali Aziji, kjer se vsemu temu pridruži še obočni sistem in se po spojitvi bazilikalnega tipa s kupolo rodijo popolnoma nove možnosti nadaljnjega razvoja cerkvenega stavbarstva. Vse te forme in njihove podrobnosti se seveda niso ohranile; po večini niso niti prekoračile mejâ ozemlja, na katerem so nastale. Na drugi strani pa je prav tako jasno, da so nekatere izmed njih postale splošna last bazilikalnega stavbarstva in da si brez njih nadaljnjega razvoja krščanske, zlasti bizantinske cerkvene arhitekture ni mogoče niti misliti. Vzemimo n. pr. trodelnost pročelja in sanktuarija, pokritje bazilikalne notranjščine z banjastim obokom, spojitev obokane bazilike s kupolo, organično plastično razčlenjevanje zunanjščine s pomočjo stebrov in lizen, kar so vse zarodki motivov, ki napovedujejo že veliko poznejše pojave t. zv. vezanega romanskega sistema itd.

Nič manj številni niso tovrstni elementi in njihovi učinki na področju centralne arhitekture. Seveda bi bilo napačno, če bi hoteli vedno in povsod odkrivati in videti same orientalne motive, saj se je obokana in hkrati ž njo centralna arhitektura obenem s posebnimi motivi kupole razvijala med drugim zlasti v rimskem stavbarstvu. Za pojasnitev poti, ki je peljala do postanka tipov, kakršni so rimski Panteon, t. zv. Minerva Medica, Sta. Costanza ter razni oktogonalni tipi, gotovo ni treba posegati po vzhodnih vzorcih. Najosnovnejši motiv, ki je šele omogočil mogočni razvoj nadaljnje monumentalne arhitekture, namreč motiv kupole nad kvadratom, je bil sicer znan tudi že v rimskem stavbarstvu; toda vsi primeri, ki jih med drugimi navaja zlasti Rivoira<sup>11</sup> v podkrepitev svojih izvajanj o rimskem izvoru bizantinske in sploh vse poznejše monumentalne arhitekture, so vendarle tako neznatnih obsegov in tako nepomembni, da v tem oziru za monumentalno arhitekturo sploh ne prihajajo v poštev. Kot eden glavnih konstruktivnih motivov monumentalnega stavbarstva se je kupola nad kvadratom, pa najsi bo sredozemskega,

<sup>11</sup> Rivoira, *Architettura romana*, str. 190 sl. — Glej tudi njegovo knjigo *Le origini dell'architettura lombarda*, 2 vol., Roma 1901, 1907.

centralno azijskega ali pa, kar je najverjetnejše, iranskega izvora, vendarle najprej razvila nedvomno v perzijski arhitekturi ter našla od tam pot na zapad, v krščansko in še prav posebno bizantinsko arhitekturo. Iz Orienta izhaja vsekakor tudi menjava kupole nad kvadratom, v kateri je kupola zgrajena nad trompami. Ti primeri, ki bi jim lahko dodali še neskončno vrsto drugih, ne veljajo samo za začetno dobo, ampak ohranjajo svoj pomen še dolga stoletja tja do poznega srednjega veka; značilen dokaz za to so diferenciacije bizantinskih cerkvenih tipov na Balkanskem polotoku, kjer obstajajo izrazito helenistični tipi poleg nič manj izrazito orientalnih tipov ter porajajo potom svojih spojitvev mestoma nove stavbarske kombinacije.<sup>12</sup>

Orientalnih elementov v obliki posameznih form in konstruktivnih motivov v sakralni arhitekturi torej nikakor ni malo. Nič manj jih pa tudi ni v slikarstvu, kiparstvu ter v dekorativni umetnosti. Kakor hitro sežejo pogledi preko mejâ rimskoitalskih katakomb in sarkofagov, se v čedalje večjem številu pojavljajo ikonografski motivi, ki jih je težko spraviti v sklad s čisto helenističnimi osnovami in tradicijami. Naj opozorimo tukaj vsaj na par splošno znanih dejstev. Mnogo je motivov, ki se dajo ugotoviti kot motivi palestinskega izvora, n. pr. steber nad bregom reke v prizoru „Krsta v Jordanu“, navzočnost Matere Božje med apostoli v prizoru Vnebohoda itd. Drugi motivi se lahko opredelijo kot sirijski, maloazijski ali egiptovski, o nekaterih je pa vsaj toliko gotovo, da so njihovi najstarejši primeri vsekakor ohranjeni med spomeniki na Vzhodu, kot n. pr. Skupina treh pogovarjajočih se pastirjev v prizoru Oznanjenja pastirjem, ki je G. Millet odkril njen najstarejši primer v poznoantični bukolčni kompoziciji na meji Mezopotamije.<sup>13</sup> Ikonografsko gradivo je zelo obširno in bogato in izkazuje ne samo številne variante, ampak tudi načelno različne prve redakcije, ki se dajo več ali manj natančno lokalizirati ter približati raznim tradicijam v interpretaciji svetih tekstov (antijohijski, aleksandrijski) in določenim skupinam monumentalnih del, ki so jim služile kot vzorci, n. pr. mozaiki jeruzalemskih cerkvâ. A tudi drugače so ti motivi povezani z opredeljenimi centri kot svojimi izvori, kakor n. pr.

<sup>12</sup> Prim. izvajanja in segregacijo teh tipov v knjigi G. Millet, *L' école grecque dans l' architecture byzantine*. Paris 1916.

<sup>13</sup> G. Millet, *La scène pastorale de Doura et l' Annonce aux bergers*. Syria, VII, 1926, str. 142--151.



v zvezi z liturgičnimi šegami in navadami, ki so bile med sabo včasih zelo različne. Tehten pa je ta material tudi glede potez, ki se tičejo podrobnosti, n. pr. tipov posameznih oseb; znane so zlasti razlike med helenističnim, vzhodnim in sirijskim Kristusom. Prav v tem pogledu je zelo poučna zgodovina poedinih figuralnih tipov, v katerih prihajajo do izraza najraznovrstnejše variante in odtenki verskih, nabožnih in teoloških predstav, pojmov in asociacij. Med njimi bi bilo pač odveč naštevati dolge vrste ikonografskih tipov, ki so nedvomno orientalnega izvora.

In kar so za figuralno umetnost ikonografski elementi, so za dekorativno umetnost *o r n a m e n t a l n i* motivi. Seveda tudi v tem primeru ne bi bilo na mestu, če bi hoteli povsod videti prodiranje Orienta, vendar pa ni dvoma, da je dekorativna umetnost predbizantinske in zgodnjobizantinske dobe nasičena z ornamentalnimi motivi, ki so se razširili od Vzhoda. Če pustimo tudi vse drugo ob strani, je že dovolj, če upoštevamo samo tiste motive, ki so pronicali iz sasanidske umetnosti in se trajno udomačili v bizantinski umetnosti; pri tem ne gre samo za poedine rastlinske in geometrične motive, ampak predvsem za vso ono bogato favno in floro, ki je imela prvotno vsekakor simboličen pomen, a se je zlasti v novem ozračju polagoma izpremenila v čist okras.

Še tehtnejši od tovrstnih orientalnih elementov, ki so predvsem tematičnega značaja in pomena, pa so drugi, ki so povezani že s samim jedrom oblikovanja umetnostnega izraza. Sicer krožimo tudi tukaj neprestano ob meji, ki nikakor ni vedno ne razločna ne natančno določena, tako da po večini nismo v stanju povedati, kje se končuje helenistična usmerjenost in njen tradicionalni duh, in kje imamo pred sabo tvorbe, ki so plod čisto orientalnih koncepcij. Naj opozorimo samo na en primer. V monumentalni arhitekturi nas v tej dobi presenetijo *d e k o r a t i v n i* sistemi njenih notranjščin, ki se ponekod močno oddaljujejo od starejših tradicij in čustvovanja. Kar je znano iz dekoracije velikih zgradb cesarske dobe, nosi to izrazito potezo, da je dekoracija kot celota podrejena tektonski razčlenitvi in funkciji posameznih členov stavbarske konstrukcije. Dekoracija notranjščine mavzoleja Galle Placidije iz srede V. stoletja v Raveni pa je zasnovana tako, da je v njej le težko videti nadaljnjo razvojno fazo starejših sistemov in jo gledalec nehote občuti kot nekaj tujega. Nekdanje tektonsko obravnavanje sicer še ni popolnoma izginilo; tako je n. pr. spodnji del sten obložen z mar-

mornatimi ploščami, v čemer živi preostanek starejših sistemov dekoracije. Svojevrsten pa je okras obokov, kupole in lunet; razen velikih figuralnih kompozicij v lunetah je ostali okras obravnavan prav za prav izven dosledne zveze s tektoniko in pokriva vso površino sten in obokov, tako kakor so razvrščeni okrasni motivi po enakomerni ploskvi vzhodne preproge. Kljub temu pa ne smemo pozabiti, da ta pojav ni niti osamljen niti brez predhodnih faz. Dovolj je, če opozorimo na t. zv. „cvetni sistem“, ki nadomešča poprejšnjo tektonsko dekoracijo notranjih sten v poznoantičnih zgradbah, zlasti v podzemeljskih grobnicah<sup>14</sup> vsega poznogrškega in helenističnega področja od severnih bregov Črnega morja do Sicilije in je značilen tudi za slikarstvo nekaterih starokrščanskih katakomb; ta „cvetni sistem“ pripravlja vsekakor pot novemu dojetanju dekoracije notranjščine, saj prvotno ne izhaja od arhitekture, ampak od okrasa šotorov.

Takšne in podobne pojave bi seveda lahko naštevali brez konca ter množili njihove primere. Že iz tega, kar je bilo do zdaj povedano, pa je jasno razvidno, da orientálnih elementov v umetnosti predbizantinske in s tem tudi zgodnjebizantinske dobe ni mogoče omalovaževati, da nastopajo povsod in so povsem naraven pojav sredi antičnega sveta, zlasti v njegovi vzhodni polovici, kjer se je ta svet neprestano stikal z Vzhodom in mestoma celo neposredno prehajal vanj. Toda saj to ni vse, kar je treba dognati. V vsaki umetnini je najbistvenejša celota, to se pravi njena zasnova in izvedba kot stil in izraz. Podrobnosti formalnega jezika so s strukturo stilske celote seveda kar najožje povezane, še važneje pa je, da so ji obenem kot celoti podrejene. In zato je sleherno raziskovanje o izvoru poedinih oblik in motivov, če hoče biti več kot poglavje iz zgodovine samih form, a se pri tem ne ozira na umetnine kot na izrazne celote, v najboljšem primeru le nepopolno.

Seveda ne more biti namen teh vrst podatki izčrpno analizo orientálnih umetnostnih pojavov predbizantinske dobe. Za končne zaključke, do katerih vodijo ta izvajanja, to niti ni potrebno. Dovolj bo, če si ogledamo par posebno značilnih primerov te umetnosti in jih vzporedimo s helenističnim svetom.

<sup>14</sup> M. Rostovcev, Dve pozdne-antičnyja raspisnyja grobnicy iz Kostolaca (Viminacium) i Rjeka Devne (Marcianopolis). Zapiski Klas. Otd. Russk. Arheol. Obšč. T. IX. Petrograd 1917., str. 54—61. — Isti, Ancient Decorative Painting. The Journal of Hellenic Studies. Vol. XXXIX, 1919, str. 144—164.

## III.

Med spomeniki, ki so prišli v teku zadnjih desetletij na dan, je zbudila posebno pozornost vrsta stenskih slikarij sredi razvalin rimskega, pred tem partskega obmejnega mesta nad Eufratom *Dura-Europos*. To mesto je že zaradi tega nenavadno zanimivo, ker je njegovo prebivalstvo predstavljalo neverjetno etnično in kulturno mešanico. Napisi, ki so prišli pri izkopinah na dan, so med drugim pokazali, da je bil višji družabni sloj v času rimske zasedbe tipično levantinski. „Ko je Septimij Sever povzdignil Duro na stopinjo kolonije ali vsaj municipija, so mnogi (kakor njihovi tovariši v Palmiri) postali rimski državljani in so si dali ime Septimius. Toda niso bili ne pravi Rimljani ne pravi Grki, četudi so bili njihovi predniki gotovo grškomacedonski kolonisti. Njihove narodnosti ni mogoče opredeliti: v isti rodbini je imel oče grško, žena semitsko in otroci grško, iransko ali semitsko ime“.<sup>15</sup> Dura je torej nedvomno tipično vzhodno središče, v katerem so se v prvih stoletjih po Kr. stikali in medsebojno križali najrazličnejši kulturni in nedvomno tudi umetnostni elementi ter ustvarjali prav posebno kulturno ozračje, v katerem je na nekdanjem partskem ozemlju helenizem neposredno prehajal v Orient. Med številnimi slikami in grafiti iz raznih dob, partske, rimske in sasanidske, s katerimi so pokrite stene svetišč, javnih in privatnih poslopij, pa je med drugim neka prav značilna, osnovna razlika: medtem ko so namreč partske in sasanidske posvetne slikarije polne življenja in notranje razgibanosti, se izogibljejo sleherni hieratičnosti ter spominjajo na živahnost staromezopotamskih (asirskih, babilonskih, ahemenidskoperzijskih in poznejših sasanidskih) reliefnih kompozicij z lovskimi in vojnimi prizori, so fragmenti, ki so v zvezi z raznimi kulturi in služijo verskim namenom, povsem drugačni.

Iz partske dobe je vsekakor najpomembnejša slikarija iz I. oziroma začetka II. stoletja v „svetišču palmirskih bogov“, na kateri je upodobljen neki *Konon*, njegova žena *Birthanania* ter njuni otroci pri žrtvovanju v tem svetišču, ki ga opravljajo trije belo oblečeni svečeniki. (Sl. 1.) V tej obsežni kompozici-

<sup>15</sup> M. Rostovtzeff, *Città carovaniere*, str. 192.





Sl. 1. Detajl stenskih slikarij v svetišču „palmirskih bogov“ v Duri.  
Konec I. ali zač. II. stol.

ciji, ki je bila že večkrat predmet raziskavanja,<sup>16</sup> preseneča posebno kontrast med obravnavanjem posameznosti in celote. Obrazi svečnikov in vseh upodobljenih oseb so izraziti, individualni portreti; celo obrazi otrok prikazujejo jasno orisane osebnosti. Podrobno opazovanje vizualnih pojavov govori tudi iz karakteristike poedinih postav, kretenj in posameznosti oblek in njihovih gub. In vendar je to vse skupaj vstavljeno v okvir celote, v katerem prevladuje sistem, ki je gotovo več kot navadna manira ter nedvomno zrcali osnovna kompozicijska načela in hkrati slikarske koncepcije te umetnosti. Figure stoje pred arhitektonskim ozadjem, sestavljenim iz stebrov in razčlenjenega tramovja, toda med njimi in to arhitekturo ni prav za prav nobenega prostora; kljub nekaterim presekom in skrajšavam so figure vendarle razvrščene v eni ploskvi, pri čemer so tako malo zvezane s prostorom, da prav za prav bolj visijo kot stojijo. Vse so usmerjene frontalno, mirne, skorajda hieratične, brez razgibanosti; žive so v njih prav za prav samo velike, predse vprte oči, ki se zdijo, kakor da dominirajo s svojim izrazom nad celo to linearnoploskovito kompozicijo. Ni dvoma, da nam ta slikarija, ki ima še celo vrsto sebi podobnih, četudi manj popolno izvršenih analogij med ostalimi durškimi spomeniki, odkriva vsaj nekaj osnovnih potez umetnosti, ki jo lahko označimo kot „orientalno“ v nasprotju s helenističnimi tradicijami.

Nič manj zanimive od pravkar omenjenih pa niso stenske slikarije dveh drugih zgradb, ki so nastale pred sredo III. stoletja: židovske sinagoge iz l. 245. in krščanske kapele, ki je nastala najpozneje v zadnjem desetletju pred l. 245., če ne že poprej. Prva skupina slikarij je presenetljiva že zaradi tega, ker je živ dokaz, da je imela židovska diaspora (v tem primeru helenističnoorientalna) svojo figurativno umetnost, v kateri je že zgodaj upodabljala svojo tradicionalno svetopisemsko zgodovino, druga pa je prav tako zanimiva, ker je redko ohranjen spomenik starokrščanskega stenskega slikarstva iz srede III. stoletja na Bližnjem Vzhodu in kot takšen nazoren dokaz za zgodnji razvoj krščanskega umetnostnega udejstvovanja na tolikanj važnem vzhodnem

<sup>16</sup> J. H. Breasted, *The Oriental Forerunners of Byzantine Painting*, Chicago 1925. — P. V. Baur, M. I. Rostovtzeff, A. R. Bellinger, *The Excavations at Dura Europos. Preliminary Report*, New Haven, I, 1929; II. 1931; III. 1932; IV. 1935; V. 1954.

ozemlju. V obeh teh skupinah pa je za naša izvajanja najvažnejše njuno stilistično izoblikovanje.

Slikarije v sinagogi<sup>17</sup> so zložene iz dolge vrste ilustracij iz Biblije, razmeščenih v treh vodoravnih frizih, pod katerimi se na najnižjem mestu nahaja še četrti pas, sestavljen iz dekorativnih motivov: barvanih imitacij marmornatih plošč, raznih živalskih motivov in človeških glav v medaljonih. Med poedinimi frizi ni v formalnem oziru načelnih razlik, četudi so nekateri raziskovalci hoteli v njih videti kar tri različne stilistične smeri: helenistično, iransko ter aramejsko. Razlike, ki med njimi obstajajo, je treba pač pripisati raznim izvršilcem in njihovim različnim talentom. Kar je za nas predvsem važno, se dá takole opredeliti: historični, pripovedni prizori so prestavljeni v živo sedanost; vse osebe so upodobljene v moderni noši III. stoletja na Bližnjem Vzhodu; Ahasver na prestolu (v prizoru Mardohejevega zmagoslavja iz povesti o Esteri) in Faraon sta oba podana ne samo v obleki, ampak tudi v tipični sedeči pozi sasanidskih kraljev, ki je znana iz številnih sasanidskih spomenikov. Imamo torej nedvomno pred sabo delo, ki je nastalo v ozračju, prepojenem z lokalnimi elementi in čustvovanjem, popolnoma razumljivem v mestu z etnično in kulturno mešanim prebivalstvom ob partskoperzijskosasanidski meji. Med upodobljenimi prizori jih je nekaj, ki so vsebinsko vsekakor razgibani. V resnici pa te razgibanosti skorajda ni; celo najživahnejši dogodki, kot n. pr. Prehod Izraelcev skozi Rdeče morje, Boj med Izraelci in Filistejci za skrinjo zaveze, Ecehijelove zgodbe, David in Savel i. dr., so se v slikarjevi konceptiji izpremenili v mirne kompozicije, kjer je akcija komaj lahko naznačena in je mesto dinamike zavzela statika. Na eni strani torej naturalistične poteze v podrobnostih: značilen je v tem oziru zlasti Ahasver na prestolu in njegovo spremstvo (sl. 2): vsaka figura ima drugačno pozo, podane niso samo podrobnosti prestola in stopnic, ki vodijo do njega, ampak tudi detajli priček in okrasa na glavi. Na drugi strani pa tipičnost, v katero so vnešene individualne poteze in se v njej gubijo. Skoraj brez izjeme so vse figure upodobljene frontalno in razvrščene v eni ploskvi; kretnje in gibi so stereotipni in tako podobni, da so skoraj identični; prostorne poglobitve ni, kjer pa je predmetno potrebna, so

<sup>17</sup> Glej v že navedenem poročilu: Preliminary Report, VI, 1956. Reprodukcijske najlaže dostopne v članku M. A u b e r t, Le peintre de la synagogue de Doura. Gazette des Beaux-Arts, juillet-août 1958, str. 1-24.

figure in predmeti razvrščeni v ploskvi drug nad drugim. Oblikovanje je konturnolinearno, vendar pa se opaža tudi modeliranje, zlasti obrazov, s pomočjo senc in svetlobe. Človeško telo je skrito pod bogato nagubanimi oblačili, ki spominjajo na helenistične sestave draperij; kjer imamo opraviti z nedvomno imitacijo helenističnih vzorcev, postaja vidna tudi struktura telesa. V zvezi z vsem povedanim je še druga poteza: med figurami posameznih kompozicij povsem naravno ni nobenega prostornega sorazmerja, med njimi pa tudi ni, kar je še bolj tipično, nobenih pravih proporcij velikosti; kjer je večje število figur, je glavna figura, kot n. pr. Mojzes v prizoru Prehoda skozi Rdeče morje, veliko večja od ostalih. Ta poteza izvira odtod, da slika kot takšna



Sl. 2. Mardohejevo zmagoslavje. Freska v sinagogi v Duri. Ok. l. 245.

ni sama sebi zakon, ampak da je v njej glavno idejna vsebina, ki je po svoji naravi izvenumetnostni element. S tem smo označili že vse bistvene osnovne črte pripovednih prizorov teh slikarij, ki se, kakor je videti, načelno razlikujejo od helenističnega senzualizma in vizualnega objektivizma. Le v enem primeru imamo opraviti s čisto drugačnim umetnostnim dožemanjem; med prizori iz Ecehijelove zgodbe je namreč upodobljena tudi Psihe z Zefiri: lahka, gibka in vsa razgibana dekliška figura v prozornih tančicah, oblikovana vsa v profilu, in nad njo trije leteči otroški geniji. Pri tem je slikar uporabil helenističen vzorec; prav ta možnost vzporejanja helenističnih elementov s tem, kako je postopala umetnost durskega umetnika tam, kjer je bila navezana le sama nase, pa nam še bolj pojasnjuje duhovnokulturno ozračje, sredi katerega se je ta umetnost rodila. V tehničnem oziru te

slike nikakor niso prvovrstne mojstrovine in njihova kakovost zaostaja daleč za poprej omenjenimi slikami iz svetišča palmirskih bogov iz I. stoletja; enotnost vtisa moti zlasti to, da izdelava ni povsod enako dovršena, posebno ne v barvnem oziru in v podrobnostih, tako da se iz teh slik ne bi smelo delati prenašlih in preveč splošnih zaključkov, ki naj bi veljali za vse „grško-



Sl. 5. Prerok. Freska v sinagogi v Duri.  
Ok. l. 245.

iransko“ slikarstvo tega ozemlja. Osnovne poteze, ki smo jih na kratko orisali, pa vendarle ostanejo v veljavi.

Sredi teh pripovednih prizorov pa se nahajajo še druge slike, ki imajo povsem svojevrsten značaj. So to izolirane, velike, uokvirjene figure, med katerimi vzbujata pozornost zlasti figuri Mojzesa z gorečim grmom in nekega preroka (sl. 5). Samo ob sebi

je umevno, da je bila v danem primeru slikarjeva naloga drugačna kakor v onih pripovednih scenah, saj je tukaj šlo za upodobitev opredeljene zgodovinske osebnosti kot takšne izven zveze z epskimi dogodki, izolirane in obenem poudarjene, v vsej veličini vzvišene osebnosti. Upodobitev je zelo značilna: v obeh primerih je za oznako osebe pridrzan atribut, pri Mojzesu goreči grm, pri preroku knjiga-zvitek; obe figuri sta notranje razgibani, toda ta razgibanost je prav za prav samo statuarično oživiljenje v smislu plastičnih tipov antičnega poeta, retorja ali filozofa. In prav gotovo sta obe figuri v posredni zvezi s tovrstnimi tipi grške in helenistične umetnosti; seveda motiv stoje ni izveden s polnim razumevanjem vzorcev, zlasti pa ni tega razumevanja v oblačilnih gubah in njih odvisnosti od strukture telesa in motiva stoje. Ravno iz tega pa smemo sklepati, da je slikar upodobil tradicionalen tip, prevzet iz helenistične umetnosti. Najznačilnejša pa je izdelava obraza, zlasti pri preroku, ki je bolje ohranjen. Ta obraz, soroden tipom palmirskih portretov, je vsaj v posredni zvezi s helenističnimi portreti, kakršni so se nam ohranili v Fajumu; iz njega govori ista oznaka rasnega tipa in osebnosti, ista moč opazovanja, ista težnja po živi iluziji, isti helenistični barvni impresionizem, celo ista neznatna kretnja glave, obrnjene nekoliko na levo, s čimer je takoj ustvarjen prostorni videz. Predvsem pa vzbujajo pozornost velike, močno naglašene oči z izrazom napetosti in globokega notranjega doživetja, tako da je vsa postava osredotočena prav v tem globokem, odprtem in hkrati vase zamaknjenem pogledu. Takšna slikarska zasnova osebnosti je nedvomno poznejša faza zasnove, ki jo v Duri predstavljajo že portreti Kononove rodbine in žrtvujočih svečenikov, ter predstavlja važen spomenik z razvojne poti, katero je hodila slikarska umetnost predbizantinske dobe, ko je oblikovala svoje monumentalne koncepcije. Da pa vodi ta pot še dalje v bodočnost in da obstajajo niti, ki spajajo umetnost te vrste s poznejšim zgodnjebizantinskim monumentalnim slikarstvom, pač ni treba posebej poudarjati. Predno pa preidemo k tem vprašanjem, posvetimo še par opazk slikarijam starokrščanske kapele v Duri, ki smo jo že omenili.

Vse je v tej kapeli<sup>18</sup> zanimivo in umetnostnozgodovinsko pomembno, predvsem fragmenti njenih stenskih slikarij, od

<sup>18</sup> P. V. Baur, Les peintures de la chapelle chrétienne de Doura. Gazette des Beaux-Arts, 1953, str. 65 sl.



skupine Dobrega Pastirja v oltarnem arkosoliju pa do ostankov prizorov s Kristusovimi čudeži in kompozicije „Sv. ženâ na Grobu“, ene izmed najstarejših ikonografskih zasnov ideje „Vstajenja“. Posebno tale zadnja kompozicija je značilna in zato naj jo prav na kratko označimo. Njeno levo stran zavzema velik zaprt sarkofag, nad katerim vidimo dve mnogožarki zvezdi, na desni pa stojijo na dolnjem robu slike tri bele ženske postave z darovi, vse frontalno obrnjene, v enakih pozah, s skoraj identičnimi kretnjami rok; za vsem tem ni nobenega ozadja, nobene pokrajine, nobenega prostora. Tudi tukaj bi bilo težko govoriti o kakšni akciji; svetopisemski dogodek je izpremenjen v reprezentativen, monumentalen prizor. Spričo teh treh ženskih postav pa prihaja kar sama ob sebi na misel procesija belih mučenic, ki se pomikajo na severni steni glavne ladje v ravenski cerkvi S. Apollinare Nuovo pred zlatim ozadjem med palmami po cveteči rajski livadi proti Madoni z Detetom na prestolu, pred katerim skladatajo svoje darove sv. Trije kralji.

Toda, ali nas sploh vse dozdej opisane slikarije iz Dure ne spominjajo v marsičem na slikarstvo prve dobe razcveta bizantinskega slikarstva in ali ni v njih že marsikaj onega, kar je značilno za umetnost pred- in zgodnjebizantinske dobe? Ali vrste portretov Kononove družine in svečnikov iz svetišča palmirskih bogov ne spominjajo na oba mozaika z Justinijanom in Teodoro v cerkvi S. Vitale v Raveni? Ali v pripovednih prizorih židovske sinagoge nimamo pred sabo črt, ki nastopajo med drugim v mozaikih slavoloka rimske cerkve Sta. Maria Maggiore? Ali figure Mojzesa in preroka ne napovedujeta že bodočih postav hieratičnih bizantinskih svetnikov? Notranje sorodstvo je nedvomno tako veliko, da so tudi genetične zveze, ki spajajo bizantinsko umetnost z umetnostjo, kateri pripadajo navedene slikarije, več kot verjetne. Ker pa je na drugi strani mnogo potez, ki se dajo ugotoviti v umetnosti Dure, Palmire in drugih centrov helenističnovzhodnega ozemlja, v najtesnejšem izraznostnem sorodstvu z analogičnimi osnovnimi pojavi še bolj vzhodnih umetnostnih središč, imamo v tem primeru vsekakor opraviti vsaj z nekaterimi osnovnimi tendencami orientalnega slikarstva in občega umetnostnega dožemanja. Frontalnost, hieratičnost, ritmično razvrščanje figur in motivov v eni ravnini-ploskvi, pomanjkanje prostora in prostornega čuta, statika mesto dinamike kot kompozicijsko načelo, so črte, ki jih srečujemo tudi v sasanidski

umetnosti, predvsem pa v sasanidskih (a še poprej tudi ahemenidskih) skalnih reliefih v prizorih reprezentativnega, svečanega, idejno vzvišenega značaja, t. j. posebno v investicijskih prizorih; na drugi strani pa je za isto umetnost karakteristična težnja po naturalističnem obravnavanju podrobnosti, zlasti v prizorih vzetih iz življenja, bodisi da gre za bojne, bodisi za lovske ali pa žanrske motive. Naturalizma celote, naturalizma kot kompozicijskega načela pa tudi tukaj ni, kajti tudi tam, kjer gre za upodobitev življenja, kakršno je v resnici, so vse podrobnosti s celoto vred podrejene višjemu principu nadredne simbolične idejnosti.

Takšne so torej črte, ki so značilne za vzhodno umetnost, kakršno predstavlja med drugim umetnost sasanidskega Irana, in ki se pojavljajo vsaj deloma tudi v slikarijah Dure ter v slikarijah in plastiki Palmire in drugih helenističnovzhodnih kulturnih središč. In kar velja za te in podobne spomenjke slikarstva, velja tudi za plastiko, arhitekturo in dekorativno umetnost, ki jih pa na tem mestu ne moremo bliže analizirati. Toda kaj sledi iz tega? Ali lahko trdimo, da je Orient ustvaril tipične in značilne poteze, iz katerih so šele zrasle lastne težnje bizantinske umetnosti in njena izraznost? Če bi bilo res tako, potem bi imeli prav tisti, katerim je bizantinska kultura že po svojem jedru v veliki meri orientalna, in ki trdijo, da je njen helenizem samo zunanja oblika, pod katero je skrita vzhodna vsebina.

Takšen zaključek bi bil prenagljen. Pojavi, za katere smo zgoraj navedli par tipičnih primerov, pripadajo vsi predbizantinski dobi, stoletjem globokih izprememb, ki jih preživlja ves poznoantični svet, v teku katerih se oblikuje nova krščanska kultura. Sredi tega neprestanega izpreminjanja, ki je trajalo več stoletij, pa helenistična kultura v nobeni izmed svojih oblik tudi ni mogla ostati neizpremenjena ter so se tudi v njeni umetnosti zrcalile struje, smeri, nihanja in raznorodne težnje, katerim je bila podvržena in izpostavljena že od samega začetka svojega obstoja. Sicer je bila v dobi diadohov vtisnila več ali manj enoten pečat umetnostni kulturi prostranih teritorijev Bližnjega Vzhoda in je s svojim osnovnim načinom dojemanja in oblikovanja prekvasila vso tamošnjo umetnost; v teku časa pa so se celo v sami helenistični umetnosti pojavile diferenciacije, ki so bila njihova izhodišča posamezna tvorna središča velika helenistična mesta na Vzhodu z Aleksandrijo, Antijohijo,



Miletom in Efezom na čelu. Raznovrstnim menjavam, ki so na ta način nastale, pač ni mogoče pripisovati bistveno orientalnega izvora, kakor n. pr. ni mogoče smatrati za zastopnike posebnega „orientalizma“ poznoantičnih pisateljev, ki jih je dala grški literaturi Sirija. Kakšen je bil v umetnosti velikih helenističnih centrov v teh stoletjih delež turodnega, po svojem izvoru izvenhelenističnega etničnega elementa, je seveda drugo vprašanje. Bržkone je bil precej znaten in je gotovo — zavestno ali nezavestno — vnašal med helenistične temelje tudi svoje lastne, več ali manj drugače usmerjene interpretacije. In tudi glede tega ni dvoma, da so tovrstni elementi povečavali in poglobljali poprej omenjeno diferenciacijo ter na svoji strani pripomogli do tega, da je umetnost poedinih središč dobivala čedalje izrazitejše lastno obličje. V veliki meri je ob naslonitvi na krščanstvo, ki je v posameznih okoljih Bližnjega Vzhoda bilo v oporo protihelenističnim, separatističnim kulturnim, danes bi celo lahko rekli „narodnim“ težnjam, začela naraščati tvorna moč izvenhelenističnih zaledij teh centrov in prihajati do večjega izraza tudi v umetnosti; in tedaj se je v zvezi z že omenjeno diferenciacijo posameznih pokrajin izoblikovala posebna sirijska, egiptovsko-koptijska, krščanskomezopotamska umetnost itd. Elementi teh raznih umetnostnih provinc so neposredno ali pa posredno potom umetnosti helenističnih središč prodirali dalje proti zapadu in zapustili sledove, ki so ponekod še pozno v srednjem veku zelo številni v zapadni, posebno pa še v bizantinski umetnosti. Še več lahko rečemo: razne vzhodne trgovske naselbine in samostani, ki so vzdrževali zvezo s svojim materialnim in hkrati duhovnim izhodiščem, so bili tudi pravcate umetnostne kolonije, ki so gojile tradicije svoje domovine, kar je pospeševalo njihovo pronicanje med umetnostne forme drugače usmerjene okolice.

Toda vse te umetnostne težnje in nagnjenja, ki so na ta ali oni način povezana z umetnostnimi težnjami helenističnega in izvenhelenističnega Bližnjega Vzhoda, vsi oni številni konstruktivni, tehnični, dekorativni, ornamentalni in ikonografski motivi, ki smo jih poprej našli in bi jih lahko še pomnožili, vse to še ni Bizanc. Bizantinska umetnost nikakor ni izid enostavnega seštevanja: helenizem in Egipt in Sirija in Mala Azija itd., ampak povsem nekaj drugega. Kot primer izpremembe, ki jo opazovalec nehote občuti kot nekaj novega in hkrati tujega v okviru helenistične dekoracije arhitektonske notranjščine, smo zgoraj omenili

dekorativni sistem v ravenskem mavzoleju Galle Placidije; tukaj moramo dodati, da se to tiče samo dekorativnega sistema kot takšnega. Kakor hitro preidemo namreč k posameznostim te dekoracije ter jih bliže analiziramo, moramo ugotoviti, da so — razen par nepomembnih drobnarij — vsi njeni sestavni deli nerazdružno zasidrani v helenističnih tradicijah. Še več; akantova drevesa, figure svetnikov, predvsem pa monumentalna kompozicija Dobrega pastirja je tako skoz in skoz prepojena s helenističnim duhom, da je še vedno antična, četudi je obenem že srednjeveškobizantinska. Zdi se mi, da ugotovitve te vrste še najbolj osvetljujejo vprašanje o sorazmerju med osnovnimi elementi, iz katerih se je razvila bizantinska umetnost, t. j. umetnost, ki je imela svoje glavno središče in težišče v Konstantinopolu. Vzhodni elementi so pri tej genezi seveda igrali važno vlogo in jih ne gre podcenjevati; toda ti elementi se niso prilagodili samo zunanjemu okviru, ampak so se podredili tudi osnovnim tendencam tradicij helenistične umetnosti. Helenistična umetnost pa je v teku stoletij, ki delijo ustvarjanje VI. stol., ko je bizantinska umetnost že popolnoma izkristalizirana, od slikarstva katakomb in plastike sarkofagov, preživela že sama v sebi peripetije in razvoj, ki ni bil samo zunanjšega, formalnega značaja; hkrati je bil tudi umetnostni izraz zgodovinskih dogajanj, ki so privedla do popolnega prevrednotenja duhovnih temeljev in ciljev človeka in življenja in ki so bila na eni strani povezana z družbenimi in idejnimi tradicijami rimskega imperija, na drugi pa z izoblikovanim krščanstvom in oblikami njegovih pojavov. In zato je končno vendarle tako, da ni samo bizantinska država, ampak tudi zgodnjobizantinska umetnost stilska kristalizacija teženj, ki so izvirale iz tradicij helenistične umetnosti, pomešanih z orientalnimi elementi, v okviru rimskogrškega državnega razvoja in krščanske duhovnosti, a so bile obenem tudi samo bizantinske.

V čem pa so obsežene njene lastne značilne poteze, nam morejo povedati samo njeni spomeniki.

#### IV.

Bizantinska umetnost je danes veliko bolj znana, kot je bila pred sedmimi ali osmimi desetletji. Če pa si ogledujemo njene spomenike, moramo le priznati, da bi si jih želeli veliko več. Ustavimo se za hip pri tem vprašanju. Pisani viri nam poročajo o marsičem, po čemer je danes izginila sleherna sled ali pa so se

ohranili tako neznatni fragmenti, da si mnogokrat ustvarimo le z največjo težavo kvečjemu nekakšno splošno sodbo o dotičnem spomeniku, nikakor pa ne moremo priti do njegove prave podobe. Konstantinopol Konstantina Velikega je malodane popolnoma izginil, njegova monumentalna arhitektura IV. in V. stol. je znana z malimi izjemami prav za prav le po pisanih virih; celo največja in najpomembnejša monumentalna zgradba posvetnega značaja ali bolje rečeno skupina zgradb cesarske „svete palače“ začinja šele danes spet objavljati svoje starejše plasti, ostanek pa je propadel. Iz VI. stol. se je ohranilo nekaj več, toda niti ne vse najvažnejše; za vedno je izginila cerkev sv. Apostolov in še celo od sv. Sofije je ostala prav za prav samo zgradba kot taka in le del njene prvotne dekoracije, medtem ko je njena oprema izgubljena. Toda čemu vse to naštevati? Z arhitekturo tudi v drugih mestih nismo na boljšem; kaj je ostalo od takratne Aleksandrije v Egiptu in Antijohije nad Orontom? Kako malo nam je ohranil bizantinskih spomenikov Efez, Milet in navsezadnje zlasti iz zgodnjebizantinske dobe celo Solun, da o drugih mestih niti ne govorimo. S par izjemami imamo opraviti edino s fragmenti, ki so povrh še daleč od prestolnice nad Bosporjem, tako da si mnogokrat nismo niti na jasnem, ali niso to dela z močnimi izvenbizantinskimi primesmi. In vendar smo navezani nanje in kjer nam Konstantinopol sam ne nudi dovolj gradiva, se moramo pač zadovoljiti z ostanki drugod: v Rimu, kjer pa moramo vedno računati z lokalnimi, velikimi rimskimi tradicijami, v Milanu, kjer so zgodovinske zveze le preveč nejasne, kot n. pr. v slučaju s cerkvijo S. Lorenzo, v Neapolju, predvsem pa v Ravenni, ki pa ni bila vedno rezidenca bizantinskega eksarha, ampak poprej tudi prestolnica zapadnorimskih cesarjev in tudi ostrogotskega kralja Teodorika, in kjer bližje zveze z Rimom nikakor niso izključene. In kakor je z arhitekturo, tako je tudi z ostalimi panogami upodabljajočih umetnosti. Iz številnih virov vemo, da je bil Konstantinopol s svojimi palačami, trgi in ulicami največji muzej antične plastike, da so poleg grških in rimskih del nastajala tudi vedno nova, posebno monumentalni portreti, zlasti članov cesarske rodbine. Vemo, da je obstajalo monumentalno posvetno slikarstvo, ter da niso bile samo cerkve, ampak tudi posvetne, cesarske in privatne zgradbe okrašene z neštetimi stenskiimi slikarijami in ikonami. Od vsega tega so se nam ohranili samo borni ostanki: nekaj mozaikov cerkvenega značaja, komaj sledovi

stenskih slikarij, par slučajnih ikon. Še najboljša je slika, ki nam jo nudijo izdelki dekorativne umetnosti v širokem pomenu besede: monumentalne, zvezane z arhitekturo in plastiko, ter drobne v najraznovrstnejših tehnikah, zlato in srebro, emajli, slonova kost, knjižno slikarstvo, tkanine, numizmatika, keramika. Za fragmentaričnost spomenikov pa je značilno tudi, da imamo v absolutni večini primerov opraviti s spomeniki, pripadajočimi ali naravnost cerkveni ali pa vsaj verski umetnosti. Seveda je bizantinska umetnost krščanska, vendar pa se ni vsa izčrpavala v verskih in cerkvenih nalogah in namenih ter je, kakor vedno in povsod v zgodovini kulture, spremljala sleherno človeško udejstvovanje.

Presegalo bi meje pričujočih izvajanj, ako bi skušali podati podrobno analizo ali pa vsaj karakteristiko vsega spomeniškega gradiva zgodnjebizantinske umetnosti. Zato se omejimo le na nekaj najznačilnejših vprašanj in pojavov, ki nam omogočijo priti do upravičenih zaključkov.

\* \* \*

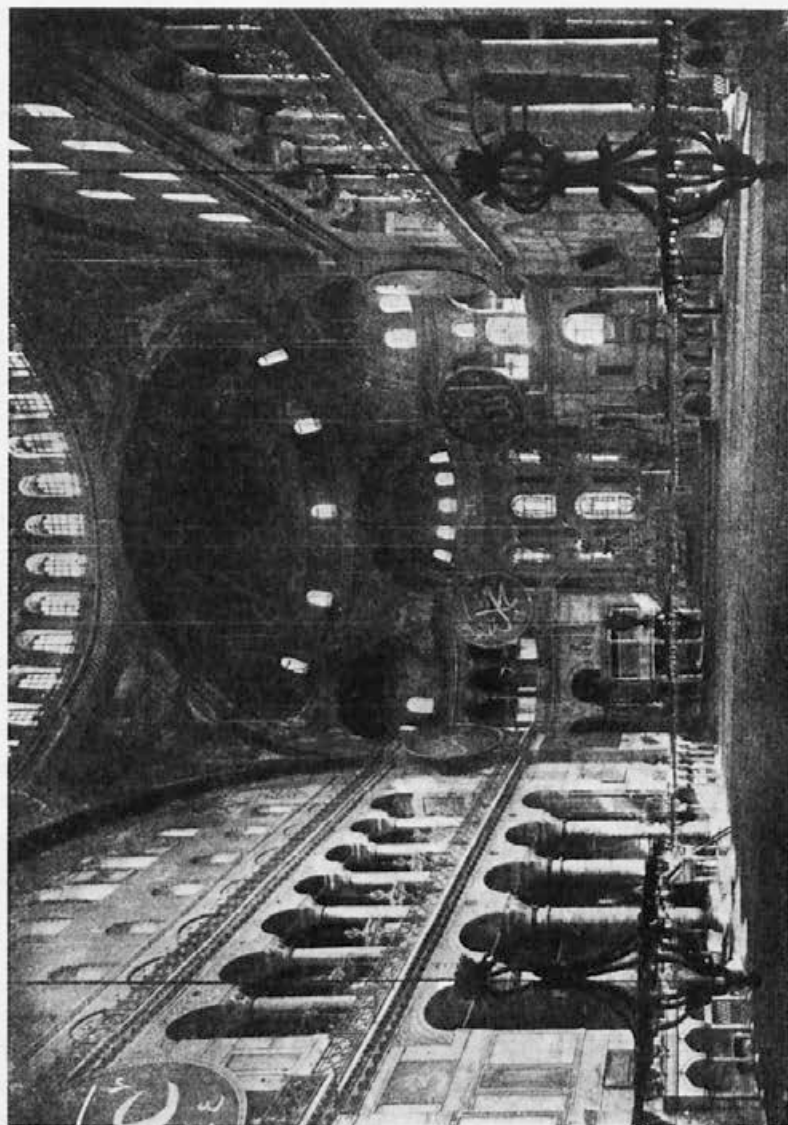
Za monumentalno arhitekturo prihajajo iz spomeniškega gradiva resno v poštev prav za prav le sakralne stavbe. Kar je znano o cesarski „sveti palači“ v Carigradu iz te dobe in o drugih posvetnih stavbah, je premalo, da bi bila mogoča natančnejša formalna in stilistična analiza v celoti. V kolikor pa je mogoče ugotoviti stilistične posameznosti, se v ničemer ne razlikujejo od izsledkov analize cerkvene arhitekture, ki nam more biti torej edina izhodna točka za daljše ugotovitve. V tej arhitekturi pa takoj lahko opazimo znano dejstvo, da Bizanc sicer pozna longitudinalno baziliko in jo tudi uporablja, da pa se njeni tipi že zgodaj modificirajo ter da jo končno popolnoma nadomesti centralno cerkveno stavbarstvo. Čista helenistična bazilika je v Bizancu redka, pogostejše so njene vzhodne, sirijske menjave, sama zasnova bazilikalnega tipa pa je na tem terenu plodovita predvsem kot sestavni del drugačne koncepcije cerkvene stavbe, ki se končno izkristalizira v raznih menjavah tipov, ki se razvijajo iz konstruktivne združitve obokane bazilike s centralno zasnovo, na ta ali oni način spojeno s kupolo. Kombinacije so seveda raznovrstne in njihova zgodovina je kaj pestra in dolga. Njena pot vodi na eni strani od navadne rotunde z obhodom in mnogokotnih, zlasti oktogonalnih zasnov, razširjenih s pomočjo dodanih stranskih prostorov v obliki plitvejših in globljih niš,

ekseder, konh in apsid, ki povečujejo glavni prostor, uvajajo v celoto prostorno razčlenjenost ter omogočujejo sestavljanje med seboj povezanih glavnih in stranskih prostornih edinic v enotne kompozicije; na drugi strani pa od obokane bazilike in kupole nad kvadratom, od tlorisa v obliki križa, ki se mu prilagodita kupola in podolžne ladje, pa tja do monumentalnih kreacij, kakršne predstavljajo tipi cerkve sv. Janeza v Efezu in sv. Apostolov v Carigradu, cerkev sv. Sofije v Carigradu ter za bodočnost najvažnejši tip križaste cerkve s kupolo.

Da je takšen razvoj v veliki meri omogočilo stavbarstvo, ki je operiralo predvsem z oboki in ni bilo samo v Rimu, ampak tudi v helenističnem Orientu v poznoantični dobi zelo razširjeno, je samo ob sebi razumljivo. Vendar je značilno, da na tem terenu ta tip prevladuje, ali pa vsaj zavzema nenavadno veliko mesta že od samega začetka krščanske sakralne arhitekture. V dobi Konstantina Velikega nastane sicer v Palestini cela vrsta velikih bazilik, ki so bile že zaradi tega pomembne, ker so kot zgradbe na tako važnih in češčenih mestih postale vzori, vredni posnemanja. Obenem pa nastane prav v Jeruzalemu takrat tudi centralna zgradba nad sv. Grobom; ena največjih in najpomembnejših zgradb Konstantina Velikega je slavni oktagon v Antiohiji nad Orontom. Sicer pa kakorkoli gledamo na posamezne faze te arhitekturne zgodovine in kakorkoli vrednotimo njene poedine pojave, ni prav nobenega dvoma, da so najtipičnejši predstavitelji Justinijanove dobe in njenih tendenc v cerkveni arhitekturi stavbe kot oktagon S. Vitale v Ravenni, cerkev sv. Sergija in Bakha ter cerkev sv. Sofije v Carigradu.

Če skušamo tole zadnjo kratko označiti, jo moramo vsekakor uvrstiti med tipe masivnih zgradb, ki imajo svoje predhodnike med tipi rimske arhitekture cesarske dobe. V tem smislu je sv. Sofija nedvomno, kakor so jo že pogostokrat imenovali, spojitev osnovnega tipa Maksencijeve bazilike na Forum Romanum in tipa rotunde Panteona, t. j. notranjega prostora sestavljenega iz glavne, srednje ladje, zložene iz enakih križasto obokanih travej nad kvadratnimi osnovami, in vrste enakih stranskih, banjasto obokanih prostorov, ki obdajajo glavno ladjo na obeh straneh in so njenemu prostoru podrejeni, ter velike kupole nad enotnim centralnim prostorom. Ta spojitev izpreminja že sama po sebi značaj prvega, t. j. longitudinalnega bazilikalnega tipa, kakor tudi funkcijo in značaj kupole (sl. 4). Kupola je oprta na slope





Sl. 4. Carihrad, Sv. Sofija, notranjščina.

prostranega kvadrata in na loke med njimi, kar ne omogočuje samo prenosa njene teže, ampak tudi njeno nadaljevanje v podolžni smeri na dve polukupoli in daljše manjše polukupole in eksedre ter ustvariti na ta način popolnoma svojevrstno pokritje srednje ladje. To prekritje ni več sestavljeno iz enakih delov kakor v Maksencijevi baziliki, ampak iz enotne, vseobjemajoče kupole; ostale polukupole so ji podrejene, obenem pa organsko z njo spojene kot njeni sestavni deli. Toda ta enotnost ni prostorna enotnost Panteona, ampak bogato razčlenjen prostorni organizem, v katerem zavzema vsaka posameznost določeno, samo sebi namenjeno mesto in je vendar tudi bistven del celote. Njegova razčlenjenost ni statična razčlenjenost objektivnih, plastično izoblikovanih delov, ki se zlagajo v uravnovešeno celoto, kakor je to bilo značilno za starejšo grško in helenistično arhitekturo, ampak izvira iz enotne zamisli prostora in stavbarske gmote, pri čemer en del prehaja v drugi in je v stenah, obdajajočih notranjščino, vse samo valovanje in neprestano prehajanje, od tal preko slopov in stebrov do lokov, obokov in kupole ter od kupole preko polukupole nazaj k eksedram, lokom in temeljem, pokritim z gladkimi marmornatimi ploščami. Svojega izvora iz rimske arhitekture tudi zunanjščina ne prikriva. Ne gre samo za konstruktivno ogrodje, sestavljeno iz slopov, opor in stebrov, kar kljub vsem razlikam vendarle spominja na ogrodni sistem konstrukcije Maksencijeve bazilike, ampak hkrati tudi za masivno nakopičeno gmoto, rastočo kvišku kakor piramida in obenem uravnovešeno z navzdol težečimi masami, pri čemer je zunanja razčlenitev stavbene gmote plastično nezatna in je njen končni izraz le ploskovitoslikovit; saj učinkuje edinole s pomočjo ploskih površin in svetlosenčnatobarvnih kontrastov, katere povzročujejo ritmično razmeščene okenske odprtine. S tem pa je tudi že označen osnovni značaj sten v notranjščini stavbe, v kateri je predvsem obsežena izrazna moč in težnja te arhitekture. Tudi tukaj je namreč sleherna posameznost podrejena izraznosti celote; vse služi poudarku ploskovitosti sten, ki tvorijo meje notranjega prostora, in njihove razčlenitve: mogočne konture lokov, s katerimi se končujejo polukupole nad glavno ladjo, apsidno in eksedrami, in manjših lokov, ki jih nosijo stebri, ogromni krog pod kupolo; v ritmični razporeditvi razmeščena okna, skozi katera prihaja dnevna svetloba; ritmična razvrstitev stebrov iz barvnega marmorja, povezana z vrstami oken; blesk

zlatega mozaičnega dna in pestrih, ploskovito razpredenih dekorativnih motivov, sredi katerih je glavni motiv akantovo listje v najraznovrstnejših kombinacijah vitic; plošče barvnega marmorja, ki pokrivajo dolnje dele sten in ostenje beme, in celo plastična dekoracija kapitelov, ki je postala kontrastnobarvna in ploskovita ter se nadaljuje v podobni obdelavi na stenah nad kapiteli in loki. Celotni učinek te notranjščine, obdane od samih barvnih in v barvnosti harmoničnih ploskev, ki jih prekinjajo samo stebriščne galerije in okenske odprtine, skozi katere lije svetloba, ki še bolj povečuje sijaj in blesk ter obenem zakriva in odpravlja vso masivnost in težo in jo nadomešča z vtisom eterične lahkote, je iluzija v svoji razčlenjenosti enotnega, realnega in hkrati nadrealnega prostora, komaj še zvezanega z zemeljsko resničnostjo, v katerem je vse obseženo in objeto od oboka kupole, ki se obenem z loki nad polukupolami razgrinja nad vsem kakor nebesni svod nad zemljo.

Cerkev sv. Sofije je seveda edinstvena v zgodovini arhitekture, enkratna umetnina, ki je imela pač svoje predhodnike (v tej zvezi je dovolj opozoriti na tip cerkve sv. Sergija in Bakha), ni pa imela pravih naslednikov, če izvzamemo zgradbe carigrajskih turških džamij, ki pa so kljub analogijam vendarle drugačne. Toda na drugi strani so načela, ki so v njej značilna za pojmovanje in funkcijo dekoracije monumentalne notranjščine, zastopana tudi drugod. Četudi se ni ohranila cerkev sv. Apostolov, druga najpomembnejša zadužbina Justinijanove dobe, in je to, kar vemo o njenem okrasu iz opisov, le premalo, da bi lahko sklepali o posameznostih, ter le še notranjščina beneške cerkve sv. Marka lahko služi kot verjetna analogija, lahko ugotovimo v drugih bizantinskih cerkvah te dobe, a tudi v nekaterih starejših, iste osnovne poteze notranje dekoracije. Sistem razporeditve mozaikov v Baptisteriju ortodoksnih v Raveni je sicer še vedno bolj arhitektonsko občuten; tudi ne moremo natančneje identificirati zasnove dekoracije sv. Sofije z okrasom bazilike S. Apollinare Nuovo, vendar pa so v bistvu poteze že iste, kakor so tudi v ploskoviti dekoraciji bazilike sv. Demetrija v Solunu ali pa v okrasnem sistemu mavzoleja Galle Placidije v Raveni. Če jo gledamo z razvojnega gledišča, za značaj koncepcije notranjščine sv. Sofije načelno najvažnejša izprememba ni samo v pojmovanju prostora in arhitektonske gmote, ampak tudi v pojmovanju osnov, iz katerih se poraja in razvija likovna domišljija



bizantinskih umetnikov. Komponiranje velikih arhitekturnih mas, prenos jedra izraznih možnosti in moči v notranjščino, ploskovitost, barvnost, uporaba v veliki meri svetlobe (tudi umetne, večerne razsvetljave, ki je, kakor vemo iz opisov, vzbujala v sv. Sofiji še večje občudovanje) kot stilnotvornega elementa, podrejenost sleherne podrobnosti učinkovitosti celote, iluzionizem, to vse so samo pojavi te umetnosti, ki nam postanejo razumljivejši, če upoštevamo tudi ostale umetnostne panoge. Tedaj nam postane jasnejša tudi njihova povezanost z osnovnimi težnjami dobe.

## V.

Že iz značaja dekoracije sv. Sofije govori visoko razvit čut za barvnost in najraznovrstnejše koloristične efekte. Da je bila ta barvnost tudi res globoko občutena in da je odgovarjala težnjam tedanjega rafiniranega okusa, lahko sklepamo med drugim tudi iz ohranjenih opisov, kakor n. pr. iz znane „Ekfrasis sv. Sofije“ Pavla Silentijarija, kjer se takole izraža o ploščah iz hierapolskega marmorja, na katerem „se kakor vrtinci vijejo žile, tu podobne krogom, tam pa se razširjajo in oddaljujejo od okrogle oblike. Tu je videti rdeča barva pomešana z bledo belino, tam lep blesk, nohtu človeške roke enak. Na drugih mestih se prikaže rumenkasti ton zelenike ali očiščenega voska ali stare slonove kosti. In spet se prikažejo bleščeče bele ploskve s črnkastimi rumenkastimi madeži ali pa prevlada svinčena sivina in se belina stisne v mesecu podobno progó“.<sup>19</sup> Ta barvnost je vsepovsod: v mozaikih, v ikonah, v oblačilih, predvsem pa v zlatarskih in emajlastih izdelkih, tako da je težko odločiti, kateri izmed teh panog in tehnik bi za to dobo prav za prav pripisali prvenstvo. Vsepovsod naletimo na izdelke, v katerih odločujejo o končnem kolorističnem učinku že same barvne vrednote materiala in je enkratnost njihovega stilskega izraza obsežena dokajkrat že v sami sestavi barvnih snovi in medsebojnega sorazmerja. Zato je tudi umevno, da je morala ta barvnost poleg ploskovitosti, s katero se je družila, postati bistven sestavni del formalnih osnov, v katerih se je gibala likovna domišljija.

<sup>19</sup> Skrajšan prevod teksta izvirnika. Glej P. Friedländer, Johannes von Gaza u. Paulus Silentarius. Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit. Leipzig—Berlin, 1912, str. 125 sl.

Kako zelo je ta osnovna lastnost formalnega gledanja in oblikovanja odločevala v vseh panogah bizantinskega umetnostnega ustvarjanja, pač ni treba še posebej poudarjati, kakor tudi ne podrobno opisovati, kako je genetično povezana s starejšimi pojavi te vrste v poznoantični umetnosti; kako se da na eni strani ugotoviti sredi „naturalizma“ rimske reliefne plastike, kakršno zastopajo znani reliefi iz Konstantinove dobe na Konstantinovem slavoloku v Rimu; kako jo srečujemo tudi že veliko poprej v okrogli portretni plastiki iz konca III. stol., a lahko odkrijemo njene predhodne faze še prej med izpremembami, ki jih je Riegl označil kot prehajanje od haptičnega k optičnemu dojemanju vizualnih pojavov in njihovega načina oblikovanja. Na drugi strani se pa ne da zanikati, da srečujemo analogične tendence v vsi tisti umetnosti, ki je v osnovah svojega formalnega značaja sicer helenistična, a je obenem prepojena z nedvomno „orientalnimi“ elementi. Kar je bilo ugotovljeno v zvezi s slikarjimi v Duri, ni treba več ponavljati; podobne poteze prikazuje sasanidska reliefna plastika, in kar je posebno zanimivo: reliefne podobe in kompozicije Mitrovega kulta,<sup>20</sup> pri čemer je treba poudariti, da je kult kot takšen sicer vzhodnega izvora, da pa je dobil svojo likovno upodobitev najprej šele v helenistični umetnosti. Seveda nam pa vse te ugotovitve, ki bi jih lahko pomnožili še z neštetimi drugimi, posebno s področja dekorativne plastike in tudi iz stilističnega obdelavanja arhitektonskih kompozicij kot velikih celot, zaenkrat pričajo samo o tem, da je ta ploskovitost in barvnost obstajala kot ena izmed osnovnih potez te umetnosti, ki ni nastala šele zdaj, ampak je bila posledica dolgotrajnega razvoja. Zato je gotovo še važnejši odgovor na vprašanje, v čem je prav za prav obseženo vse ono, kar je povzročilo, da je bizantinska umetnost vendarle postala izraz lastnih teženj in edinstvena v zgodovinskem razvoju evropske umetnosti.

Sredi njenih plastičnih in slikarskih kreacij se nam bo na prvi pogled tudi marsikaj zdelo podedovano in prevzeto ter samo prenešeno v okvir bizantinske celokupnosti. V tematičnem oziru se utegne zdeti, da se prav za prav ni zgodilo nič presenetljivega,

<sup>20</sup> B. S a r i a. Zur Entwicklung des mithrischen Kultbildes. Mitt. d. Ver. klass. Phil. Wien IV, 1927, str. 58. — Fr. S a x l, Frühes Christentum u. spätes Heidentum in ihren künstl. Ausdrucksformen. Wiener Jahrb. f. Kgesch. II, 1925, str. 65 sl.

kar bi pomenjalo prekinitev s starejšimi fazami, ki segajo še v pogansko antiko. Plastika, ki v poznejših dobah popolnoma zamira, je v začetku še v polnem razmahu. Njene formalne posebnosti in stilska dojemanja so pač različne od helenističnega objektivizma in odgovarjajo osnovnim formalnostilističnim tendencam, ki smo jih že na kratko označili; toda še vedno zavzema obilo mesta portret in prav tako številni so zlasti kipi Kristusa. Saj tudi ni bilo drugače mogoče, če se pomisli, kako je bil zlasti Carigrad od časov Konstantina Velikega dalje „obljuden“ s plastičnimi umetninami davne grške in rimske preteklosti, ki so morale učinkovati kot idealni vzori umetnostnega ustvarjanja. O plastičnem bogastvu nam morebiti najbolje priča opis Halke v Kodinovi Topografiji: „Kip Arijadne, njegove prve žene, in Zenona samega sta stala pri kraljevskih vratih Halke. Bolj zgoraj v Halki je bila v smeri proti palačini galeriji postavljena soha preslavne Pulherije in dva druga kipa stojita na kratkem stebru in nosita distihe filozofa Sekunda. Nasproti lokom Halke se nahajata dve ženski in dve pozlačeni Meduzini glavi. Iz Efeza pa je bilo iz Artemidinega templja prenešenih osem kipov, in sicer so postavili štiri na Tauru v stari palači, namreč kipe Julijana in njegove žene in njegovih sinov ter Galusa, štiri pa na levi strani Halke, kjer je postavljen tudi Justinijanov križ in pozlačeni kipi Belizarja, Tiberija, grbastega Tračana (Justina I.) in Justinijana, fino izdelan, ter sedem kipov njegovih sorodnikov, nekateri iz marmorja, drugi iz bronu, ter dva konja... In nenavadno težki (?) kip Maksimijana stoji na istem mestu, kjer se zdaj nahaja tudi vsa rodbina Teodozija Velikega ter kip Mavrikija in njegove žene in njegovih otrok...“<sup>21</sup> Poleg okrogle plastike se je bogato razvijal tudi relief, še večja in pomembnejša od monumentalne pa je bila drobna plastika v najrazličnejših snoveh in tehnikah. Povsod se nadaljujejo motivi antičnih tradicij, in četudi se nam iz te dobe ni ohranilo preveliko število posvetnih tematičnih motivov, je že iz ohranjenega spomeniškega gradiva razvidno, kako velik je bil še vedno njihov pomen in kako so bili dalje v uporabi, četudi so seveda čimdalje bolj prevladovala krščanske teme. In kar velja za kiparstvo, velja tudi za slikarstvo in vse njegove tehnike od mozaikov in sten-

<sup>21</sup> J. P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*. Wien 1897, str. 269 sl.

skih slikarij tja do voščenega slikarstva na tablah in knjižnega iluminatorstva.

Toda oglejmo si najprej nekoliko bliže značaj krščanskih tém, ki so se razvile od prvih začetkov starokrščanske umetnosti in se v teku stoletij bogatile z vedno številnejšimi motivi in podrobnostmi. Njihova najstarejša plast je vsekakor sestavljena iz prvotnega krščanskega simbolizma, ki sam kot takšen sicer nima še nič skupnega z umetnostnim oblikovanjem, saj se omejuje na poedine znake kot n. pr. riba, križ, golobica, pav, oljčna vejica itd. Toda ti znaki se vendarle ohranijo in prehajajo v večje umetnostne kompozicije, hkrati pa se ohrani tudi duh in pojmovanje, iz katerega so bili nekoč nastali. Drugo tematično plast tvorijo že posamezni tipi in tudi cele kompozicije simboličnega značaja; formalnogenetično so povezani s tradicionalnimi, včasih pradavnimi tipi in témami, v krščanskem okviru pa so dobili popolnoma novo idejno vsebino, različno od samega formalnega videza, kakor n. pr. Dobri Pastir, ki izvira od pravega tipa kriofova in od bukoličnih prizorov, Orfej, ki ga veže s krščanstvom samo simbolični pomen, scene iz povesti o Erosu in Psihi itd. Neprimerno večji je doprinos krščanstva na področju historične, pripovedne ilustracije, saj je nudilo umetnosti zgodovinske tekste svojih svetih knjig Stare in Nove zaveze, ki jih je krščanska ikonografija prvih stoletij upodobila v najrazličnejših kanoničnih in apokrifnih redakcijah in interpretacijah. Nadaljnji vir ikonografskih snovi so pomenjali apokaliptični teksti in koncepcije, ki so zahtevale že same po sebi svojevrstno umetnostno oblikovanje. Vsemu temu pa so se pridružile še teme dogmatičnega in liturgičnega značaja. Vendar pa to še ni vse. V zvezi z vsem navedenim in obenem nad njim so se pojavile še druge tematične naloge, ki jih je mogoče kratko označiti kot upodabljanje krščanske osebnosti, počenši od človeške figure preko idealiziranih herojev krščanstva pa tja do upodabljanja najvišjega, Boga samega in vsega onega, kar je povezano z najvišjimi verskimi pojmi in predstavami.

Velika večina teh tém je nastala že v predbizantinski dobi, toda popolnoma razvita bizantinska umetnost jim je dala svojevrsten značaj in obeležje. Da se je pri tem ikonografija posluževala form, kakršne je imela na razpolago, ni treba še enkrat ponavljati. Nas zanima na tem mestu nekaj drugega. Vse te teme, bodisi simbolične ali pripovednoilustrativne bodisi apokaliptične

in dogmatične, liturgičnega ali teološkospekulativnega značaja, so določale duhovno smer, v kateri je snovala oblikovna domišljija bizantinskih umetnikov, in zato nikakor niso brez pomena za formo in stil. Prevrednotenje materialnih in duhovnih življenjskih vrednot v smislu idejnega in čustvenega sveta prvotnega krščanstva je samo ob sebi privedlo do napetosti med tradicionalnimi formami in novo vsebino, kar je na drugi strani rodilo nove izrazne težnje, ki so se končno izkristalizirale v zreli zgodnjebizantinski umetnosti. Če jih skušamo kratko označiti, jih lahko formuliramo na sledeči način.



Sl. 5. Eliezer in Rebeka. Miniatura v Dunajski Genezi. VI. stol.  
Nar. Biblioteka na Dunaju.

Značilne so izpremembe, ki jih doživi pripovedna, ilustrativna historična umetnost tako v slikarstvu, kakor tudi v reliefni plastiki. Njene številne kompozicije, ki so v knjižnem in stenskem ter ikonskem slikarstvu, v kamnitih in slonokoščenih reliefih ter emajlastih izdelkih pomenile neizčrpano zakladnico vse poznejše krščanske pripovedne umetnosti, se med seboj seveda zelo razlikujejo, in sicer ne samo po svojih ikonografskih redakcijah in posebnostih, ampak tudi po svoji stilski



usmerjenosti, saj pripadajo najraznovrstnejšim središčem, se naslanjajo na razne tradicije in so prepojene z elementi različnega izvora: antijohijskega, aleksandrijskega, maloazijskega itd. Zato so tudi razumljive tako velike razlike, kakršne obstajajo n. pr. med miniaturnimi Dunajske Geneze (sl. 5) in Rossanskega kodeksa, med celostranskimi in marginalnimi miniaturnimi kodeksa Rabule iz l. 586., med stilom poliptiha iz Murana ter reliefi na slonokoščeni deščici v Bargellu v Firenzi iz V.—VI. stol., na kateri je upodobljen Adam v raju. Vendar pa imajo vse te kompozicije nekaj skupnega, namreč način, kako se pojmuje historičnopripovedni prizor. Najsi bo predstavljen v večji zvezi, kot n. pr. v Dunajski Genezi, kjer je ta zveza seveda ostanek nekdanjega kontinuiranega „stila“, odgovarjajočega obliki knjige-zvitka, ali pa posamič, kakor n. pr. v Rossanskem kodeksu, povsod je kompozicija prav za prav samo skrajšava, ki podaja in naglaša samo to, kar je za pripovedovanje bistveno, vse drugo pa opušča. V tej ilustrativni umetnosti je vse polno helenističnih iluzionističnih reminiscenc, toda iluzionizem, kar ga je še, se tiče samo podrobnosti, nikoli pa ne obsega celote. Za celoto velja povsem drugačno načelo: merodajen je izvenumetnični, idejni princip, od katerega zavisi kompozicija in njena interpretacija.

Posledice takšnega postopanja so očitne. Kompozicija, ki naj predočuje zgodovinski dogodek, ni izrez iz vizualne resničnosti, marveč v svojem duhovnem jedru v veliko večji meri nazorna upodobitev dejstva, katerega vsebina in pomen izvirata iz njegove povezanosti z enotno pojmovanim potekom zgodovine, ki ima pravi smisel edinole kot zgodovina odrešenja človeškega rodu in je njen centralni dogodek Kristusovo življenje in smrt. Tako pojmovana zgodovina niti ni „kronika“ v smislu ilustrirane kronike rimskih tradicij, ki so dobile med drugim svoj plastični izraz v reliefih stebrov Trajana in Marka Avrelija. Medtem ko je namreč v teh dveh primerih enotnost dolge in obširne „panoramske“ kompozicije bila oprta na historično vladarjevo osebo, ki se vedno znova pojavlja med prizori ter jih na ta način druži v enoto, je v krščanski pripovedni umetnosti še drugače. Spajajoči člen tukaj ni toliko Kristusova oseba, ki niti vselej ne nastopa, kolikor centralna ideja o božji volji, previdnosti in smotrnosti, ki edina odločuje o usodi človeštva. Zato ni čudno, da postanejo v takšni koncepciji vse podrobnosti le fragmenti ter so iz njih izbrani in upodobljeni samo takšni, ki so za razume-



vanje tematičnega jedra neobhodno potrebni. Rezultat pa je, da je pokrajine čimdalje manj in se njeni elementi izpreminjajo iz bistvenih kompozicijskih sestavnih delov v preostanke nekdanjega formalnega dojemanja, deloma pa predvsem v tematično potrebne dodatke, ki so podrejeni kompozicijski celoti, sami kot takšni pa nimajo večjega pomena in ne odločujejo pri zasnovi kompozicije. Obenem s pokrajino se seveda sploh zmanjšuje čut za prostorno obsežnost; sicer bi bilo pretirano trditi, da ta čut popolnoma izgine. Predvsem je treba poudariti, da niti zmanjšanje pomena pokrajine ni vedno in povsod enakomerno ter da se prostornost in pokrajina še dolgo ohranita zlasti tam, kjer prihajajo v poštev močne aleksandrijske tradicije kot n. pr. v „aristokratskih“ psalterjih (zlasti Paris. gr. 159), ki se naslanjajo na starejše vzore zgodnjebizantinske umetnosti. Če pa na drugi strani srečujemo, kakor n. pr. v marginalnih ilustracijah, kompozicije, v katerih niti ni več ozadja, ampak samo še figure, so tudi ti primeri le skrajno nasprotje, medtem ko se historična pripovedna umetnost izživlja na splošno v izraznosti, ki naglašava pomen upodobljenih človeških figur ter smatra vse ostalo za podrejen dodatek brez bistvenega pomena, ki ga končno tudi lahko opusti. Seveda tudi do teh izprememb ni prišlo kar čez noč. Obstajali so že zdavnaj zarodki v tej smeri; na eni strani je prihajala njihova predhodna faza do izraza v poznoantičnem „horror vacui“, značilnem zlasti za figuralne reliefe, kjer je nekdanjo prostornost nadomestilo razvrščanje figur v ploskvi, na drugi strani pa je tudi tukaj prišla do veljave tradicionalna helenistična tendenca po simboličnem upodabljanju in personifikacijah, ki se je med drugim izrazila tudi v pokrajinskih elementih. Toda o tej tendenci kaj več v zvezi s poznejšimi izvajanji. Izid je vsekakor takšen, da se pripovedna umetnost čimdalje bolj omejuje na človeške figure, ki so kolikor mogoče razvrščene v ploskovitem prostoru, pokrajinski fragmenti pa zavzemajo samo še vlogo neobhodnih atributov.

Pripovedna umetnost je v Bizancu zavzemala veliko prostora, vendar pa je bila le del njegove bogate tvornosti. Za duhovno usmerjenost bizantinske umetnosti njene pripovedne teme morda vsaj vedno niti niso najznačilnejše, saj so kljub svojemu velikemu številu nudile prav za prav samo epsko-historično podlago, iz katere je vzklilo in se čimdalje bolj razraščalo vse tisto, kar je tako zelo tipično za bizantinsko umstve-



Sl. 6. Ravenna. S. Apolinare nuovo, Jezus pomnoži kruhe in ribe.

nost in versko mišljenje, namreč dogmatizem v zvezi z mistiko, ki sta tudi v umetnostni realizaciji dobila svojevrstno izoblikovanje. Teme, ki jih je nudila apokalipsa in ki so po svoji osnovni koncepciji vizionarnega značaja, predstave dogmatičnih resnic ter upodobitve vsega nadzemskega so že a priori presegale možnosti realističnega okvira. Zato je le umevno, da je njihovo presaditev v tradicije helenističnega formalnega sveta privedla do postanka umetnin, ki so zunanjeformalno pač povezane z oblikami, podedovanimi in prevzetimi iz pozne antike, a je njihov celotni izraz tako daleč od vsega, kar je bil nekdanji helenistični iluzionizem v svojem prvotnem pomenu, kakor je bil svet krščanske miselnosti VI. stol. daleč od življenjskega pozitivizma velemesta Aleksandrije v dobi zadnjih Ptolemejev.

Osnovne poteze te smeri niso morebiti nikjer tako jasno razvidne, kakor v monumentalnih oblikah mozaičnega slikarstva. To slikarstvo je že po svoji tehniki kar najtesneje zvezano z arhitekturo; povezano pa je z njo tudi po svoji izraznosti in nam prav zaradi tega najlaže ponazoruje umetnost, ki je že po svoji zasnovi monumentalna, hkrati pa tudi idejno zamišljena za večne čase. Seveda so tudi v tem slikarstvu razne stopinje, ki vodijo od pripovednih tém in koncepcij do kompozicij, ki je njihov značaj ali reprezentativen ali idejnoiracionalen. Tako bi bilo n. pr. težko prištevati tem zadnjim mozaik v ravenki cerkvi S. Apollinare Nuovo, v katerih so upodobljeni čudeži Kristusovi (sl. 6) in njegovo trpljenje, četudi jih je med njimi nekoliko, ki presegajo okvir navadne ilustracije in pripovedovanja. Sredi povsem drugačnega sveta pa smo, kadar preidemo od njih k mozaikom, ki so izvršeni v najnižjem mozaičnem pasu na istih dveh stenah; na južni steni glavne ladje je upodobljena procesija svetih mučenicov, ki se pomika iz Teodorikove palače med rajskimi palmami v smeri proti Kristusu na prestolu, obdanemu od angelov, na severni steni pa procesija svetih mučenic, ki so na enak način razvrščene in gredo k Madoni na prestolu sredi angelov, ki se ji prav tedaj poklanjajo sveti Trije Kralji. V tem zadnjem primeru je torej še vedno ohranjen pripovedni motiv, ki pa je tako neznamenit in je tako popolnoma prilagojen ostali kompoziciji, da kot pripoveden sploh ne prihaja do veljave. Za značaj obeh kompozicij pa ni tipično samo da ne pripovedujeta, ampak da je iz njih kljub vsem videzom izginila prav za prav sleherna akcija; za akcijo je namreč težko smatrati proce-

sijo kot takšno. Vse je samo še adoracija in bitje v nadrealnem prostoru: skupini Madone kot Kraljice in Kristusa na prestolu sredi angelov sta strogo frontalni in simetrični, obe procesiji pa sta sestavljeni iz dolgih vrst ritmično razvrščenih enakomernih postav, z enakimi kretnjami in obrati, ki so kljub videzu nepremične, vase zamaknjene in učinkujejo v kompoziciji prav tako, kakor v enakih razdaljah postavljene palme in cvetovi na rajskih tleh. Še bolj poučni so v tem oziru mozaiki v velikih kompozicijah absid, kakor n. pr. na polukupoli cerkve S. Vitale v Raveni,



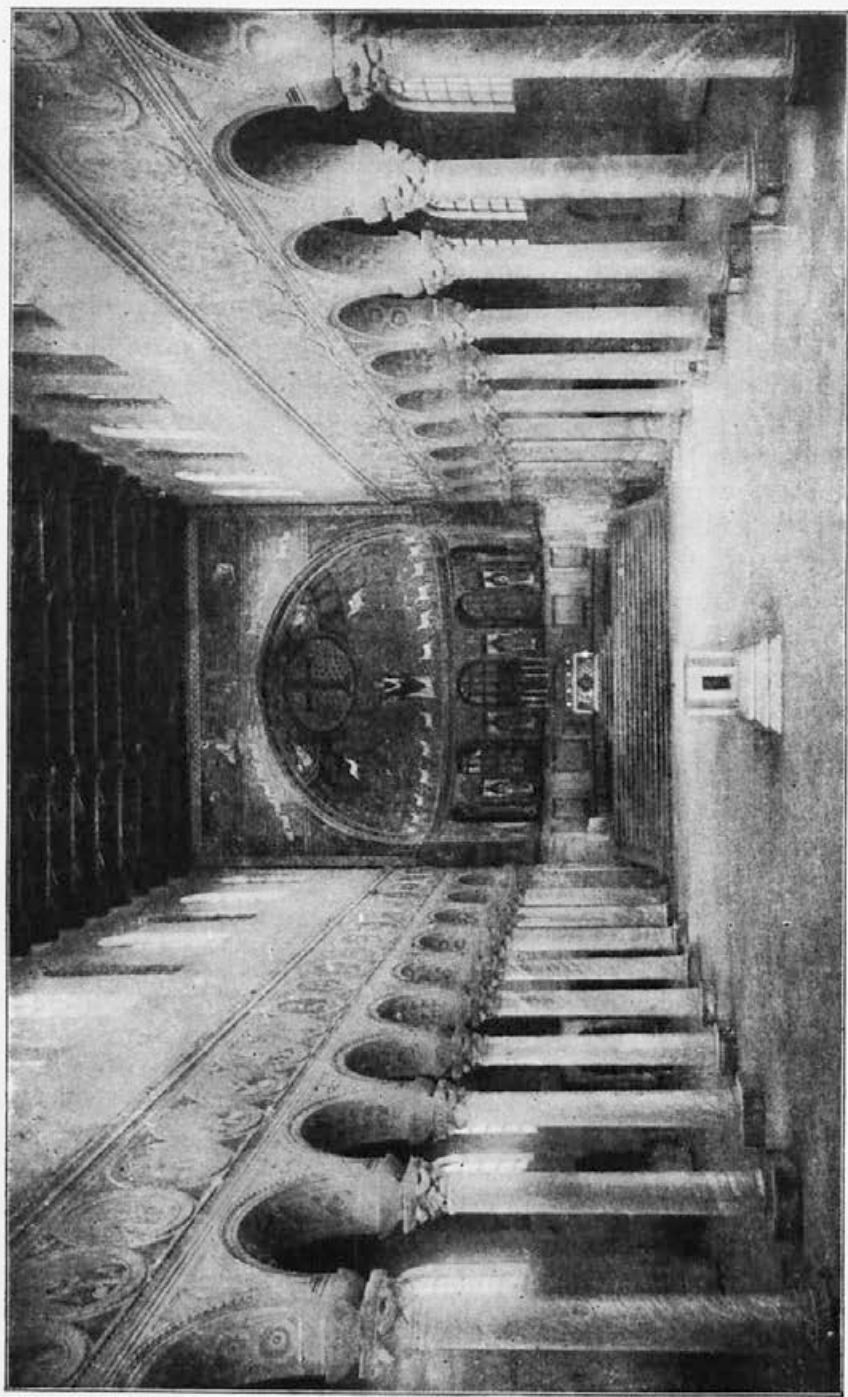
Sl. 7. Mozaik v absidi cerkve S. Vitale v Ravenni. VI. stol.

kjer je upodobljen mladeniški Kristus na obli sveta med dvema angeloma in sv. Vitalom ter škofom Eklezijem (sl. 7). Na prvi pogled se utegne sicer zdeti, da je kompozicija veliko bližja realnosti kakor poprej omenjeni procesiji; saj je pod Kristusovimi nogami upodobljen grič s štirimi rajskimi rekami in rajska livada, na kateri raste cvetje, na zlatem ozadju pa plavajo nad glavami figur oblaki, kakor da jih osvetljuje večerna zarja. In vendar je vse skupaj nerealno ali bolje rečeno nadrealno. Figure in celo njihova oblačila so tradicionalna, geste in gibi so posneti po helenističnih vzorih, vidni so tudi sledovi nekdanjega dojemanja

in oblikovanja človeškega telesa, ki ga zakrivajo široke draperije obleke. Toda vse to, kakor tudi rajska pokrajina in oblaki na nebu so samo formalni ostanki nekdanjega iluzionizma, ki izginjajo spričo načina dojemanja in izražanja celote. Kompozicija je simetrična, frontalna in izokefalična, pravega prostora v nji prav za prav ni, vse spaja in veže v celoto edinole zlato ozadje, tako da je v končnem rezultatu vse samo še iluzija vizije nadzemske resničnosti, ki presega meje zemeljskega iluzionizma in more biti le posledica idejnoverske in mistične koncepcije.

Da je v tej smeri mogoč še korak naprej, ki ga je umetnost te dobe tudi izvršila, je dokaz mozaični okras slavoloka in apside v cerkvi S. Apollinare in Classe v Raveni (sl. 8). Trije pasovi mozaikov na slavoloku: Kristusova ikona sredi simbolov evangelistov in oblakov, dvanajst ovčic, ki se vzpenjajo iz Betlehema in Jeruzalema na vrh griča, dve rajski palmi, ter velika kompozicija v apside, predstavljajoča Izpremenjenje na gori Tabor, ki pa je vsa izražena edino s pokrajino, nad katero se dviga velikanski križ v zvezdnem medaljonu in sta edini človeški figuri samo poprsji Mojzesa in Elije, vse ostalo pa ovčice (današnja figura sv. Apolinara je poznejši dodatek), — vsa ta velika kompozicija je sestavljena iz samih čisto idejnih elementov ter pomeni povsem abstraktno realizacijo vizije nadrealnega, iracionalnega sveta verskih predstav. Kako zelo prevladujejo vedno in povsod idejni elementi, ki so merodajni za umetnostno koncepcijo, kažejo med drugim mozaiki v cerkvi S. Vitale, s katerimi so okrašena nekatera mesta stranskih sten (sl. 9). V eni izmed lunet sta v skupnem okviru, ki pa seveda ni okvir v našem pomenu besede, upodobljena dva prizora, ki nista ne prostorno ne časovno med seboj povezana, ampak ju veže samo idejna interpretacija: Abraham sprejema tri može in Abraham daruje Izaka; na drugi strani pa sta upodobljena v analogni zvezi Abel in Melkizedek. Lahko torej rečemo, da je umetnost nehala biti avtonomna. Za njene osnovne koncepcije je merodajna izvenumetnostna, idejna stran. Lahko pa tudi ugotovimo še nekaj drugega: povezanost te umetnosti s celoto ni samo idejna, ampak tudi formalna in stilistična. Vsi dozdej omenjeni mozaiki so deli dekoracije cerkvenih notranjščin in so popolnoma podrejeni arhitektonski kompoziciji in strukturi ter niso samo idejna, ampak tudi formalna dopolnitev in izpopolnitev njene zasnove. In zdaj nam je tudi laže razumljivo, zakaj smo označili no-



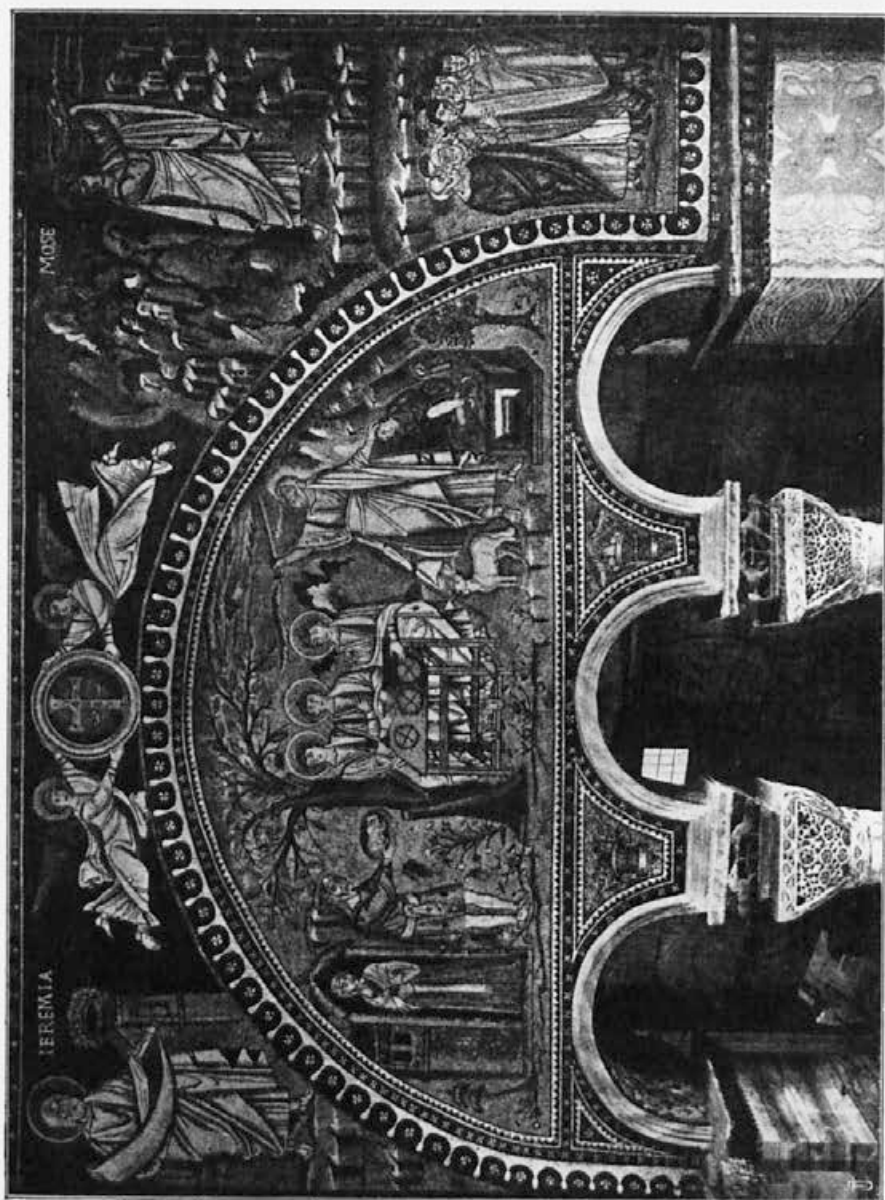


Sl. 8. Ravenna, notranjščina cerkve S. Apollinare in Classe.



tranjščino sv. Sofije kot iluzionistično. To ni namreč več iluzionizem v nekdanjem smislu, ampak iluzionizem, ki ustvarja videz posebnega, nadrealnega, iracionalnega sveta, realiziran v enotno zasnovanem centralnem prostoru, obdanem od bleščečih mozaičnih ploskev irealnega prostora, ki so nadaljevanje prvega in v katerem je vse podrejeno koncepciji celote, ki se nad njo zgrinja kupolin obok, kakor se razprostira nad vsem okrasom figuralnih kompozicij duhovnost iracionalnega nadzemskega bitja, ki je merodajna za vse, kar je v tej umetnosti izraženo.

To prevrednotenje tradicionalnih izraznih oblik, ki je povzročilo, da je s pomočjo nekdanjega helenističnega realističnega iluzionizma ustvarjen svet iluzionizma, ki je irealen, seveda ni prišlo naenkrat, kakor tudi že sama idejna umetnost ni nastala čez noč. Koncem koncev je jedro takšnega dojemanja obseženo v osnovah grškega antropomorfizma, kateremu se je vse izpreminjalo v človeško figuro in božanstva ter polubožanstva, vsa priroda pa je bila polna posebljenj. Te vrste personifikacije so trajale v teku celega helenizma in so se seveda ohranile tudi v bizantinski umetnosti, kjer srečujemo vse polno takšnih pojavov kot antropomorfne personifikacije gorâ in morja, rek i. t. p. In samo po sebi je umevno, da so že ta posebljenja kot takšna v obilni meri privedla do zamiranja iluzionizma v oblikovanju prostora in pokrajine. Temu pa se pridružuje še nekaj drugega: personifikacije služijo tudi kot posebljenja pojavov mas in abstraktnih pojmov ali z drugimi besedami so simbolične skrajšave in oznake realnih in abstraktnih koncepcij. Če so torej za helenistično umetnost značilni n. pr. pojavi kot Tyche kot personifikacija Antijohije ali drugih mest ter razne alegorične figure, ni čuda, da srečujemo v bizantinski umetnosti antropomorfne podobe Sofie, Sofrosyne, Megalopsychie, Cerkve in Synagoge, ali pa da je celo historičen dogodek upodobljen v simbolični formi. Zanimiv je n. pr. opis monumentalne slike pri Euzebiju (Vita Constantini, III, 5), katero je dal Konstantin Veliki postaviti v Halki v spomin svojega zmagoslavja: „To je postavil tudi v oni sliki, ki je pritrjena na najvišje mesto pred vhodno dvorano cesarske palače, vsem jasno pred oči, ko je dodal sliki znamenje odrešenja nad svojo glavo; sovražnika in bojno zver, ki oblega božjo cerkev zaradi tiranije brezbožnikov, pa je upodobil v obliki zmaja vrženega v prepad. Kajti zmaja in zvijajočo se kačo ga imenuje pismo v knjigah božjih prerokov. Zato tudi kaže cesar



Sl. 9. Ravenna, S. Vitale, Abraham pogošča sv. Trojico in Daritev Abrahamova.

pod svojimi nogami in nogami svojih bližnjih s pomočjo voščene slikaarstva celemu svetu zmaja, ki ga je zadelo kopje v sredo telesa in se je pogreznil v globino morja...<sup>22</sup> In kar se nam je ohranilo v teh besedah, ki so seveda premalo plastične, nam jasno predočuje srednja skupina na znani slonokoščeni deščici diptiha (sl. 10) iz VI. stol. v Louvru, kjer je upodobljen cesar v zmagoslavju na konju; ta skupina je v formalnem pogledu helenistično plastična, po svoji koncepciji pa zložena iz samih simbolov.

## VI.

S tem pa se že dotikamo nadaljnjega vprašanja, ki je za umetnost s tako izrazito antropomorfnimi tendencami kakor opisana še prav posebno velikega pomena, namreč vprašanja človekove osebnosti in njenega likovnega oblikovanja; saj je samo ob sebi umevno, da je moralo tudi tukaj priti do prevrednotenja, ki je bilo v skladu z osnovami vrednotenja ostalih materialnih in duhovnih elementov. Pravkar omenjeni opis slike iz Konstantinovega časa in slonokoščena deščica iz VI. stol. sta v tem oziru značilna dokumenta. V obeh primerih imamo opraviti s cesarskim portretom, torej s predmetom, ki je imel za sabo že dolgo tradicijo ter spadal med najpogostejše naloge plastike in slikarstva kot reprezentativen vladarski portret. Sam po sebi je portret sicer spadal med posvetno umetnost, kot vladarjev portret je pa vendarle zavzemal čisto posebno mesto že od helenističnih časov dalje. Znano je, kako je že helenistična umetnost razvila poseben idealiziran tip vladarja, ki je bil po duhovni zasnovi in hkrati tudi po formalnem izoblikovanju povzdignjen visoko nad podobe navadnih smrtnikov ter se je približeval idealnim podobam božanstev. Rimska umetnost je v to koncepcijo sicer uvedla pomembno korekturo, kar je bilo pri naturalističnih tradicijah rimskoitalske umetnosti čisto razumljivo, osnovna idealistična tendenca je pa le ostala ter je v zvezi s čimdalje bolj naraščajočim kultom cesarjeve osebe oziroma njegovega genija postajala celo vedno močnejša. Ta cesarski kult, ki je bil prav za prav posebna religija, spajajoča vso bogato raznovidnost rimskohelenističnega Panteona v enotno celoto, tudi v Bizancu nikakor ni zamrl. Cesar je tudi v krščanski transformaciji ostal predstavnik najvišje državne in hkrati

<sup>22</sup> J. P. Richter, op. cit. str. 267 sl.



Sl. 10. Cesar v zmagoslavju. Del slonokoščenega diptiha, VI. stol. Pariz, Louvre.

verske ter duhovne ideje in moči in kult njegove osebe je celo v okviru krščanstva pomenil skorajda poseben kult. Omenjeni portret s slonokoščenega diptiha nam v formalnem oziru sicer ne prinaša veliko novega, vendar pa sta važni zlasti dve potezi: idealizirana cesarjeva figura zavzema glavno mesto v kompo-

ziciji, sestavljeni iz samih simbolov in je torej tudi sama pojmovana kot nadoseben portret vladarja kot posebljenja vladarske ideje rimskega imperija; razen tega pa se je nad Konstantinovo podobo v Halki nahajal križ, na diptihu pa je nad vladarjem vstavljeno Kristusovo poprsje v medaljonu, ki ga dvigata dva angela. Vladarska ideja je torej pokristjanjena; uvrščena je v sistem krščanskega pojmovanja države, človeštva in sveta in na tak način podrejena vseobjemajoči ideji krščanske „civitas Dei“. Da je takšno prevrednotenje osebnosti moralo imeti dalekosežne posledice ne samo glede cesarjeve osebe, ampak tudi v odnosu napram človeku sploh, je samo po sebi umevno. Prav tako pa je tudi jasno, da se to v umetnosti ni izvršilo takoj in povsod enakomerno, marveč da se je realizacija teh teženj vršila stopnjema, korak za korakom, predno je dosegla zadnje konsekvence. Ker pa govorimo tukaj zaenkrat le o verskih témah, si oglejmo tudi to témo najprej v isti zvezi.

O marsikaterih potezah, ki se tičejo obravnavanja človeške figure, smo govorili že v zvezi z drugimi témami cerkvene figurativne umetnosti. Zanje je značilno v prvi vrsti pač to, da je človeška figura sicer glavni motiv kompozicije, da pa nekako izgublja v njej, zlasti kadar je ta kompozicija pripovednega značaja, svoj individualni pomen; kar je v njej važno, je njena karakteristika, ki vsa prihaja do izraza v tipu kot takšnem, ter njene kretnje in splošni psihični izraz. In vendar bi bilo napačno soditi, da je takšno uporabljanje figure v pripovedni kompozicijski celoti izzvalo zamiranje njenega osebnega individualnega pomena in značaja v celi umetnosti. Seveda je v teh figurah mnogo tipičnega; v tradicionalne tipe je vnešena nova duhovna vsebina in izraz. Kristus je n. pr. upodobljen zdaj kot helenističen mladenič, zdaj v postavi grškega pesnika in filozofa, kje drugje pa s potezami vzhodnega bradatega tipa itd. In vsi ti in drugi tipi so prestavljeni v novo stilistično pojmovanje in izdelavo. Toda vse to za naše vprašanje ni najvažnejše. V skladu s preoblikovanji, ki jih je prinesel s seboj postanek bizantinske umetnosti in ki so značilni za njeno arhitekturo, kot smo jih označili v primeru sv. Sofije, se preoblikuje tudi umetnostni izraz človeške figure: na eni strani je v njenem dojemanju prav tako, kakor tam, očitvidna osnovna stilistična težnja po čim večji ploskovitosti in barvnosti, na drugi pa je tudi ona podrejena vseobjemajoči krščanski duhovnosti, ki pa ne prihaja do izraza



samo v zunanjih atributih, kakor na omenjenem diptihu iz Louvra, ampak v likovnem izoblikovanju notranjega izraza. In prav tu je izvor dozdevnega paradoksa, da se v tej umetnosti, ki je na prvi pogled videti tako daleč od realnega življenja, upodabljanje človeške individualnosti, ki je vendar podrejena izven-umetnostnemu principu, povzdigne do višin, kakršnih antika ni poznala.

V tem pogledu pomenijo značilen primer postave apostolov, ki so razvrščeni v procesiji pod centralnim motivom v kupoli Baptisterija ortodoksnih v Raveni. Na prvi pogled je vse tradicionalno: postavitev, oblačila in kretnje. V resnici pa so figure kljub variacijam vendarle stereotipne; gibanje v eni smeri je sicer poudarjeno, obenem pa le izpremenjeno v skoraj nepremično stoji, ker so figure z gornjim delom telesa, predvsem pa z glavami obrnjene frontalno; telo je pod oblačili sicer zaznačeno, toda njegova prava struktura ni več razumljena, tako da je prav za prav skrito pod širokimi, barvno razpredenimi, razkošnimi, težkimi oblekami, ki edine prihajajo do veljave. Vsa moč izraza pa se zrcali v obrazih (sl. 11), ki nimajo nič več opraviti z nekdanjim helenističnim idealiziranjem. Obrazi so naravnost grdi, zato pa neizmerno individualni in karakteristični. Posledica je, da je osebnost vsake figure močno naglašena, obenem pa nerazdružno vključena v celoto kompozicije, ki objema vso cerkveno notranjščino, in na ta način nekako tone v morju bleska in mozaičnih odtenkov barv, iz katerih je zložena prav tako, kakor vse ostalo. Da se ta princip, po katerem je individualnost poudarjena in hkrati podrejena nadredni idejni in obenem formalni celoti, še bolj stopnjuje v kompozicijah dogmatičnega in apokaliptičnega značaja, je brez nadaljnega jasno. Koncem koncev so to kompozicije, ki jih je najbolje označiti za velikanske vizije nadzemskega sveta. In v tem smislu si je pač treba razlagati ne samo pravkar omenjeno procesijo apostolov, ampak tudi vse velike kompozicije, ki krasijo cerkvene apside in ki se razprostirajo po njihovih stenah, kakor n. pr. obe procesiji mučnikov in mučenic v S. Apollinare Nuovo, a tudi veliki skupini Kristusa in Madone na istih dveh stenah, zasnovani v hieratični simetriji in veličju, v katerih ima vsaka figura svoj lasten izraz in je vendarle podrejena višjemu načelu.

Iz tako zelo poudarjenih individualnih potez se seveda razvije velik del ikonografskih tipov, ki v začetkih niso nič





Sl. 11. Ravenna, baptisterij ortodoksnih, del figure.

drugega kot razne v smislu idealnih portretov „portretne“ zasnove in karakteristike dotičnih osebnosti. Iz tega so nastali najraznovrstnejši tipi poedinih svetnikov in njihove menjave, kakor n. pr. „helenistični“, „vzhodni“, „sirijski“ Kristus, Pantokrator, Kristus-Učitelj, Kristus-Duhovnik itd., obenem pa tudi tako zelo značilne in skoz in skoz poduhovljene kreacije, polne karakteristike, kakor znani „portreti“ cerkvenih očetov, ki še celo v

svojih veliko poznejših ponovitvah med mozaiki na Siciliji in v cerkvi sv. Sofije v Kijevu vzbujajo občudovanje. Od tod pa izhaja tudi najznačilnejša panoga bizantinskega slikarstva, namreč ikona. Ikona je v bistvu samo posebna menjava portreta, seveda idealnega portreta herojev novega, krščanskega sveta, ki je v gotovem pomenu najpopolnejša realizacija bizantinske koncepcije svetnika. Na zunaj se vežejo začetki ikone nedvomno s formalnimi tradicijami helenističnega iluzionističnega portreta, kakršen se nam je ohranil zlasti v t. zv. fajumskih portretih. V najstarejših ohranjenih ikonah z Gore Sinaj v nekdanji Duhovni Akademiji v Kijevu (sl. 12) so še jasno razvidne niti, ki jih vežejo z onimi predkrščanskimi vzorci: ista zasnova poprsja, isti rahli nagib glav, isto naglašanje izraza v velikih očeh, ista struktura obraza, celo sledovi impresionistične izdelave podrobnosti in upoštevanja svetlobnih učinkov. In vendar je končni vtis in sam izraz popolnoma drugačen. Vse, kar je bilo v omenjenih helenističnih portretih zaradi njihove iluzionistične zasnove prepojeno naravnost s fizičnim življenjem, je tukaj nekako otrpnilo in se izpremenilo v nepremično eksistiranje. Obenem pa se je poglobila moč izrazne sile, ki je vsa osredotočena v notranjosti upodobljenih oseb, v onem svetlem, zamaknjenem gledanju predse, ki je gledanje vase. Takšen lik osebe, upodobljene pred zlatim ozadjem, na katerem se v enem primeru nahaja tudi podoba Kristusa v medaljonu, je v svoji koncepciji enak vsemu onemu, kar veže vse posameznosti cerkvene notranjščine v nerazdružno, duhovno organsko celoto, in je nedvomno najvišja mogoča koncepcija človeške osebnosti kot nadzemske osebnosti svetnika, realna in hkrati iracionalna.

Ustavimo se za hip. Naštete in kratko označene nove teme, ki jih je nudilo krščanstvo, pomenijo za bizantinsko umetnost, kakor smo se lahko prepričali, veliko več kot samo ikonografsko stran. Te teme so tako tesno povezane s plastično in slikarsko izraznostjo, da so odločilnega pomena za možnosti in meje, do katerih sega umetniška domišljija in se v njih realizirajo njene vizije. Vizija je pojem, ki ga moramo v tem primeru jemati dobesedno. Le pripovedna, historična ilustracija, pa bodisi da je miniatura ali mozaik, bodisi marmornat ali slonokošččen relief, hoče biti blizu življenjske resničnosti, a tudi ona le kot pripovedna, kronikarska skrajšava, ki omenja samo najvažnejše in opušča vse drugo, celo prostor, v katerem se gibljejo in živijo

njeni junaki. Vse ostalo, kar je vključeno v okvir verskega pojmovanja, čustvovanja in doživljanja, se v umetnosti izpreminja v vizionarni svet iracionalnega bitja, v katerem so edino forme povezane z nekdanjim načinom umetnostnega oblikovanja, celota izraza pa je prenešana v sfero krščanskega univerzalizma, v katerem je vse samo še duhovna vrednota, tudi človeška figura, ki je sicer ohranila svoje individualne črte, a je obenem stopnjavana do abstraktne predstave svetnika. V tej vizionarnosti, za



Sl. 12. Sv. Sergij in Bakh. Enkaustična slika na lesu. VI. stol.  
B. Duhovna Akademija v Kijevu.

katero je kakor za vse ostalo merodajno načelo podrejenosti krščanskemu transcendentnemu absolutu, ki vse objema in spaja v harmonično celoto, seveda ni prostora za tradicionalni iluzionizem; zato tudi odpadajo iluzije realnega prostora, pokrajine, okolja, življenjskih slučajnosti. Iluzionizem, ki pa vendarle vse preveva, je druge vrste; je iluzionizem vizije, v kateri postaja resnično, kar je nedosežno in neizrazno. Helenistične izrazne oblike, ki tvorijo osnovo te umetnosti in so bile nekoč zrasle iz pozitivnega odnosa napram življenjskim pojavom, so torej na ta način postale izrazne oblike popolnoma drugače usmerjenega odnosa do življenja in njegovih vrednot.

## VII.

In vendar bi bilo napačno, če bi hoteli to ugotovitev prenesti na vse pojave zgodnjebizantinske umetnosti. Kakor smo že parkrat poudarili, Bizanc ni imel samo verske umetnosti. Sicer je bila v Bizancu, kakor povsod drugod v teku srednjega veka, vsa družbena in duhovna kultura prepojena z verskimi elementi ter je skorajda vse človeško udejstvovanje in delovanje dobivalo oblike, ki so bile v večji ali manjši meri obenem tudi oblike cerkvenega in verskega življenja; toda ta povezanost cerkvenega s posvetnim le ni bila tako dosledna, kakor v zapadni Evropi. Zveza z antično preteklostjo in njenimi kulturnimi tradicijami ni bila nikoli prekinjena, in četudi je Bizanc skoz in skoz krščanski, je v njem živela tudi zavest kontinuitete rimskega imperija in njegovih kulturnih oblik. Pravo bizantinske države je bilo rimsko pravo, ki je šele v Bizancu doživelo svojo končno kodifikacijo, med duhovnimi vedami, kjer je teologija seveda zavzemala prvo mesto, je bila istočasno študirana, gojena in visoko cenjena grška filozofija, poleg nove literature, prepojene z verskimi elementi, pa je bil živ študij velikih grških klasikov, poetov in prozaikov. Isto ozračje je vladalo tudi v umetnostni kulturi, ki bi nam bila docela nerazumljiva, če tega osnovnega dejstva ne bi upoštevali. Tradicije izvenkrščanskega helenizma prihajajo zlasti povsod tam do izraza, kjer imamo opraviti z umetnostno kulturo višjih družabnih in kulturnih posvetnih krogov, v katerih se je v teku časa razvila svojevrstna simbioza ali bolje rečeno dvojnost aspektov umetnosti: verskocerkvenega in antičnoposvetnega. Seveda je bila ta antičnoposvetna umetnostna smer v precejšnji meri učenega, antikvaričnega značaja; njen pomen pa zaradi tega ni bil prav nič manjši. Prav ta smer je nudila neizčrpen izvor, iz katerega so v Bizancu vedno znova izhajale osvežujoče struje, ki so povzročale, da je tudi v verski umetnosti zveza s helenizmom ostala ohranjena in ni nikoli povsem zamrla.

Med to posvetno in ono verskocerkveno umetnostjo seveda ni prepada, že zaradi tega ne, ker sta obe izraz iste dobe in istega središča. Natančnejša analiza in oznaka posvetne umetnosti je seveda nemogoča, ker se je ohranilo razmeroma le malo spomenikov. Toda tudi kar še obstaja, četudi samo v fragmentih, in o čemer poročajo pismeni viri, je dovolj, da si ustvarimo vsaj približno sodbo o njenem značaju v celoti. O številnih plastičnih

cesarskih portretih smo že govorili. Prav tako številne pa so bile tudi posvetne slikarije, o katerih nam med drugim priča znano mesto pri Prokopu (*De aedificiis*, I, 10), kjer opisuje Halko: „Ves strop pa je okrašen s slikami, ki niso pritrjene z raztopljenim in namazanim voskom, ampak so zložene iz majhnih in v vsakovrstnih barvah bleščečih kamenčkov, ki upodabljajo poleg drugega tudi ljudi. Na obeh straneh je vojna in bitka in veliko število mest je osvojenih v Italiji in Arabiji in cesar Justinijan zmaguje pod vojskovodjo Belizarjem. Vojskovodja pa se vrača s celo nedotaknjeno vojsko k cesarju in mu izroča plen, kralje in kraljestva in vse, kar ljudje visoko cenijo. Na sredi pa stojita cesar in cesarica Teodora, oba očividno vesela, in slavita zmage nad kralji Vandalov in Gotov, ki prihajajo kot ujetniki pred njiju. Obdaja pa ju romajski senat, vsi njegovi člani praznični; kajti kamenčki na obrazih kažejo, da se od radosti bleščijo. Stopajo ponosno in se smejejo ter izkazujejo cesarju božansko čast zaradi takšnega obsega dejanj.“<sup>23</sup> Opis je sicer takšen, da si na njegovi podlagi ni mogoče ustvariti jasne predstave ne o kompoziciji ne o stilu celote; razvidno pa je, da je bil velik del teh slikarij historičnopripovednega značaja, medtem ko je zlasti srednji del predstavljal veliko reprezentativno skupino, po zasnovi brzkone sorodno stilu edinih dveh ohranjenih monumentalnih mozaičnih slik iz te dobe, znanih dveh mozaikov v prezbiteriju cerkve S. Vitale v Raveni z Justinijanom in Teodoro (sl. 13).

Obe sliki sta bili že dostikrat opisani, analizirani in označeni, da bi bilo pač odveč, če bi jih skušali tukaj še enkrat natanko opisati. Zato naj podčrtamo samo par posebno značilnih potez. Obe kompoziciji, ki tvorita skupaj zaključeno celoto, izhajata od davnega klasičnega tipa svečanega pohoda, kakršen je bil med drugim panatenejski pohod na frizu atenskega Partenona in vsekakor tudi pohod na rimski Ara Pacis, kjer je upodobljen cesar Avgust s člani svoje rodbine in člani rimskega senata. Toda oživljenost, raznovrstnost in razgibanost figur friza iz Fidijeve dobe, kakor tudi klasična usmerjenost svečanih in vendar človeško bližjih in bolj realističnih tipov rimskega spomenika so se v sijaju ravenskega spomenika umaknile povsem novi konceptiji. Obrazi so živi, portreti udeležencev individualni, čisto osebni, toda sleherna akcija je prenehala; obe skupini sta

<sup>23</sup> J. P. Richter, op. cit., str. 262.





Sl. 15. Ravenna, S. Vitale, Cesarica Teodora s spremstvom.



prav za prav nepremični in notranje sorodni monumentalnim kompozicijam na mozaikih cerkvene, reprezentativne vsebine. Za figurami se razprostira zlato ozadje, v njih samih pa je vse sama barva in blesk. Svečana ubranost je ubranost hieratične vizije, ki jo napolnjuje ista dvojnost kot verske kompozicije: poteze resničnosti vtopljene v iluzionizem nerealnega. Opozorili so na notranjo sorodnost, ki približuje te dve skupini koncepcijam reprezentativnih sasanidskih reliefnih kompozicij, v katerih tudi prevladuje statika nad dinamiko in je vse podrejeno načelu ploskovitosti in hieratične, skorajda heraldične simetrije.<sup>24</sup> In zelo verjetno je, da ta sorodnost ni slučajna, marveč da imamo opraviti z načinom obdelave svečanih prizorov, ki je bil pod vplivom sasanidskih vzorov dvorne umetnosti, četudi je treba takoj dodati, da je ta element vendarle podrejen helenističnemu dojemanju in formalnemu načinu izražanja.

Že te ugotovitve pa nas navajajo na vprašanje: kje so meje med cerkveno in posvetno umetnostjo in kar je še važnejše, ali ni bila prav posvetna, dvorna umetnost tista, ki je dajala najmočnejše vzpodbude za razvoj in razrast novih koncepcij v bizantinski cerkveni umetnosti? Če pa je tako, in vse kaže, da je bilo vsaj v veliki meri res tako, tedaj se nam marsikaj pojasni, kar bi bilo sicer nejasno. Tedaj je razumljivo, kako da je znana figura Kristusa med dvema apostoloma na sarkofagu iz Psamatije (sl. 14) prevzela tip Sofoklejeve statue, kako so se stopnjema razvile reprezentativne skupine monumentalnih mozaikov iz helenističnih svečanih prizorov in kompozicijskih tipov, kakršne n. pr. predstavljajo slike v Kronografu iz l. 554. ali pa investicijska scena s Teodozijem Velikim (sl. 15) na srebrni plošči v Madridu. In še razločnejša postaja tedaj genetična povezanost zgodnjebizantinskega portreta s helenistično preteklostjo, če jemljemo v obzir zgodovino zgodnjebizantinskega plastičnega portreta, primere slonokoščenenih izdelkov, zlasti konzularnih diptihov. Toda posvetne bizantinske umetnosti ne smemo presojati edino s tega vidika. Mozaiki v Antijohiji in v Damasku so živ dokaz, kako žive so bile v tej umetnosti tradicije dekorativnega antičnega, celo pokrajinskega slikarstva; stenske slikarije v islamskem puščavskem gradiču Kusejr-Amra iz dobe Omejadov pa pričajo dovolj nazorno, kako trajne so bile te tradicije tudi v figurativni

<sup>24</sup> G. Rodenwaldt, *Ara Pacis und S. Vitale*. Bonner Jahrbücher, H. 133, 1928, str. 228—235.



Sl. 14. Kristus in dva apostola. Marmor iz Psamatije. V. stol.  
Berlin, Kaiser - Friedrich - Museum.

smeri in kako dolgo so delovale tudi še na islamskem ozemlju, kjer so ohranile svojo tvorno moč še v simbiozi z iranskimi elementi. Bizantinska posvetna umetnost je torej imela svoj lasten obstoj in svojo lastno zgodovino v najraznovrstnejših tehnikah in panogah umetnostnega ustvarjanja. Fragmenti, ki so se ohranili bodisi v iluminiranih rokopisih, stenskih slikarijah iz

poznejše dobe, pravzori katerih pa segajo nedvomno nazaj že v prvo dobo razcveta bizantinske umetnosti, bodisi v srebrnini „bizantinske antike“, so takšni, da nam pričajo predvsem o tem, da je bil njen pomen velik, njen vpliv globok, njena zgodovinska vloga pa je segala daleč v bodočnost.

## VIII.

Ozrimo se nazaj. Temelji, na katerih je zrasla zgodnje-bizantinska umetnost, niso enotni. Zgradila jih je prehodna „predbizantinska“ doba, ki je na eni strani še vsa zasidrana v pozni antiki in je prav za prav tudi sama še vedno njen sestavni del, v katero pa so na drugi strani pronicali od vseh strani izvensredozemski elementi, izviraajoči deloma iz prastarih in novejših lokalnih egiptovskih, sirijskih, mezopotamskih, iranskih ali maloazijskih tradicij, deloma pa produkti mešanih kultur, ki so v teku zadnjih stoletij nastale na omejnem ozemlju, kjer so se lokalne tradicije mešale s helenizmom. Mnogi elementi te predbizantinske umetnosti, v kateri so vsekakor prevladovale helenistične tendence, so se ohranili in zapustili svoje sledove in tradicije tudi na ozemlju, na katerem je pozneje zavladovala bizantinska umetnost. O njih bomo povedali par opazk na poznejšem mestu. Bizantinska umetnost v pravem pomenu besede, t. j. umetnost, ki je bila artistični izraz bizantinske kulture z glavnim središčem v Konstantinopolu, pa je v svojem bistvu samosvoja; v prvem velikem razvetu, ki je njegov vrhunec Justinijanova doba, pomeni v primeri s predbizantinsko umetnostjo prav za prav prvo veliko renesanso krščanskohelenistične umetnosti. Orientalnih elementov ni mogoče v njej zanikati, toda so vsi podrejeni helenističnim osnovam in so v stiku z njimi tako helenizirani, da tvorijo obenem z njimi zaključeno, enotno celoto.

Postanek te „renesanse“ je razumljiv na osnovi vseh zunanjih in notranjih transformacij, ki sta jih v teku prvih stoletij svojega obstoja preživljala bizantinska država in njena kultura. Konstantinopol, ki je bil v začetku edinole novo političnoupravno in administrativno središče rimskega imperija, četudi je bil od prvega hipa zamišljen kot novi, krščanski Rim, ki naj nadomesti staro pogansko stolico nad Tibrom, je prišel šele po daljšem času do pomena kot novo tvorno kulturno središče. Kopičenje neštetihih klasičnih umetnin na njegovem ozemlju, ki ga je bil začel že Konstantin Veliki, ga samo po sebi seveda še ni izpremenilo v

umetnostni centrum, ampak kvečjemu v velik, živ muzej; ta muzej pa je seveda imel predvsem to zaslugo, da so že same ulice in javni trgi predočevali veličino nekdanje umetnosti in vzdrževali živo tradicijo lastne velike preteklosti. Organiziranje umetnega obrta, olajšave in privilegiji, ki so jih pri tem uživali



Sl. 15. Teodozij I. podeljuje investituro. Srebrn krožnik (ok. l. 390). Madrid.

umetniki-rokodelci, monopoli, ki si jih je pri tem izgovorila država oziroma cesarski dvor in vse to po iniciativi, ki jo je bil prvi dal že Konstantin Veliki, so naravno tudi pripomogli, da je v novi prestolnici nastalo ozračje, v katerem so postajale čimdalje obsežnejše zveze s helenističnimi tvornimi centri ter se čimdalje bolj ustaljevale tradicije. Ne smemo tudi pozabiti

samega mesta kot takšnega, namreč njegove urbanistične ureditve ter javnih in privatnih zgradb, ki so bile povezane s tradicijami samega Rima ter se je v njih zrcalila velika tradicija rimske arhitekture. Saj je dovolj, če se upošteva vse, kar je iz pismenih virov znano o Konstantinovi palači, ter se vzporeja z oblikami Dioklecijanove palače v Splitu, da vidimo, kako blizu sta si bili ti dve zgradbi; in to gotovo ni čudno, saj jih deli le kratek čas ter je naravno, da se v poznejši ponavljajo nekatere zasnove starejše palače. Očividne so tudi formalne in stilistične niti, ki vežejo konstantinopolska „Zlata vrata“ z rimsko arhitekturo. Da pa te rimske tendence niso značilne samo za začetke Bizanca, ampak da se vzdržujejo ter se v V. in VI. stol. še potencirajo, je umljivo, če pomislimo, da je to doba, ki pomeni v državni politiki težnje po obnovitvi in vzpostavitvi rimskega imperija v nekdanjih mejah. Naravno je, da prihaja tedaj zlasti v višjih slojih in še prav posebno v skupinah bližnjih dvoru, vse do pomena, kar je povezano s tradicijami rimskega cesarstva, torej tudi tradicije njegove umetnosti. Z njimi pa so bile v zvezi predvsem tudi oblike, ki so se nanašale na cesarja in njegov kult ter na vse, kar mu je služilo. Odtod pa vodi pot tudi k monumentalni cerkveni umetnosti. Če imata n. pr. oba mozaika z Justinijanom in Teodoro v cerkvi S. Vitale poteze, ki so v bistvu iste kot poteze stila ostalih mozaikov v isti cerkvi, zlasti pa stila reprezentativne kompozicije v apsidi, ni to le slučaj, ampak naravna posledica notranje povezanosti in sorodnosti zasnove, ki je mogla izhajati le iz skupnega vira. Rimski elementi, ki tičijo v osnovah zgodnje bizantinske umetnosti, so torej jasni in izrek, da je koncepcija Justinijanove cerkve sv. Sofije v nekem smislu sinteza arhitekturne zasnove Maksencijeve bazilike in rimskega Panteona, ne velja samo za njeno konstrukcijo, kompozicijo njene notranjščine in gradbene gmote, marveč ima globlji pomen: sv. Sofija predstavlja realizacijo arhitektonskih teženj, ki so bile spočete že v rimski arhitekturi.

Vendar pa rimske tradicije niso bile odločilne za izoblikovanje značaja zgodnje bizantinske umetnosti. Med cesarskim Rimom in Bizancem Justinijana ležijo stoletja, v teku katerih se je docela spremenilo splošnokulturno in umetnostno obličje sredozemskega ozemlja ter je prišlo do čimdalje izrazitejše ločitve med rimskolatinskim zapadom in grškim vzhodom. In rimski imperij, čigar središče in naravno težišče je postalo grško, se je tudi



sam greciziral in preobrazil v državno in kulturno skupnost s helenističnimi življenjskimi in izraznimi oblikami. Kar so bila tekom predbizantinske dobe ustvarila velika središča v vzhodni polovici cesarstva, Antijohija, Aleksandrija in razna mesta v Mali Aziji obenem s svojimi helenističnimi zaledji, je postalo duhovna last bizantinske umetnosti ter se je v zvezi z rimskimi elementi pretvorilo v okvir, v katerem se je izživila in izražala v formalnem oziru nova umetnostna tvornost. Duhovne podlage te tvornosti pa so bile hkrati tudi krščanske, in sicer so izvirale iz krščanstva, ki je bilo obenem prepojeno s tradicijami grške miselnosti in kot takšno naravna posledica bitja in razvoja dolgih stoletij grške in vse antične kulture. V njem je antika, katere začetek je bil v miselnosti stare grški polis, nadaljnja stopinja v prostranih obzorjih kozmopolitičnega helenizma, vrhunec v enotni pravni državnosti in izravnosti rimskega imperija, dosegla nov zaključek in obenem začetek novega sveta v občečloveškem univerzalizmu krščanske misli in čustvovanja. Ta univerzalizem je dobil svoj adekvatni umetnostni izraz v zgodnjem Bizancu, ki je prvi dal krščanstvu monumentalne oblike, rojene iz novega razmerja napram svetu in iz helenistične umetnostne domišljije in njenih možnosti.

Toda čigav izraz je prav za prav ta umetnost? Vedno znova smo poudarjali Konstantinopol kot njeno glavno središče, v njem samem pa smo morali ponovno omenjati cesarja in dvor. Seveda bi lahko omenili še druge kroge. Toda kakor koli bi že to storili, če bi dodali kot važne centre še Solun in druga mesta, med sloji, ki so to umetnost gojili, pa bi omenili še aristokracijo, visoki kler, mestne in provincialne bogataše, vselej bi naleteli le na določene socialne sfere, ki so bile pred vsemi drugimi povezane s tem, kar je bilo najbliže povezano z bizantinsko državnostjo in njenimi glavnimi predstavniki. Pri tem bi seveda naleteli na marsikatero nedoslednosti in tudi razlike. Predvsem bi pa še dalje ostalo odprto vprašanje, kaj je prav za prav z orientalnimi elementi, ki so v bizantinski umetnosti na vsak način navzoči, in kaj je s krščanskoorientalnimi umetnostnimi enklavami, ki so se nahajale na ozemlju bizantinske umetnostne kulture. Če skušamo kratko na to vprašanje odgovoriti, moramo pač v prvi vrsti povedati, da niso enotne samo podlage zgodnjebizantinske umetnosti, ampak da tudi ne smemo identificirati pojmov bizantinskega državnega ozemlja in enotnosti umetnostne tvornosti, ki



se je na njem vršila. O elementih, ki so prešli v bizantinsko umetnost ter postali njeni sestavni deli, smo govorili; pomagali so oblikovati njen formalni zaklad in njeno izraznost, podredili pa so se helenističnim osnovam. Izven tega pa so obstojali naprej tudi kot samostojne umetnostne smeri; njih nosilci so bili na eni strani kulturni predstavniki orientalnih socialnih skupin, ki so kot trgovci, vojaki, menihi i. dr. živeli v raznih več ali manj strnjenih grupah in tvorili posebne kulturne kolonije, na drugi strani pa zlasti posamezni vplivni samostani, ki so vzdrževali trajne zveze s prvotno domovino in njenimi tradicijami. Kadar pa so predstavniki orientalnih središč prihajali do vplivnega, včasih odločujočega vpliva v državi, je mnogokrat prihajala do veljave tudi umetnostna struja njihove „kolonije“. Le če upoštevamo vse tovrstne razloge, si moremo razložiti nenavadno dvojnost umetnostne kulture na ozemlju bizantinske države: njen pokristjanjeni krščanski univerzalizem, ki je prav za prav nadaljevanje antike v krščanski obliki, ter orientalne struje, ki živijo svoje lastno življenje ter le od časa do časa posegajo v potek bizantinske umetnosti v ožjem pomenu besede. Kako nepričakovana je dostikrat ta simbioza dveh različnih umetnostnih svetov, nam lahko že v prvi dobi razcveta Bizanca pričajo miniature kodeksa Rossanensis, med katerimi se poleg kompozicij, prožetih s klasičnimi tradicijami helenističnega iluzionizma, nahajajo slike, ki so po duhu zasnov sorodnejše tradicijam sasanijskih reprezentativnih prizorov in umetnosti kulturne mešanice stenskih slikarij v Duri, kakor pa slikarskim koncepcijam Aleksandrije, Antijohije ali samega Bizanca.

Če se zdaj ozremo nazaj na trditve modernih zgodovinarjev, ki smo jih v začetku navedli, o bistvu bizantinske kulture, moramo torej obema skupinama dati prav. Bizantinska kultura in seveda tudi njena umetnost je v resnici rimskokrščanskohelenistična, kakor trdita Ostrogorsky in Baynes; na drugi strani pa je tudi krščanskohelenističnoorientalna, kakor misli A. A. Vasiliev, ki se mu približuje Ch. Diehl. Toda pojem Bizanca ima v vsakem izmed teh primerov nekoliko drugačen pomen; v prvem primeru pomeni namreč samo kulturo, ki je tesno povezana s samim Bizancem in z osnovami državnosti in miselnosti Carigrada kot njihovega središča; bizantinska umetnost je v tem primeru umetnost Carigrada in hkrati „državna“ umetnost Bizanca. V drugem primeru pa je ta pojem širši in ne objema samo Bizanca v pravem pomenu besede, ampak sploh vse kul-



Sl. 16. Andrej Rublev, Sv. Trojica. Zač. XV. stol.

turne pojave na ozemlju države, tudi če niso bili genetično povezani z Bizancem.

Sicer pa so te notranje razlike prišle do večjega pomena in poglobitve šele v poznejšem poteku bizantinske umetnostne kulture. Bizantinska umetnost je v poznejših fazah svoje zgodovine preživela mnoge izpremembe in peripetije. Že ikonokla-

zem je v marsičem povzročil izpremembo njenega značaja. Toda prej kakor slej je vedno, v dobi „renesanse“ za dinastije Mace-doncev in Komnenov, v dobi preporoda za Paleologov in še celo v turški dobi, ko je bizantinska umetnost na grških tleh ostala samo še umetnost sv. Gore Atos in nešteti samostanov, ostal večnosvež in vedno znova osvežujoč studenec, iz katerega je ta umetnost črpala svoje vzore in moči: krščanski helenizem, izoblikovan v zgodnjebizantinski umetnosti.

Pomen teh podlag, zgrajenih v zgodnjebizantinski dobi, se seveda ni omejil na umetnostno usodo samega Bizanca. Ta umetnost je odločujoče posegla v t. zv. karolinsko renesanso, sodelovala pri romanski umetnosti, soustvarila osnove, iz katerih je zrasla t. zv. *maniera greca* italijanske umetnosti itd. Predvsem pa je dal Bizanc obenem s krščanstvom in ostalimi kulturnimi oblikami narodom na Balkanskem polotoku in v Vzhodni Evropi forme umetnostnega jezika. Pri tem je nekaj posebno značilno. Slovanski narodi niso ne na Balkanu ne v Vzhodni Evropi imeli poprej neposrednega stika z antično kulturo; če ga je sploh kaj bilo, je bil gotovo brez pomena. In vendar je ta antika sama prišla k njim, toda že v svoji zadnji, krščanski obleki. Namesto nekdanjih poganskih zgodovinarjev, poetov in filozofov so prišli grški cerkveni očetje, bizantinski kronisti in cerkvena poezija, namesto antične plastike in slikarstva pa so prišli cerkveni, hieratični mozaiki, ikone in iluminirani svetopisemski rokopisi. Ali je bil odmev, ki ga je pri njih vzbudila ta antika, morebiti manj močan in globok kot drugod? Zdi se mi, da ne. Renesansi XV. stol. sta v Italiji pripravila pot humanizem in zavestna naslonitev na antiko. V Vzhodni Evropi ni bilo ne enega ne drugega. In vendar je „Sv. Trojica“ Andreja Rubleva (sl. 16) nastala brez teh predhodnih faz v oddaljenem samostanu srednjeveške ruske province, enostavno iz semena, ki ga je zasejala zgodnjebizantinska umetnost in ki je bilo preneseno stoletja pozneje na tuja ruska tla, kjer se je pomešalo med zrnje drugačnih duhovnih rastlin. Ta Sv. Trojica je seveda izliv ruskega slikarskega lirizma, toda hkrati je najčistejši izraz krščanskega helenizma, — dà, helenizma.

### Riassunto.

**La prima epoca dell'arte bizantina / Elementi tradizionali e originali.** — I giudizi su gli elementi fondamentali della cultura bizantina sono pressochè unanimi; quanto alle tradizioni romane e ellenistiche e al cristianesimo come

componenti essenziali d'essa, tutti ne convengono e le differenze tra gli autori consistono veramente in ciò che da questi l'elemento romano, da quelli invece l'ellenistico è messo maggiormente in rilievo. Tutt'altro invece per quanto riguarda la valutazione degli elementi orientali; mentr'essi da certi studiosi rimangono quasi inosservati, o per lo meno a loro non è attribuita maggiore importanza, per altri proprio questi elementi formano la caratteristica la più sostanziale della cultura bizantina.

Queste differenze di concetto e di giudizio su Bisanzio dovettero esprimersi specialmente nella valutazione della cultura artistica bizantina e dei suoi fenomeni. È però di particolare importanza la questione degli elementi orientali, poich'essi, nell'arte bizantina, non si possono nè omettere nè negare. Ma è un'altra questione, se quelli elementi erano talmente forti da esercitare un'influenza decisiva sulla formazione definitiva dell'arte bizantina, e capaci di far scomparire le tradizioni dell'arte romana e ellenistica. A questa è strettamente unita una questione ulteriore, cioè la questione delle relazioni fra tutti gli elementi tradizionali d'una, e dell'arte bizantina definitivamente formata d'altra parte, e infine: in chè consiste propriamente la sua originalità.

Il presente trattato cerca di chiarire le questioni indicate esaminando la prima epoca dell'arte bizantina, cioè l'epoca preiconoclastica e il suo apogeo nel VI° secolo. Per dare un giudizio giusto, considerando l'ecletticismo di quest'arte, è anzitutto indispensabile di separare i fenomeni dell'arte transitoria „prebizantina“, la quale comprende non solamente i fenomeni artistici dell'ellenismo e di Roma, ma anche quelli orientali, per quanto essi devono considerarsi come fattori creativi alla sua nascita. Nei secoli di quell'epoca prebizantina, la cultura artistica del tardo mondo antico si trova in uno stato di crisi profonda, durante la quale sorgono delle nuove aspirazioni artistiche. E nello sviluppo di questa crisi fa la sua apparizione l'arte cristiana. Essendo però anche per ragioni pratiche impossibile di trovare attraverso tutte le apparizioni artistiche di quei secoli una via atta a definire l'origine di ogni singolo elemento dell'arte prebizantina, bisogna tentare di raggiungere altrimenti questa definizione.

Sotto questo aspetto s'inizia l'analisi degli esempi più caratteristici dell'arte prebizantina: sul campo dell'architettura le forme della basilica e dei tipi centrali, l'iconografia della scultura e della pittura cristiana antica, i motivi ornamentali e i sistemi decorativi, fra loro specialmente quelli d'origine orientale accertata. Ma i singoli motivi, benchè molto numerosi, non possono definire l'insieme stilistico delle opere d'arte, il quale, infine, è unicamente decisivo per la loro espressione. Perciò l'autore appoggia tutte le sue ulteriori esplicazioni sull'analisi dei monumenti indubbiamente orientali, i quali rivelano lineamenti congiunti ai lineamenti dell'arte prebizantina mediterranea. Sono questi i famosi affreschi di Dura-Europos: i ritratti di Conon e della sua famiglia nel tempio dei „dei palmirenici“ del I° ovvero del principio del II° secolo, gli affreschi della sinagoga del 245 e le pitture ancora un pò più remote della locale cappella cristiana. I lineamenti del carattere di quest'arte (la frontalità ieratica, lo sfilamento ritmico delle figure e degli oggetti su un piano, la scarsezza di spazio e la scarsezza del senso dello spazio, la statica invece della dinamica come principio di composizione, la subordinazione di tutti i particolari e dell'insieme al principio elevato di

un pensiero simbolico sovrapposto, il trattamento naturalistico dei particolari, mentre però l'insieme manca di naturalismo) sono al medesimo tempo distinzioni anche dell'arte persiana sassanidica — ma non c'è dubbio che per vari aspetti ricordano pure la pittura del primo periodo di fioritura della pittura bizantina. Da ciò non risulta ancora che le proprie aspirazioni dell'arte bizantina e la sua originalità siano sorte dall'Oriente. L'arte bizantina non è il risultato di una semplice addizione: ellenismo più l'Egitto più la Siria più l'Asia minore ecc. La sua sostanza consiste in ciò che non ostante il suo ecletticismo possiede d'originale; e questo possono dimostrare solamente i suoi propri monumenti.

L'autore prosegue descrivendo le caratteristiche di quei monumenti in base di alcune questioni e dei fenomeni principali. L'analisi dell'architettura col suo esempio più tipico, l'edificio di Santa Sofia a Costantinopoli, dimostra che il cambiamento essenzialmente il più importante non è solamente nella concezione dello spazio e della massa, ma anche nella concezione delle fondamenta, dalle quali nasce e si sviluppa la fantasia creativa degli artisti bizantini. La composizione di grandi masse architettoniche, la traspiantazione del nocciolo delle possibilità e delle forze espressive all'interno, i piani, i colori, l'uso cospicuo della luce (anche della luce artificiale) come elementi creativi stilistici, la subordinazione d'ogni particolare all'effetto dell'insieme, l'illusionismo di uno spazio unito, reale e al medesimo tempo soprareale — tutti questi fenomeni sono caratteristici anche per tutti gli altri rami dell'arte. In congiunzione con quanto sopra, i temi simbolici, storico narrativi, apocalittici, dommatici e liturgici, introdotti nell'arte per il cristianesimo, aumentano d'importanza anche per la forma e per lo stile. Il cambiamento dei valori vitali, materiali e spirituali, nel senso del mondo ideale e sentimentale dell'antichità cristiana, già da per sé stesso produsse una tensione tra le vecchie forme e il nuovo contenuto; da ciò nacquero però anche le nuove aspirazioni espressive che finalmente si cristallizzarono, quando l'arte dell'inizio dell'epoca bizantina maturava. In ciascuno di questi temi la formazione formale naturalmente è vincolata geneticamente alle tradizioni, specie a quella ellenistica, l'espressione finale è però dappertutto nuova. Negli esempi narrativi è omesso tutto quanto non è indispensabile alla narrazione tale quale; man mano scompaiono anche lo spazio e il paesaggio e vi rimane unicamente la figura umana, subordinata anch'essa al principio fondamentale della narrazione nel senso della concezione storica cristiana. Gli esempi apocalittici, dommatici e mistici, i quali agevolmente possiamo seguire sulle grandi composizioni di mosaico, ci rivelano un mondo tutto nuovo. Le composizioni sono simmetriche, frontali e isocefaliche, lo spazio è scomparso, effettivamente tutto è unito nell'insieme per lo sfondo d'oro, tanto che il risultato finale non è più altro che una illusione visionaria di una realtà sovranaturale, la quale oltrepassa i limiti dell'illusionismo terrestre e non può essere altro che la conseguenza di una concezione di pensiero religioso e mistico. In parte — per questo è caratteristico specialmente il mosaico sull'arco di trionfo e nell'apside di S. Apollinare in Classe a Ravenna — tutta la composizione è composta da soli elementi riflessivi e forma una realizzazione puramente astratta d'una visione del mondo di immaginazione religiosa surreale, irrazionale. Dalla medesima concezione fondamentale, per molti riguardi congiunta alle tra-



dizionali tendenze antropomorfe elleniche, sorge anche la figurazione della personalità umana nella prima epoca dell'arte bizantina. Non si tratta soltanto del ritratto, specialmente del ritratto imperiale, il quale in un certo senso non è altro che il seguito cristiano del ritratto del sovrano romano, ma della figurazione della personalità umana in generale; nei tipi tradizionali sono versati il nuovo contenuto, la nuova espressione. Anche qui si esprime l'aspirazione stilistica fondamentale del piano quanto più vasto e dello splendore dei colori, ma pure la personalità umana è soggetta alla spiritualità cristiana sopra ogni cosa estesa, che si rispecchia nella figurazione dell'espressione intrinseca. In questo modo nasce la contraddizione apparente che cioè in quest'arte — al primo sguardo tanto lontana dalla vita reale, — la figurazione dell'individualità umana, benchè subordinata a un principio fuori dell'arte, sia elevata all'altezza mai conosciuta nell'antichità. La sua espressione caratteristica è l'icona: concezione della personalità umana come personalità sovrumana del Santo, realistica e irrazionale allo stesso tempo. In generale si può dire che le forme espressive ellenistiche, in quanto fondamenta di quest'arte, e sorte a suo tempo da una relazione affermativa dinanzi ai fenomeni della vita, siano divenute in tal guisa le forme espressive di una concezione della vita e del suo valore affatto differenti.

Queste constatazioni non si possono però adottare per tutti i fenomeni della prima epoca dell'arte bizantina. Accanto al suo aspetto religioso-ecclesiastico, quest'arte ha anche il suo aspetto antico-profano. L'arte antica-profana ha veramente, per la maggior parte, un carattere erudito, antiquario; la sua importanza perciò non è però niente minore. Le due correnti artistiche sono strettamente congiunte, anche più: pare che sia stata l'arte profana a dare la maggiore iniziativa allo sviluppo e alla diffusione delle nuove concezioni nella prima epoca dell'arte bizantina. Ad ogni modo, essa ebbe un'influenza profonda e la sua parte storica arriva lontano nel futuro.

Per riassumere in breve il carattere della prima epoca dell'arte bizantina, bisogna definirlo come segue: Gli elementi orientali che erano penetrati già al tempo prebizantino nelle sue fondamenta, hanno certo largamente contribuito alla formazione della fisionomia di quest'arte; ma è altrettanto chiaro che per la sua formazione definitiva non erano essenziali, essendo annodati prevalentemente alle rimanenti tradizioni, quelle romane e quelle ancora più ricche ellenistiche. Nell'insieme essa sorge però dalle trasmutazioni che ebbero luogo nel corso dell'epoca prebizantina, specialmente nelle regioni della parte orientale del tardo mondo antico. L'arte bizantina del VI° secolo è in fondo l'arte del tardo ellenismo cristianizzata, e come tale l'espressione artistica di un mondo di cui era il centro principale Constantinopoli. Non si deve però dimenticare che questa concezione della prima epoca dell'arte bizantina è limitata ai fenomeni artistici, i quali rappresentano l'arte ufficiale, cioè l'arte bizantina quasi „imperiale“, mentre esistevano accanto a essa numerosi enclavi artistici „orientali“, ugualmente caratteristici per il territorio bizantino e di cui l'arte già in quell'epoca, e anche più tardi, largamente s'ingranava nello sviluppo artistico bizantino. Ciò non ostante però quello che nei tempi successivi Bisanzio come il suo bene più prezioso dovette tramandare a molti altri paesi d'Europa, fu veramente l'ellenismo nella sua ultima, cristiana forma.

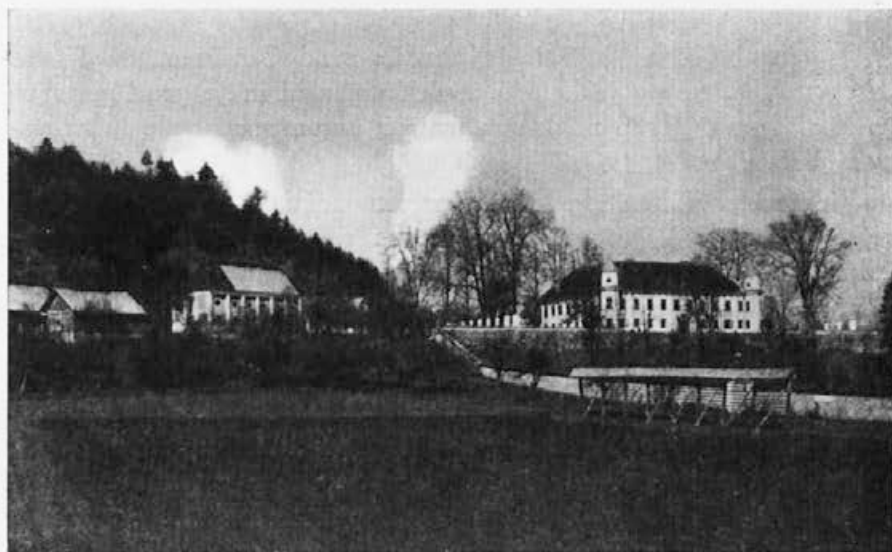


# Škofijski grad Goričane.

Viktor Steska

## I.

Ob cesti, ki vodi od Preske proti Škofji Loki, stoji graščina Goriče ali Goričane. Ime je dobila graščina od starega gradu, ki je stal nekoč na griču nad sedanjo graščino. Grad na griču je moral biti zelo star. Učenjaki menijo, da je stal grad na višini že l. 928. Gotovo pa je kraljeval nad ravnino že l. 1178.,



Grad Goričane.

ko je patriarh Ulrik potrdil stiškemu samostanu daritve svojih staršev in svoje sestre, ki so prepustili samostanu med drugim tudi vas Goriče (J. Kos: Gradivo IV, 315). Grad Goriče (castrum Görtschach) se imenuje tudi l. 1256. in castrum in Gorizach leta 1261. (Schumi, Archiv I, 78 in Ub. 291.). L. 989. se imenuje v listini plemič Pribislav (Pribizlauus), ki je dobil od cesarja Otona III. nekaj posestev blizu Medvod. Schumi domneva, da je bilo to posestvo Goriče, ki bi potemtakem obstajalo že okoli 1000 let. (Kos: Gradivo, II, 490; Schumi, U. B., I, št. 26.; Kos: Gradivo, II, 582.; Schumi, A. I, 114.) Valvasor piše, da je imel

l. 1261. grad v svoji lasti „Ulitzmannus von Görtschach“. Pozneje so se vrstili Sternbergi, Ortenburžani do 1420., Celjani do l. 1456. in potem Habsburžani. Z listino 6. dec. 1461 je pa ustanovil cesar Friderik III. ljubljansko škofijo in prepustil Goričane ljubljanskemu škofu v užitek. (Zgod. zbornik, stolp. 18) in mu podelil l. 1470. jus sanguinis, gladii et poenale, kar so tudi poznejši vladarji potrjevali (Valvasor, XI, 191).

Zaradi mej tega posestva je imel drugi škof Krištof Ravbar s Sigismundom in Jurijem Lambergom iz Črnelega spor. Kranjski deželni glavar Ivan Turjaški je poveril poravnavo Ruprehtu iz Kamnika in Erazmu iz Loža, ki je bil prej upravnik na Goričanah. Ta dva sta mejo določila tako, da sta bili obe stranki zadovoljni (Valvasor, XI, 191).

Strašni potres l. 1511. je porušil grad Goričane. Škofje so ga popravili. Ko pa je l. 1615. treščilo v grad in je grad pogorel, ga škof Tomaž Hren ni dal popraviti, ampak so ostale le razvaline (Valvasor, XI, 191).

Šele drugi naslednik Hrenov, knezoškof Oton grof Buchheim (1641—1664) je pričel graditi novo graščino, pa ne več na holmu, ampak pod holmom v ravnini. Za zidanje nove graščine je uporabil kamene starega gradu; zato o starem gradu ni sledu, razen v temeljih; ostalo pa je ime Goričane, čeprav nova graščina ne stoji več na višavi. L. 1654. je mogel škof Buchheim že bivati v novi graščini. Nova stavba pa še ni bila popolnoma dovršena, ker še ni imela kapele. To je zgradil in posvetil šele njegov naslednik Josip grof Rabatta. Ko se je cesar Leopold I. l. 1660. peljal v Ljubljano, da bi sprejel poklonstvo deželnih stanov, se je 7. septembra oglasil tudi na Goričanah in je tu obedel. Graščina je bila tedaj prav čedna stavba; zadaj se je pa razprostiral lep vrt s fazanerijo (Valvasor, XI, 192).

Poslopje je potem ostalo okoli 100 let brez posebnih sprememb. Ko je nastopil knezoškof Ernest Amadej (Bogoljub) grof Attems (1745—1757), je graščino popolnoma predelal in kapelo lepo okrasil. Delo je trajalo od l. 1745. do 1751. Iz pogodb in računov je razviden trud, da bi bila graščina res lepo in veličastno poslopje. Škof je dal nekaj sob, kapelo in hodnik okrasiti s štukom, eno sobo pa s freskami. Štuk je izvrševal celovski štukator. Na računu je podpisan Joh. Wolfgang Auracher.

Rajni nadškof dr. Jeglič je pripovedoval, da so ljudje za njegovega dijakovanja pravili, da ima graščina na Goričanah



Oltar v kapelici na Goričanah.

toliko oken, kolikor je dni v letu. To je bila seveda velika zmota. Res pa je, da je bilo nekdanj več oken, dokler ni knezoškof Wolf znižal graščine za eno nadstropje in odpravil širokih kril na obeh straneh poslopja.

Pravi biser rokokojskega sloga je kapelica, posvečena sv. Frančišku Saleškemu. Dolga je ok. 11 m, široka ok. 8 m, visoka ok. 7 m. Na oltarju je oljna slika sv. Frančiška Saleškega, delo Val. Metzingerja iz l. 1755. Na oltarju sta na vsaki strani po en angel, zelo finih oblik. Vrh oltarnega okvira krasita dva angelca in simbol sv. Duha, golob z razprostrtimi perotmi, med okraske pa je vpletenih še deset angelskih glav.

Tudi vse druge slike v kapeli so izpod Metzingerjevega čopiča. Na stropu je bila velika ovalna oljna slika: sv. Frančišek prihaja v nebeško slavo. Slika je sedaj v Narodni galeriji. Na listni strani pod stropom so tri slike v obliki medaljonov: Brezmadežna, Jezus na križu, sv. Mihael. Ob koru sta bili dve sliki (200×120 cm): sv. Frančišek Sal. podaja sv. Frančiški šantalski redovna pravila in sv. Frančišek spoveduje plemenitnika. Svetniku lijejo solze iz oči. Sedaj sta ti dve sliki v Narodni galeriji.

Na evangelijski strani je bila do l. 1902. na oltarčku slika sv. Uršule. Ta slika se nahaja sedaj v škofijskem dvorcu v Ljubljani. Oltarček, ki je kazil simetrijo, so odnesli. Prej je bila kapela posvečena sv. Uršuli; ko pa je škof Attems posvetil kapelo 22. junija 1755. sv. Frančišku, so napravili ob evang. strani oltarček s sliko sv. Uršule, l. 1902. pa odpravili. Vse te Metzingerjeve slike spadajo med njegove najboljše izdelke.

Graščina Goričane se po Attemsju ok. 80 let ni nič spremenila. Ko pa je knezoškof Anton Alojzij Wolf kot vladika nastopil (1824—1859), je sklenil kot sijajen gospodar, da bo graščino in gospodarska poslopja po svoje uredil. Graščina je imela tedaj še dve nadstropji in na vsaki strani po eno krilo. Gospodarska poslopja so bila v slabem stanju in s slamo krita. Wolf je odredil, da se drugo nadstropje odnese, stranski krili pa podreta. S tem bi se izdatno zmanjšali vsakoletni vzdrževalni stroški. Delo se je začelo 28. jul. 1850, 13. sept. 1851 pa končalo. Stavbar je prejel ob začetku dela 500 gold., po dovršenem delu 500 gold., za popravo govejega hleva in skednja 1488 gold. 55 kr. (l. 1852.); dalje za upravnikovo in vrtnarjevo stanovanje 578 gold., za žitnico in za konjski hlev 305 gold. 15 kr., za popravo kozolca 79 gold.

15 kr. (16. okt. 1855), za znižanje graščine in odnos gradiva 1667 gold. poleg robote tlačanov, za priprave preurejevanja vrta 120 gold. 58 kr., za škarpo graščinskega vrta 1589 gold. 56 kr.,



Del stene v poslikani dvorani gradu Goričane  
z vrati, štukaturo in freskami.

za popravo vrtno ograje 174 gold. 58 kr., za uravnavo sveta pred graščino in ob straneh 650 gold. 14 kr. L. 1852. so znašali vsi stroški 6451 gold. 17½ kr.

V uradnem listu (Amtsblatt) l. 1852. str. 44 je izšla 17. jan. 1852 objava, da graščinska uprava na Goričanah prodaja: 1. ka-



Kralj Giges naroča grškemu stavbarju naj mu napravi  
načrt umetnega stolpa.

min iz črnega marmorja z železnim stojalom 6 gold. — 2. krasno marmorno stopnjišče. Tri črne marmorne štirobne vogelne stebre po 5 gold. — Osem črnih marmornih poliranih štirobnih stebrov à 4 gold. = 32 gold.

Z Wolfovo ureditvijo je dobila graščina sedanjo obliko.



Graščina je četverkotnik, ki ima na obeh straneh prizidek, v sredi pa dvorišče. Pročelje je 20.60 m široko; vsak prizidek pa meri 6.20 m v širini. V ozadju proti vrtu je na vsaki strani okrogel stolpič s premerom 3 m. S prizidkom znaša širina graščine 55 m in prav toliko globina poleg stolpičev.



Stavbar umori kralja.

Omenili smo že, da je dal knezoškof Attems eno sobo okrasiti s freskami. Vse te freske imajo zgodovinsko vsebino.

Ko stopimo s hodnika v sobo so na levi strani naslednje slike: Giges (Gyges), lidijski kralj v Mali Aziji, ki je stoloval v Sardesu, je vzljubil grškega stavbarja. Giges je imel čudovit

prstan, ki je napravil osebo, ki ga je nosila na roki in zasukala, nevidno. Stavbar bi rad videl lepo kraljico in je zaprosil kralja, naj mu s čarodejnim prstanom do tega pripomore. To se je zgodilo. — Ko je kraljica to zvedela, se je razjezila na kralja in je stavbarju svetovala, naj kralja umori. Stavbar je to izvršil. Nato



Kraljica Tomiris ukaže Cirovo glavo potopiti v posodo krvi.

pa je dala kraljica tudi stavbarja umoriti, ker je zlorabil kraljevo prijateljstvo in zaupanje. Ta dogodek predstavljata prvi dve sliki. Na prvi gledamo kralja, ki mu stavbar kaže načrt umetnega stolpa, z zavitimi stopnjicami. Na drugi sliki pa že vidimo, kako gre stavbar z bodalom nad kralja. Tretja slika

nam kaže masagetsko kraljico, ki ukazuje, naj vtaknejo v posodo krvi glavo perzijskega kralja Cira, češ „nalokaj se krvi, katere v življenju nikoli nisi dosti imel.“ Med dvema oknoma je četrta slika: simbol Zgodovine, ženska, ki stoji na krogli, gleda



Kralj Aleksander izročča na smrtni postelji generalu Perdiku prstan.

v daljavo in ima poleg sebe ogledalo. Peta slika: Aleksander Veliki leži s krono na glavi na smrtni postelji in izročča svoj prstan najboljšemu vojskovodju Perdiku. Zdravnik nudi kralju kupico zdravil. Zadaj si briše solze zvesti stražnik, ker slutí, da

bo kralj umrl. Šesta slika: Po bitki pri Farzalu (48. p. Kr.) zbeži Pompej h kraljici Kleopatri v Egipt. Na levi plava ladja z velikim kljunom (rostrata), na desni kaže sfinga, da je cilj bega Egipt. Na levi krili Kleopatra z rokami. Tu je bil Pompej na po-



Smrt triumvira Pompeja.

velje ministra mladega kralja Ptolomeja umorjen. Sedma slika: Zaroтники so Julija Cezarja pahnili s prestola na tla in mu zadali rane, da mu krvave. Zaroтники beže. Osmá slika: Nad vhodnimi vrati je medaljon, v katerem je naslikan zid s tremi loki kakor kak rimski vodovod v razvalinah. Deveta slika: Nad stranskimi



Smrt Julija Cezarja.

vrti na desni od vhoda sta naslikana dva loka v obliki razvalin. Vse slike obkrožajo bogati pozlačeni rokokojski okraski.

Splošno prepričanje je, da so te freske delo našega baročnega freskanta Franca Illovška (1700—1764). Napisa ni nikjer in tudi v računih se njegovo ime ne nahaja.

Omeniti je treba še, da je pod streho graščine visel zvon, ki ga je vojna vzela, a je ohranjen pri Sv. Jakobu v Ljubljani. Ker bi bilo škoda, da bi se ta zgodovinski zvon prelil v vojne namene, ga je sprejel šentjakobski župnik Janko Barle in dal v zameno drug zvon iz l. 1812. z napisom: Opus Vincentii Samassa Labaci anno 1812. Zvon sta krasili podobi sv. križa in Brezmadežne. Premer je imel 48 cm; teža mu je bila 25 kg. Oddali so ga 25. nov. 1915.

Napis na zgodovinskem zvonu se glasi:

S. MARIA ET S. ANNA † AVDI NOS NAM \* TE FILIVS IESVS † HONORAT SALVA NOS IESV PRO QVIBVS VIRG. NIHIL NEGANS O MATER ET AVIA TE ORANT AMEN ANNO CHRISTI 1626. (Sv. Marija in sv. Ana, poslušaj nas, ker Tebe sin Jezus časti. Reši nas Jezus, za katere ničesar ne odrečeš Devici. O mati in stara mati Te molita. V letu Kristusovem 1626.)

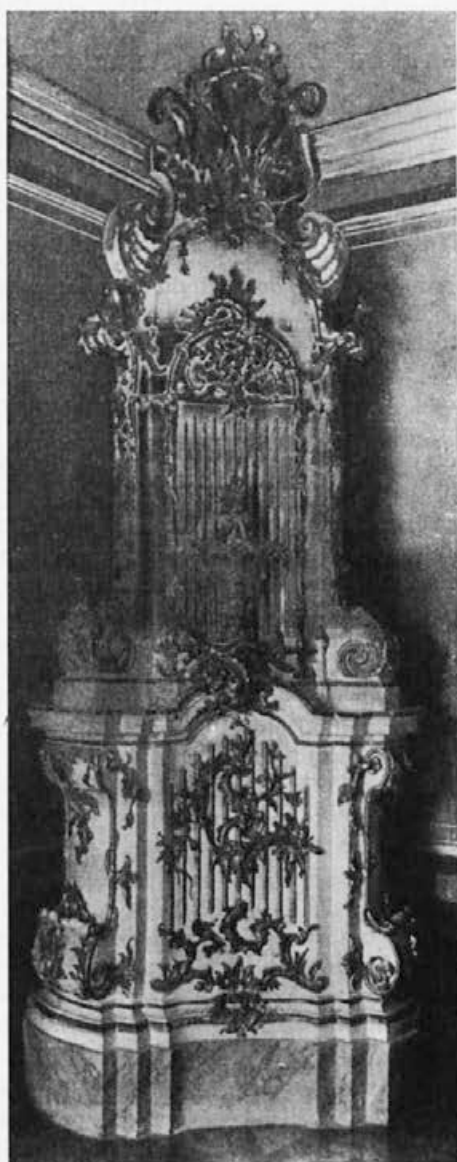
Zvon je zaradi patine ves zelen; visok je 59 cm, premer v krilu znaša 45 cm. Na vratu so štirje grbi, in sicer po dva nasproti si stoječa enaka. Prvi je škofa Tomaža Hrena z napisom: Sigillum Thomae Dei Gratia Episcopi Labac. 1599., drugi njegovega brata Andreja Hrena z napisom: S. Andreae Chrön.

Na vsaki strani pod grbom je okrasek: 1. vejica z javorovim listom, 2. s sedmimi preprostimi listi.

Za graščino je velik z obzidjem obkoljen vrt. V prvi polovici je bil prej park, v drugi sadovnjak; sedaj pa je v prvi polovici sadovnjak, v drugi pa vrt za zelenjavo s steklenjačo in z lehami.

Poleg graščine je na desni strani precej velik konjski hlev, ki se pa sedaj uporablja za govejo živino; na levi strani onkraj ceste pa je bila pristava s kravjim hlevom. Po svetovni vojni je pristava deloma pogorela.





Rokokojska peč v Goričanah.

## Arhivalije o popravilih graščine pod knezoškofom Ernestom Amadejem Attemsom v l. 1743—1751.

1. Pogodba, ki sta jo sklenila 8. junija 1743 Luka Oberwirth in Boštjan Auer in knezoškof Ernest Amadej, škof ljubljanski, za napravo okovov za 11 vrat in 20 sobnih oken, vse iz medi.

2. Urban Krayll sporoča z Gorič 9. oktobra 1744 knezoškofu: Zidava napreduje. Proti vasi in žitnici je dosegel zid že drugo nadstropje. Mislim, da bodo začeli jutri svoditi okna v srednjem nadstropju. Zadnji zid proti vrtu je tudi že zelo visok. Štukator iz Celovca je svoje delo marljivo pričel in obeta, da bo dve sobi in kabinet do vseh svetih dokončal. Marmorni tlak v dvorani je že položen in je Janez z dečki, ki mu pomagajo, začel marmor brusiti. Ostrešje nad kapelo in poznejšimi stopnjicami je že narejeno in nič ne manjka razen nekaj strešnih opek. Tesarji bodo prihodnji teden pri stolpu delo dovršili.

3. Leopold Andrej Auernegg, v Ljubljani 17. oktobra 1744, poroča knezoškofu: Včeraj sem bil zopet na Goričah in pokorno sporočam, da je glavno zidovje v dveh nadstropjih dovršeno. Dež zadržuje delo v kamnolomu in opeke ne moremo odtod (iz Ljubljane) voziti. Zato je oskrbnik odpustil delavce do 18. oktobra, da jim ta čas ni treba dneve plačevati. Ponedeljek bodo zopet vsi zidarji na delo prišli. Močni, večinoma nočni dež, je kamnolom tako pokvaril, da je delo zelo težko. Jame so polne vode in močvirja, da je le težko do kamna priti. Delavci se boje v kamnolomu delati, ker je ubog samski kamnolomec minuli teden zgubil življenje; padla je namreč nanj skala in mu telo zmečkala, da je bil trenutno mrtev. To bi kmalu zadelo tudi oskrbnika, ki je le korak daleč stal od kraja, kamor je skala padla. Hvala Bogu, da se mu ni nič pripetilo.

Mizar prireja vrata v zgornjem nadstropju, pa je v dvomu, ali naj jih tako naredi, da se bodo na desno odpirale, ali tako, kakor je načrtano za spodnje nadstropje. Do milostnega sporočila se bodo vrata samo na hodnik zunaj uredila, nato bo ključavničar okove nabil. Ključavničar meni napraviti ključavnico tudi na zunanjih hodnikovih vratih; dvomim pa, če bo to ugajalo Vaši knežji milosti. Zato bo ključavničar počakal do sporočila V. k. m.

Tesarji so s stolpom sicer gotovi, toda kleparja zadržuje vedni dež, da bo komaj prihodnji teden delo dokončano. Oskrbnik bo kleparju sodruga oskrbel, da se bo delo hitreje odsedalo; zakaj, dokler stolpa nista dovršena, se sobe zaradi odrov ne morejo osnažiti. Včeraj bi moral iz Gorenjega grada semkaj prispeti pōd, zato sem po oskrbnikovem navodilu poslal do Kamnika štiri vozove, da bi pōd prevzeli; toda zaradi gostega deževja se mizar ni upal iz Gornjega grada odpotovati.

Tesarji pripravljajo les za ostrešje. Bog daj lepše vreme, kakor je bilo prejšnji teden, da bo mogoče še letos poslopje pokriti.

Pečar pojde šele jutri na Goriče, da postavi peči. Obeta, da bo to precej storil.

Steklar je tudi na Goričah in bo svoje delo čimprej dokončal.

Štukator pridno dela in je v sobi poleg kabineta začel z lepimi okraski; meni pa se dozdeva, da je to okrasje pretežko.

4. Leopold Andrej Auernegg piše 24. avgusta 1744 knezoškofu: Milostno pismo 19. t. m. sem prejel. Minuli teden zaradi bere in skoro vsakdanjega dežja nisem mogel priti na Goričane; zato bo oskrbnik poslal za ta čas dolžno poročilo. O vratih mezanina sem dal stavbarju, ki je bil predvčerajšnjim na Goričah, napotke in se bo vse izvršilo po milostno danem navodilu. Moram pa sporočiti, da s pečarjem ni nič začeti, čeprav je obljubil, da bo šel minulo nedeljo na Goriče; pa ni prišel z izgovorom, da mora prej zadovoljiti svoje ljubljanske naročnike, potem pa bo še pred prihodom V. kn. m. na Goričah vse napravil. Če se bo to res zgodilo, bo čas izpričal. Kolikor je od mene odvisno, ne bo manjkalo podbude.

Iz priloženega pisma razvidi V. k. m., kaj mi agent iz Gradca piše o pečeh, narejenih v Gradcu. Če naj torej te peči graški vozniki pripeljejo, meni naš stavbar, naj ne pridejo obenem s pečarji, ker stoji v sobah še oder za štukatorja.

G. dr. Kappussu sem izročil poverstvo V. k. m. zaradi zaplenjene goveje živine. G. dr. Kappuss je govoril z baronom Janeschitzem. G. baron se je opravičeval, da sam ne more ničesar ukreniti, ker se tiče tudi grofa Raspa. Šel sem nato takoj k zastopniku grofa Raspa g. pl. Steinhoffu. Ta pa o stvari ni nič vedel; če pa pride grof Rasp v Ljubljano, se bo potrudil, da se vse lepo poravna.

5. V Ljubljani 31. okt. 1744. Leop. And. Auernegg: Čim večkrat kdo na Goriče pride, tem manj opravljenega dela opazi. Vsak delavec se izgovarja, da zaradi mraza ni mogoče delati, ker mora bolj v roke pihati, kakor pa z rokami delati.

Včeraj je bil stavbar z menoj zopet na Goričah. Ne upa se več na stavbi delati; boji se, da bi ne nastal z novim zidarjem spor zaradi mehkega mokrega kamenja; zato delajo zidarji večinoma na hodniku, glavno poslopje bodo čez zimo prekrili, delo v dvorani opustili in spomladi bolj zgodaj začeli.

Prvi stolp so zidarji že dogradili, toda okrajek na zunanji strani se zaradi mraza ne more napraviti, oder pa mora vendarle še ostati. Zaradi pomanjkanja pločevine se stolp ne more pokriti in ga bo treba čez zimo z deskami zavarovati.

Štukator je v sobi zraven kabineta napravil lep okrasek; upam, da bo V. k. m. ugajal. Štukator bo prihodnji teden pričel z delom v drugi sobi in ne namerava prej jenjati, dokler ne bo vse delo dokončano.

Mizarji so do malega svoje delo dogotovili, samo z vrati še čakajo dohoda V. m., da ne napravijo kake napake. Okna bodo od zunaj zaprta. Za nabavo apna je pa oskrbnik zadel lepo vreme, zato bo apno drevi že doma.

6. Gradec, 19. oktobra 1744. Jan. Jos. Maister g. Auerneggu:

Sedem peči je narejenih. Treba jih izvedeti, ali pride kdo ponje, ali naj jih iz Gradca pošljem po voznikih, ki pridejo večkrat v Gradec. Na-

rediti bo treba tri ali štiri zaboje. Lončarju gre 150 gold. precej, 120 gold. pa, ko peči postavi. Prišel bo s 4 pomočniki. Prehrano je treba oskrbeti. Pisal sem o tem tudi upravniku v Gornji grad, ker ne vem, ali je knežja milost v Ljubljani ali v Gornjem gradu, da dobim zanesljiv odgovor.

7. Goriče, 25. oktobra 1744. Urban Krayll sporoča knezoškofu: Po naročilu sporočam, da so okna v mezaninu že narejena in zaradi deževja že obešena. Glede vrat pa vprašam, ali naj se vsa vrata na desno odpirajo, ker se šesta vrata na levo odpirajo, kar ni pripravno.

Stolp še ni dogotovljen, čeprav mnogo ne manjka. Po mojem mnenju ga bo lepo videti. Sedaj iščem kleparju pomočnika, pa ga doslej še nisem dobil.

Mizar iz Gornjega grada je s tablami za tri sobe semkaj prišel, pa je zopet odpotoval, ker mizarji do pomladi zaradi pomanjkanja lamberij in ploč tabel ne bodo vlagali.

Sicer pa moram, kakor bo V. k. m. neljubo čuti, poročati o drugem delu poslopja, da delo zelo počasi napreduje zaradi množice deževja in bi želel, da bi V. k. m. blagovolila sama pogledati, v kakšnem blatu in močvirju ljudje delajo in z največjo nevoljo robotno vožnjo opravljajo. V. k. m. lahko uvideva, koliko morejo kamnolomci in zidarji na dan napraviti in da upravičeno zahtevajo takojšnjo dnino. Ob lepem vremenu in daljšem dnevu se mnogo več naredi. Včeraj je bil tu stavbar in mi je naročil, naj V. k. m. sporočim, da bi kazalo z delom prenehati, ko se dogotovi okrajek v tretjem katu, kar upa, da se bo prihodnji teden zgodilo. Boji se namreč, da bi ob mrazu mokri kamni razpadali in bi stavba škodo trpela. Hodnik bi se pa mogel dovršiti. Tretji kat bi se mogel spomladi zgodaj začeti, ker bom z apnom preskrbljen, saj ga bom dal prihodnji teden žgati.

Štukator dela v sobi zraven kabineta in želi žleb (grlo) okrasiti z listovjem. Vogali se končujejo z nekakimi peroti. Delo utegne postati prav lepo, če se ne bo V. k. m. zdelo premočno. Zato štukatorja vsak dan k opreznosti opominjam.

Lončar bo prišel v nedeljo, da bo preostale peči postavil.

8. Gornji grad 12. januarja 1745. Josip Peer knezoškofu: Ukaz V. m., naj se izvrši sprememba z oskrbnikom (Schaffer), sem izvršil takoj po odhodu V. m. iz Ljubljane. Kakor čujem, je začel oskrbnik že iskati novo službo in bo šel ali kot oskrbnik v Mekinje, ali kot upravnik h grofu Thurnu v Radovljico.

Goveja kuga se je po novem letu zopet začela širiti in je 9 podložnikom pobrala 49 goved. Trudim se, da dajem podložnikom obrambna sredstva in zdravila, vendar se to gorje ne da popolnoma preprečiti, če Najvišji ne poseže vmes. Podložniki so tudi trmasti in se branijo crkovično s kožo vred zakopati, tako da imam s takimi mnogo truda, da jih do tega pripravim.

Mizarji delajo pridno in so table za pet pódov, lamberije in špaleta za štiri sobe že izgotovili, sedaj pa so začeli z delom pri drugih pódih.

Podložniško bero sem že pred božičnimi prazniki pobral, in sicer precej več kot doslej. S tem sem na sami deželni davščini poravnal 6393 gold. 4 v., stolni cerkvi sem pa plačal nakazanih 1000 gold.

9. Kamnoseški mojster Ludovik Bombasi in knezoškof Ernst Bogoljub (Amadej) sta sklenila 28. januarja 1746 pogodbo:

1. Bombasi napravi za graščino Goriče za glavne stopnjice 6 celih, 6 polovičnih stebrov, 6 okrajkov in 6 nog (baz).

2. Za iste stopnjice naredi dva polovična slopa, dva okrajka in dve nogi.

3. Za male stopnjice pri pritlični sobani (sala terrena) napravi 8 slopov s pripadajočimi kapitelji in nogami, in sicer vse gori omenjene dele iz trdega črnega kamna po merah, ki so v načrtu omenjene, izložene kos za kosom, da se morejo ti kamni ogladiti in izdelati.

4. Zavezuje se, da napravi 56 kamnitih stopnjic,  $5\frac{1}{2}$  čevljev dolgih, 15 palcev širokih in 6 palcev debelih, in sicer tako, da jih bo imel vedno pripravljene, kadar jih bodo potrebovali.

5. Knezoškof pa obljubi, da bo dal za delo pod 1) skupaj 270 gold.; za delo pod 2) 30 gold.; za delo pod 3) 155 gold., t. j. za vsak kos po 35 kr. n. v., in to sproti ob izdelavi.

Izplačalo se mu je:

1746	24. 2.	. . . . .	100 gold.
	28. 5.	. . . . .	50 „
	30. 6.	. . . . .	100 „
	13. 8.	. . . . .	50 „
	14. 9.	. . . . .	100 „
		skupaj . . .	400 gold.

10. Seznam ključavničarskih del, ki sem jih v 4 oddelkih napravil za g. knezoškofa ljubljanskega grofa Athemsa na podlagi pogodbe 8. marca 1747. Peter Hickharthof, ključavničar v Passauerhofu.

1747. 14. marca vijake za 5 vrat, 10 kljuk s pripadajočimi ščitki, okove za okna.

17. maja.	Angleške okenske petlje iz medi . . . . .	345 kosov
	žabljev . . . . .	1980 „
	več vratnih nasadil z medjo prevlekel z gumbi vred	60 „
	ključavnici . . . . .	2 „
	ročajev . . . . .	24 „
11. oktobra	zapahov za zapiranje oboknic . . . . .	39 „
	zapahov za zapiranje spodnjih kril oken . . . . .	124 „
	angleških okenskih petelj za okenska krila . . . . .	275 „
	okovov za vrata . . . . .	42 „
	ključavnic s ključi in pokrovci . . . . .	8 „
	prijemal z vzboklinami . . . . .	24 „
	ključavničnih ščitkov . . . . .	24 „
	zapahov . . . . .	34 „
	zgornjih škripecev . . . . .	17 „
	spodnjih škripecev . . . . .	17 „
	škripecev za nasajene zapahе . . . . .	34 „
	škripecev nad okenskimi zapahi . . . . .	62 „
	medenih zavogelnikov brez zapaha . . . . .	500 „
	medenih zavogelnikov z zapahi . . . . .	500 „

medeni ključavnici . . . . .	2	„
vijakov in zapahov . . . . .	248	„
na 13 vratih desno in na 4 levo, skupaj na 17 vratih okovov . . . . .	102	„
ključavnic s pokrovci . . . . .	17	„
ročajev . . . . .	54	„
ščitkov . . . . .	54	„
zapahov s škripci in vijaki . . . . .	620	„
navogelnikov . . . . .	1000	„
škripecev . . . . .	500	„
malih zapahov v sredini in škripecev zraven . . . . .	124	„
zapahov k oknicam . . . . .	40	„
ročajni gumbi pri oknicah . . . . .	248	„
in zanje plošče . . . . .	248	„

L. 1747. 8. marca mi je bilo obljubljeno plačilo za:

17 dvojnatih vrat à 16 gold. . . . .	272	„
za 42 oknjakov s 4 krilā à 10 gold. . . . .	420	„
za 20 enakih oknjakov à 14 gold. . . . .	280	„

sk. 972 gold.

L. 1747. 11. marca naredil za risarsko škatlico

dve vezi in ključek, novo glavico za škripec	—	gold. 36 kr.
za omot medenih okovov kupil predivo in voljno . . . . .	2	„
za poveščeno platno . . . . .	2	„ 50 kr.
za žeblje . . . . .	—	„ 24 „
za nov zaboj . . . . .	1	„ 18 „
za glavni ključ . . . . .	5	„ — „

vse skupaj 981 gold. 45 kr.

Nato sem po g. donašalec prejel:

1. 100 gold.
2. 500 „
3. 200 „

sk. 600 gold.

Ostane mi torej v dobro še 381 gold. 45 kr.

1748 4. aprila prejel iz rok knežje milosti v gotovini 300 gold.; ostane mi v dobro še 81 gold. 45 kr.

11. Pregled ključavničarskih del, ki jih je celjski puškar za Goriče napravil in poslal, an sicer:

1. 41 zapahov za krila v gornjih sobah.
2. Ključavnica s 6 pripadajočimi vijaki brez 4 malih, s katerimi se privije na les.
3. Dva ključa in tri ubrazdane vezi za predsobna vrata v gornjem nadstropju pri kamnitih stopnjicah, kar je bilo marljivo in dobro po vzoru narejeno.



4. 18 gladkih pasov poleg treh ubrazdanih s pripadajočimi žebli vred. Ti pasovi pa niso narejeni po dunajskih vzorcih, ker so ti mnogo preveliki proti drugim in so stožci tako zanikarno narejeni in vtolčeni, da se z okovi ne ujemajo.

5. Štirji zapahi za dva stolpa, 2 zgornja in dva spodnja. Te zapaha ne moremo dunajskim primerjati, ker so ti mnogo preširoki.

6. Tudi trni pri zapahih niso po vzorcu narejeni. Štirje medeni škripci, ki drže zapaha v ravni legi, niso priloženi.

7. Štiri ključavnice s pripadajočimi vijaki, 16 pripadajočih vijačkov, da se ključavnice na les pritrdijo, ni priloženih. Ključavnice so sicer dobre, toda niso po prvem vzorcu narejene. Zraven je tudi 8 ključnih ščitkov in 8 ščitkov za prijemala in 4 ročajni gumbi, ki so sicer brez graje, vendar pa ne podanem vzorcu narejeni.

Na poslani pregled V. m. sem dolžan zaradi pogodbe naslednje postavke ali narediti ali v gotovini plačati, ker v pogodbi ni niti besedice o kakem žeblju in tudi nisem žebtljar ter ne napravim niti enega žeblja.

Okrogli podboji pri 17 vratih . . . . .	305	kosov
Podboji za prepognjene ploče pri vsaki ključavnici . . . . .	68	„
Zapahi k podbojem . . . . .	160	„
Okenca k podbojem . . . . .	80	„
	<hr/>	
	615	košov

Od tega zneska 6 kosov na 1 kr. je . . . . .	1	gold.	42	kr.	
Za oknice in vijake . . . . .	5	„	20	„	
	<hr/>				
	sk.	7	gold.	2	kr.

Peter Hickfarthof.

Štukator je delal na Goričah l. 1744. od 6. maja do 17. oktobra; l. 1745. od 17. februarja do oktobra; l. 1746. od 14. maja do 20. novembra; l. 1747. od 10. maja do 11. oktobra; l. 1748. od 9. maja do 28. oktobra; l. 1749. od 19. marca do 2. decembra; l. 1750. od 17. januarja do 2. decembra; l. 1751. od 19. marca do 14. avgusta. Zaposlen je bil torej osem let v gorkejši dobi. Kaj je prav za prav delal, ni mogoče ugotoviti, ker je sedaj štuko samo v sobah in kapeli in na hodniku. Poleg tega je čudno, da je porabil nepri- merno mnogo barv in zlata. Tako n. pr. je porabil v juliju 1744 6 funtov mizarskega lepa, 6 funtov zlata „pigamentum“, 2 funta angleškega rdečila, 2 funta okra, 1 funt indigo sv. Dominika, 2 funta saj. Od 12. avgusta 1750 do 1. avgusta 1751 je prejel, vštévši račun pozlatarja Angella Carligarija s 141 gld. 24 kr. — za barve 1474 gold. 27 kr. Račun je podpisal Joh. Wolf- gang Auracher. Delo je bilo gotovo v 2. nadstropju, ki je bilo l. 1832. odneseno.

## UMETNOSTNO-ZGODOVINSKO DRUŠTVO

### XV. redni občni zbor (1937/1938)

Dne 14. maja 1938 ob 8. uri zvečer se je vršil v Beli dvorani hotela „Union“ v Ljubljani XV. redni občni zbor Umetnostno-zgodovinskega društva v Ljubljani z naslednjim dnevnim redom:

1. Nagovor in pozdrav predsednika.
2. Predavanje univ. prof. dr. Franceta Steleta: Ljubljana kot umetnostno središče Slovencev.
3. Čitanje zapisnika zadnjega občnega zbora.
4. Poročilo tajnika.
5. Poročilo blagajnika.
6. Poročilo revizorjev.
7. Volitve.
8. Slučajnosti.

1. Po pozdravu predsednika je predaval o Ljubljani kot umetnostnem središču prof. dr. Stele.

2. Za predavanje se je predsednik v imenu društva predavatelju zahvalil, nakar je otvoril občni zbor. Ugotovil je sklepčnost ter prečital naslednji govor:

Gospoda! Po določitih § 8. pravil Umetnostnega in zgodovinskega društva je občni zbor sklepčen. Pričenjam torej naš letošnji redni občni zbor, ki je že XV. Zahvaljujem se vam za udeležbo in vas iskreno pozdravljam. Namen našega društva je: Pospeševanje umetnostno-zgodovinskega študija zlasti študija umetnostne zgodovine na Slovenskem, in razširjanje umevanja in nje zgodovino. Plemenit in važen je delokrog naše združbe in se naš odbor po najboljših možnostih trudi uresničevati namen društva. V živem življenju samem so nam v zasledovanju društvenih ciljev in namenov stavljene ovire v dvojnem pogledu. Manjka nam še delavcev in sotrudnikov. Število oseb, ki prihajajo v poštev, ni veliko in je dejstvo, da so naši glavni stebri zelo obteženi po svojem poklicnem delu in po svojem mnogostranskem drugem prostovoljnem sodelovanju pri važnih ustanovah. Mnogo lepega in prav potrebnega dela čaka še naše umetnostne zgodovinarje. Našemu delu so pa stavljene meje tudi zategadelj, ker so nam na razpolago le skromna in pičla sredstva, podpore in pa naša članarina. Tako prihaja, da moramo razpoložnino skrbno obračati in

napenjati vse sile, da pokrijemo stroške za svojo publikacijo, za naš umetnostno-zgodovinski časopis „Zbornik“, kateri pa iz raznih razlogov dejansko predstavlja samo enkratno edicijo na leto v obliki knjige. Ta društvena publikacija ima, lahko rečemo, lep sloves. Rekel sem, da smo deležni podpor in je moja dolžnost, da izrečem našo pristržno zahvalo v prvi vrsti gospodu dr. Marku Natlačenu, banu naše banovine, ki ima veliko umevanje in smisla za prizadevanja na polju likovne umetnosti, ter gospodu županu ljubljanskemu dr. Juru Adlešiču za podporo mestne občine ljubljanske, gospodu predsedniku Mestne hranilnice ljubljanske dr. Josipu Kamušiču za podporo Mestne hranilnice ljubljanske. Iskreno zahvalo izrekam tudi našim zasebnim prijateljem in podpornikom. Velike praktične važnosti za vzbujanje zanimanja in ljubezni do likovne umetnosti so ogledi, ki jih prireja naše društvo po Ljubljani in po deželi ter je meni nocoj ljuba prilika, da izrečem našemu častnemu predsedniku prečastitemu monsignoru Viktor Steski, ki slovi kot priljubljen vodja teh ogledov, najlepšo zahvalo. Ti ogledi so popularni in mislim, da je občna želja, da bi se tudi letos vršili. Število naših članov je pičlo in bi bilo gotovo mogoče pridobiti še mnogo prijateljev naše umetnosti za članstvo. Bodi mi dovoljeno prositi vas, spoštovana gospoda, da nam ostanete vi sami tudi v prihodnje zvesti člani ter se potrudite, pridobivati nam novih društvenikov v krogu svojih prijateljev in znancev. Prehajam po teh besedah k drugi točki dnevnega reda naše letošnje skupščine.

3. Sledi čitanje zapisnika XIV. rednega letnega občnega zbora, ki ga navzoči soglasno sprejmejo.

4. Sledi poročilo tajnika dr. R. Ložarja, ki se glasi:

„V preteklem poslovnem letu 1957/58. se je deloma spremenil odbor. Ker je bil prejšnji predsednik društva univ. prof. dr. Izidor Cankar imenovan za poslanika kraljevine Jugoslavije v Buenos Airesu, je bil na XIV. rednem občnem zboru izvoljen za predsednika g. dr. Fran Windischer, predsednik Narodne galerije. Tajniške posle je prevzel namesto odvetnika g. Marjana Marolta dr. Rajko Ložar. Uredništvo zbornika pa je poverjeno prof. dr. Steletu, kot sourednik mu pomaga dr. R. Ložar. Novi odbor se je konstituiral na seji dne 8. aprila 1957. Imel je v teku leta 3 seje. Glavna skrb društva je bila posvečena Zborniku za umetnostno zgodovino. Uredništvo in odbor imata najboljši namen, da dvigneta glasilo na staro višino. Zbornik se je notranje reorganiziral v smislu sklepov odboro ve seje z dne 14. oktobra 1957. Naročniki, t. j. društveniki, bodo dobivali zbornik, ki bo prinašal manjše razprave in običajne rubrike, večje razprave pa bodo tvorila posebna izdanja, ki jih bodo člani dobivali po ugodnostni ceni.

Izleti. V preteklem letu je društvo priredilo 10 vodstev:

1. ogled frančiškanske cerkve v Ljubljani (40 udel.),
2. Primskovo — Naklo — Predoslje, (19 udel.),
3. Nova štifta — Gornji grad — Sv. Frančišek - Nazarje (25 udel.),
4. Moravče — Drtija — Belnek (31 udel.),

5. Turjak — Sv. Ahac (60 udel.),
6. Vesela gora — Št. Rupert — Mokronog — Žalostna gora (26 udel.),
7. Muljava — Krka — Zagradac — Žužemberk (26 udel.),
8. Lesno brdo — Horjul — Vrzdeneč — Dobrova (58 udel.),
9. Mengeš — Spodnji Brnik — Senčur — Visoko — Luže — Velesovo (37 udel.),
10. Crngrob — Suha — Bodešče (47 udel.).

Vse izlete je vodil msgr. Viktor Steska. Predavanj to leto ni bilo, pač pa so nekateri člani odbora sodelovali pri vodstvih po razstavi bratov Šubicev.

1. januarja 1958 je praznoval 70-letnico rojstva msgr. Viktor Steska. Namesto prof. Izidorja Cankarja je prevzel stolico za umetnostno zgodovino na ljubljanski univerzi konservator dr. Stele kot izredni profesor. Za izrednega profesorja na univerzi v Skoplju je bil imenovan dr. France Mesesnel, svoječasni tajnik našega društva, sourednik Zbornika in sotrudnik lista.

Predsednik da poročilo tajnika na glasovanje, občni zbor ga soglasno sprejme.

5. Poročilo blagajnika poda msgr. Viktor Steska.

Podpore :		Dohodki . . . 23.958'85 Din	
Banska uprava . . . . .	7.500'— Din	Izdatki . . . . .	34.449'15 „
Mestna obč. ljubljanska . . . . .	1.000'— „	Skupaj . . . . .	10.490'32 Din
Mestna hranilnica . . . . .	1.000'— „	Ostanek 1956 . . . . .	30.459'99 „
Mestna hranilnica . . . . .	500'— „	Preostanek . . . . .	19.949'67 Din
TPD . . . . .	500'— „		
Nova Založba . . . . .	250'— „	Kritje :	
Kreditni zavod za trgovino in industrijo 1957 . . . . .	300'— „	Zadružna gosp. banka . . . . .	15.956'10 Din
Dr. Fran Windischer . . . . .	1.000'— „	Mestna hranilnica . . . . .	756'53 „
Kreditni zavod za trgovino in industrijo 1958 . . . . .	500'— „	Kmetska posoj. . . . .	500'— „
		Poštna hran. . . . .	1.472'59 „
		Blagajna . . . . .	3.284'45 „
Skupno 12.350'— Dia		Skupaj . . . . .	19.949'67 Din

Predsednik da blagajniško poročilo v razpravo. Ker se nihče ne oglasi k besedi, je sprejeto.

6. Poročilo revizorjev poda ravnatelj dr. Josip Mal v svojem imenu in v imenu zadržanega g. Maksima Gasparija. Dr. Mal predlaga absolutorij odboru. Navzoči predlog sprejmejo.

7. Slede volitve odbora. Načelnik kulturnega oddelka mestnega poglavarstva g. dr. Rudolf Molè predlaga stari odbor. Občni zbor predlog soglasno sprejme.

8. Slučajnosti. Ker se k tej točki nihče ne oglasi k besedi, smatra predsednik dnevni red za izčrpan ter zaključi ob 21.45 občni zbor, zahvaljujoč se navzočim za udeležbo.

Po zaključku občnega zbora se je sestal odbor k svoji prvi seji v novem poslovnem letu, na kateri se je konstituiral sledeče:

Predsednik: Dr. Fran Windischer.

Podpredsednik: Prof. Matej Sternen.

Tajnik: Dr. Rajko Ložar.

Blagajnik: Msgr. Viktor Steska.

Urednik glasila: Prof. dr. Stelè.

Odborniki: Ga. Fernanda Majaronova, odvetnik Marjan Marolt, univ. prof. dr. Balduin Saria.

## XVI. redni letni občni zbor za leto 1938/39.

Dne 26. septembra 1939 se je vršil v prostorih knjižnice Narodnega muzeja v Ljubljani XVI. redni letni občni zbor Umetnostno-zgodovinskega društva ob 5. uri popoldne. Navzoči so vsi odborniki razen ge. Fernande Majaronove, gg. prof. Mateja Sternena ter odvetnika Marjana Marolta (vsi opravičeni). Občni zbor se je vršil s sledečim dnevnim redom:

1. Pozdrav in govor predsednika.
2. Čitanje zapisnika zadnjega občnega zbora.
3. Poročilo tajnika.
4. Poročilo blagajnika.
5. Poročilo revizorjev.
6. Poročilo knjižničarja.
7. Volitve.
8. Slučajnosti.

1. Predsednik dr. Fran Windischer pozdravi navzoče ter predlaga brzozjavni pozdrav ministru prosvete g. Božji Maksimoviću. Nato prečita predsednik g. Windischer sledeči govor na zbrane, ki ga z odobravanjem sprejmejo na znanje.

Naš letošnji redni občni zbor je po določilih pravil našega društva pravilno sklican z objavo dnevnega reda v časopisih. Občni zbor je sklepčen po določilih § 8. naših društvenih pravil. Bodite, gospoda, pristrčno pozdravljeni in dobrodošli. Začenjam današnji občni zbor ter prosim tovariša tajnika, da prevzame opravilo zapisnikarja na nočejšnjem našem zboru. Bodi mi posebej dovoljeno, da pristrčno pozdravim v naši sredi gospode novinarje

dr. Tine Debeljak, „Slovenec“,  
 Franc Dolenc, „Slov. Dom“,  
 Milan Zadnek, „Slov. Narod“, „Jutro“,  
 Miha Maleš, „Umetnost“.

Namen našega društva je pospeševati umetnostni in zgodovinski študij, zlasti študij umetnostne zgodovine na Slovenskem ter širiti umevanje za umetnost in nje zgodovino. Lep je ta program in dragocene važnosti za slovensko kulturo. Naše društvo in posebej njen odbor se v nelahkih razmerah prizadevno trudi uresničevati ta program. Razpoložna sredstva v gmotnem pogledu so skromna in pičla in moramo v praktičnem svojem udejstvovanju kar sapo loviti, da ostanemo na gladini. Število naših članov je res preskromno. Živahnější odmev, ki ga prizadevanje naše zasluži med Slovenci, bi nam bil prav od srca dobrodošel, potreben in koristen. Naše redno delo, osobito izdajanje našega glasila „Zbornik za umetnostno zgodovino“, bi bilo kar težko mogoče, da ne bi uživali naklonjenosti in podpore naše banovine in bana naše banovine gospoda dr. Marko Natlačena ter predsednika Mestne občine ljubljanske gospoda mestnega župana dr. Jure Adlešiča. Hvaležni za izkazano naklonjenost se na današnjem občnem zboru iskreno javno zahvaljujemo za prejeto pomoč. Mislim pa, da bi smeli prositi tudi druge naše večje mestne in trške občine, da podpro gmotno naše koristno prizadevanje vsaj tako, da naročajo naš Zbornik za umetnostno zgodovino. Društvena publikacija, naš Zbornik za umetnostno zgodovino je letos že dopolnil svoje 15. leto. Pomemben jubilej je to v naši strokovni književnosti in je gotovo nocoj na mestu, da izrečem naše priznanje, našo zahvalo in našo hvaležnost prizadevnima urednikoma dr. Francetu Steletu in dr. Rajko Ložarju, ki sta z našim zaslužnim častnim predsednikom monsignorom Viktor Stesko med najmarljivejšimi sotrudniki našega glasila. Če je naše delo iz gmotnih ozirrov zvezano s težavami, je na drugi strani dejstvo, da je tudi krog strokovnih sodelavcev kar maloštevilen. Zagovornik optimističnega naziranja tudi v nevšečnih časih se trdno nadejam, da pridobimo s časom vse večje število dobrih sotrudnikov. Moje naziranje ima svojo oporo v dejstvu, da smo letos z veseljem pozdravili povratek v našo sredo gospoda profesorja dr. Franceta Mesesnela, ki je nedavno obogatil našo umetnostno zgodovino s prelepim delom o bratih Šubicih. Bodreče dejstvo je tudi okolnost, da smo dobili dva vidna mlada delavca na polju umetnostne zgodovine gospoda Stane Mikuža in Jožeta Gregoriča. Sodelovanje pri našem glasilu tako pri uredniškem poslu kakor pri prispevanju razprav in člankov zasluži zato posebno zahvalo in hvaležnost, ker je delo teh naših sodelavcev resnično nesebično in požrtvovalno. Od srca bi želel izboljšanja gmotnega stanja vsaj v toliko, da bi mogli po zaslugi dajati pravično gmotno priznanje svojim sotrudnikom in sodelavcem.

Bodi mi dovoljeno izrekati prisrčno zahvalo našemu častnemu predsedniku monsignoru Viktor Steski, ki z zavidno živahnostjo neutrudno prireja in vodi v Ljubljani in izven Ljubljane izlete in ogleda.



Živa propaganda je to, stalno budi zanimanje za domačo umetnost ter je dragocene važnosti za nas. Naš častni predsednik je s svojo premišljeno stanovitnostjo zbral v okrilje našega društva lepoštevilno družino.

Naš letošnji občni zbor imamo sredi mogočnih vojnih zapletkov, ki prizadevajo kulturni svet tehtovito posredno in neposredno. Zaskrbljenost je v srcih, ki slabi tudi pri nas kulturno delo ter moti in ovira prizadevanje naših likovnih umetnikov. Stara izkušnja, da med orožjem vlada molk med Muzami, se izkazuje po svoji bridki resničnosti tudi pri nas, ki imamo še mlado likovno umetnost. Naši likovni umetniki v stagnaciji, ki lega tudi pri nas na živi stvarilni tek življenja, že več mesecev kar pretrdo občutijo zle posledice velikih vojnih dogodkov. Najusodnejše so prizadeti v takih žalostnih razmerah svobodni poklici. Stiska tistih naših likovnih umetnikov mladih in starejših, ki so brez službe in stalnih, četudi skromnih dohodkov je res pretresljiva. Prodaja umetnin zastaja tudi že v krogu utrjenih ljubiteljev naše domače umetnosti. Mislim, da smo na svojem rednem občnem zboru poklicani in upravičeni oglasiti se in opozoriti na žalosten položaj naših umetnikov ter prositi tako naša javna mesta kakor tudi naše občinstvo, da imajo v skrbi polnih časih pred očmi mučen in beden položaj naših likovnih umetnikov. Vsi hočemo slovensko likovno umetnost in stremimo za njenim napredkom. Zategadelj ne moremo in ne smemo pozabiti, da brez živih umetnikov ni mogoča slovenska likovna umetnost. Ne smemo dopustiti, da omagajo v trdi stiski današnjih in prihodnjih dni. Naj nas potegne iz mrtvila živ vzgled iz Beograda, kjer je te dni končala razstava slikarja Save Šumanoviča z lepim gmotnim uspehom. Za časa svoje razstave je glasom večrajšnje „Politike“ prodal od 410 oljnatih slik 115 svojih del za ceno 69.000 Din.

Gospoda, bodi mi dovoljeno, da vam po tem svojem nagovoru predlagam, da odpošljemo našemu prosvetnemu ministru gospodu Boži Maksimoviču brzojavni pozdrav z našega letnega zbora.

2. Sledi čitanje zapisnika zadnjega občnega zbora. Predsednik da zapisnik na razpravo. Ker se nihče ne javi k besedi, je zapisnik soglasno sprejet.

3. Poročilo tajnika za leto 1958/59 poda dr. R. Ložar. V teku poslovne dobe 1958/59 se je odbor deloma spremenil. Ustanovilo se je mesto knjižničarja, katero je prevzel umetnostni zgodovinar g. Stane Mikuž. Univ. prof. dr. Balduin Saria je dal svoje mesto v odboru na razpolago univ. profesorju dr. Franu Mesesnelu, konservatorju, ki je mesto sprejel. Tako je bil sestav odbora takle:

- predsednik: dr. Fran Windischer,
- podpredsednik: prof. Matej Sternen,
- tajnik: dr. Rajko Ložar,
- blagajnik: msgr. Viktor Steska,
- knjižničar: Stane Mikuž,
- uredniki glasila: prof. dr. Stelè in dr. Ložar,

odborniki: ga Fernanda Majaronova, prof. dr. Mesesnel in odvetnik Marjan Marolt.

Odbor je imel 5 sej, prejel je 16 dopisov, odposlal 19. Društvo se je s svojimi publikacijami udeležilo razstave slovenske knjige v letu 1958. Po svojih odbornikih (dr. Windischer, dr. Stele, dr. Ložar) je bilo društvo zastopano v Pripravljalnem odboru za ustanovitev akademije upodabljalnih umetnosti v Ljubljani ter je podpisalo zadevno spomenico. Po svojih odbornikih (dr. Stele, dr. Ložar) se je društvo udeležilo dne 5. februarja 1959 sestanka slovenskih zgodovinarjev v Celju ter podpisalo ob tej priliki izdane resolucije zaradi rešitve vprašanja muzejev, spomeniškega varstva in arhivov. Banu dravske banovine dr. Marku Natlačenu je društvo poslalo prošnjo, da bi v bodoči palači Moderne galerije odredil društvu primerne društvene prostore.

Glavno delo tajnika je bilo namenjeno reorganizaciji društvene imovine. Knjižničar g. L. M i k u ž je izvršil inventar zaloge zbornika. Ukrenili smo korake, da bi tiskarna Blasnik odstopila klišeje ZUZ društvu v lastno oskrbo. Tiskarna je tej prošnji že deloma ustregla.

V preteklem poslovnem letu sta izšla ZUZ XIV. in XV. ZUZ, XIV. je bil poslan na ogled mnogim nečlanom. Uspeh je bil malenkosten. Letnik XV. izkazuje 213 tuzemskih ter 8 inozemskih naročnikov, skupno 221. Gratis izvodov je bilo poslanih 7, zamenjalnih 21. Glede na tako stanje naročništva je odbor znižal naklado ZUZ pričenši z letnikom XV. od 1000 na 650 izvodov. Razlogi za ta korak so: 1. štednja, 2. da se prepreči nepotrebno povečevanje zaloge, 3. da se omogoči honoriranje prispevkov.

Izleti: V letu 1958. je bilo 6 izletov v domovini, (v oklepajih števila udeležencev):

1. Iška vas (50),
2. Dobropolje — Ponikva — Zdenska reber (47),
3. Nova Štifta — Gornji Grad — Sv. Frančišek — Nazarje (35),
4. Brdo — Št. Vid pri Brdu — Prapreče — Gradišče (37),
5. Žabnica — Bitnje — Stražišče — Šmartno pri Kranju (51),
6. Kovor — Križe — Golnik (41).

Vršil se je izlet v Benetke (53 udeležencev). Vse izlete je vodil msgr. Viktor Steska.

V letu 1959. so bili naslednji izleti:

1. Poljane — Dobračeva — Žiri — Škofja Loka (17),
2. Kamna gorica — Kropa (53),
3. Nova Štifta — Ribnica (51),
4. Stožice — Gameljne — Šmartno pod Šmarno goro — Tacen — Rocno (51),
5. Žalostna gora — Kamnik — Preserje — Sv. Jožef — Sv. Ana (41),
6. Nadgorica — Beričevo — Sv. Jakob ob Savi — Dol — Sv. Helena — Sv. Agata (59),
7. Kranj — Predvdor — Velesovo — Cerklje (47),

8. Domžale — Krašnja — Blagovica — Vranksko (45),  
 9. Crngrob — Ajmanov grad (61),  
 10. Ljubljana, stolnica in semeniška knjižnica (51),  
 11. Ljubljana, ogled št. Jakobske cerkve in št. Florjanske cerkve (51).

Izlete 1—10 je vodil msgr. Viktor Steska, izlet 11 pa nadupravitelj g. Alojzij Potočnik. Vršil se je razen tega izlet v Italijo Brescia—Milan—Bologna—Benetke (35 oseb), vodil prof. dr. Stele. V pripravi je izlet v južno Srbijo.

Član odbora dr. Fran Mesesnel je bil imenovan za konservatorja v Ljubljani. Društvo je čestitalo mojstru Richardu Jakopiču ob 70-letnici ter županu mesta Ljubljane g. dr. Juru Adlešiču k visokemu odlikovanju. Kot novi člani so pristopili gdč. Bukovic Ljudmila, gg. dr. Fran Šijanec, profesor, mag. pharm. A. Ustar ter knjižničar Jure Glesener. Umrla je članica ga. prof. Vida Vrtočeva.

Predsednik da poročilo tajnika v razpravo. Poročilo je soglasno sprejeto.

4. Poročilo blagajnika poda msgr. Viktor Steska. Lanski račun je bil zaključen 14. maja 1958, sedanji sega od tega časa do konca avgusta 1959.

Dohodki: 22.488'75 Din.

Članarina . . . . .	10.421'—	Din
Prodaja stare zaloge . . . . .	1.496'—	„
Razno . . . . .	776'75	„
Darovi . . . . .	9.795'—	„
Skupno . . . . .	22.488'75	Din

Darovalci so bili:

Kr. banska uprava . . . . .	7.000'—	Din
Mestna občina ljubljanska . . . . .	1.000'—	„
Trboveljska premogokopna družba . . . . .	500'—	„
Kreditni zavod za trgovino in industrijo . . . . .	500'—	„
Mestna hranilnica ljubljanska . . . . .	1.000'—	„
Skupno . . . . .	9.800'—	Din

Izdatki: 50.485'69 Din, in sicer:

Tisk . . . . .	24.460'—	Din	Dohodki: . . . . .	22.488'75	Din
Klišeji . . . . .	3.260'50	„	Izdatki: . . . . .	50.485'69	„
Vezava . . . . .	579'50	„	Primanjkljaj . . . . .	7.994'94	Din
Občni zbor . . . . .	299'50	„	Ostanek . . . . .	19.949'67	„
Pošta . . . . .	649'69	„	Preostanek . . . . .	11.954'75	Din
Razno . . . . .	1.254'50	„			
Skupno . . . . .	50.485'69	Din			

## Kritje:

Mestna hranilnica ljubljanska . . . . .	7.521'64 Din
Zadružna gospodarska banka . . . . .	1.955'— „
Kmetska posojilnica . . . . .	500'— „
Poštna hranilnica . . . . .	1.054'— „
v blagajni . . . . .	944'09 „
Skupaj . . . . .	<u>11.954'73 Din</u>

Predsednik da poročilo blagajnika v razpravo. Poročilo je soglasno sprejeto.

5. G. Maksim Gaspari predlaga v imenu revizorjev blagajniku ter odboru razrešnico. Občni zbor predlog sprejme.

6. Poročilo knjižničarja poda g. Stane Mikuž. Po prevzemu funkcije knjižničarja je izvršil inventarizacijo stare zaloge zbornika, ki je zelo velika. Za bodoče bo treba izvršiti inventarizacijo klišejev vseh letnikov zbornika, ki jih je društvo prejelo od tiskarne Blasnik. Nadalje bo treba posvetiti večjo skrb zamenjevalnemu prometu. Poročilo knjižničarja je bilo sprejeto.

7. Volitve. Predsednik dr. Windischer predlaga, da se voli z vzklikom, ter prosi za event. druge predloge. Ravnatelj g. Pretnar predlaga stari odbor v ponovno izvolitev. Predlog se z vzklikom soglasno sprejme.

8. Slučajnosti. Urednik glasila prof. dr. Stele poroča o stanju priprav za novi letnik zbornika, ki bo lahko kmalu izšel. Ravnatelj g. Pretnar predlaga, da se povabijo oni udeleženci izletov, ki še niso člani društva, za pristop k članstvu. Predsednik dr. Windischer izjavlja, da bo odbor pretresel ta predlog, da pa bo tudi razmotrival vprašanje, ali ne bi pristopile v članstvo naše občine. Dr. Mesesnel poroča o pripravah za izlet v južno Srbijo.

Ob 18.30 zaključí predsednik dr. Windischer občni zbor, nakar se sestanejo odborniki k prvi seji, na kateri se je odbor konstituiral sledeče:

predsednik: dr. Fran Windischer,

podpredsednik: prof. Matej Sternen,

tajnik: dr. Rajko Ložar,

blagajnik: msgr. Viktor Steska,

knjižničar: Stane Mikuž,

uredniki glasila: prof. dr. Stele, na predlog dr. Steleta še prof. dr. Mesesnel, dr. Rajko Ložar,

odbornika: ga. Fernanda Majaronova in odvetnik Marjan Marolt.

Po konstituiranju je predsednik zaključil sejo.

## XVII. redni občni zbor

1939/40.

Dne 20. decembra 1940 se je vršil v prostorih knjižnice Narodnega muzeja v Ljubljani ob pol 17. uri XVII. redni občni zbor Umetnostno-zgodovinskega društva z naslednjim dnevnim redom:

1. Pozdrav in nagovor predsednika.
2. Čitanje zapisnika zadnjega občnega zbora.
3. Poročilo tajnika.
4. Poročilo blagajnika.
5. Poročilo revizorjev.
6. Poročilo knjižničarja.
7. Volitve.
8. Slučajnosti.

Navzoči so vsi odborniki, razen prof. dr. Steleta, ter prof. Mateja Sternena (oba opravičena).

1. Predsednik dr. Windischer pozdravi navzoče in se jim zahvali za udeležbo. Nato izpregovori naslednji uvodni govor:

Naš nocojšnji občni zbor je sklepčen. Pozdravljam vas, moja gospoda, in se vam zahvaljujem za udeležbo. Bodi mi dovoljeno pozdraviti naše goste in gospode zastopnike naših dnevnikov „Slovenca“, „Jutra“, „Večernika“. Zahvaljujem se gospodom urednikom za vneto podpiranje našega društvenega prizadevanja in jih prosim, da nam ohranijo svojo naklonjenost za bodoče. Predlagam, da nocojšnji občni zbor pošlje udanostno zagotovilo Njega Veličanstvu Kralju Petru II. in Njega Kraljevemu Visočanstvu Knezu namestniku Pavlu. Predlagam brzojavne pozdrave gospodu ministru dr. Miha Kreku s prošnjo, da podpira naše delo. Ljuba dolžnost mi je prositi vas, da izrečemo lepo zahvalo banu dravske banovine gospodu dr. Marku Natlačenu, prevzvišenemu knezoškofu gospodu dr. Gregorju Rožmanu ter mestnemu županu gospodu dr. Jure Adlešiču za dragoceno moralno in gmotno podporo. Prisrčna hvala bodi izrečena našim zasebnim prijateljem in dobrotnikom.

Moja gospoda, naš narod je zadela tragična izguba. V globoki tugi obžaluje naš narod silno izgubo svojega velikega voditelja, bivšega ministrskega predsednika in večkratnega ministra raznih resorov blagopokojnega gospoda dr. Antona Korošca, slovenskega velikana in prominentnega jugoslovanskega politika, moža mednarodnega formata in slovesa. Prosim vas, počastimo v pijetetnih mislih spomin velikega Slovenca, ki je užival dolgo obdobje veliko zaupanje našega naroda ter zapustil nenadoma svoje prevažno mesto v političnem življenju prav ob času, ko so izkušeni vodniki vsakemu narodu najpotrebnejši. Po molku: Svetel in hvaležen spomin blagopokojnemu slovenskemu gospodu Antonu Korošcu!

Podrobna poročila o našem delu v končanem obdobju prejmete skoro od naših pristojnih odbornikov. Uvodoma pa želim že sedaj na občnem zboru izreči našo iskreno zahvalo gospodom urednikom našega Zbornika gospodu prof. dr. Francetu Steletu, gospodu prof. dr. Francetu Mesesnelu, gospodu docentu dr. Rajkotu Ložarju. Prisrčna jim hvala za nesebično delo. Naš prezasluženi častni predsednik monsignor Viktor Steska je tudi letos z neutrudno, kar mladostno vztrajnostjo vodil številne ogledne in izlete v razne naše kraje, ki se ponajbolj s starimi in novimi lepotami umetniške vrednosti. Izrekam prečastitemu monsignoru iskreno zahvalo občnega zbora in njegovih številnih spoštovalcev, ki se zvesto udeležujejo priljubljenih ogledov.

Gospoda! Moja velika želja je, da bi moglo naše društvo pričeti v zimski sezoni s ciklom strokovnih predavanj, ki so potrebna in željena.

Sredi vseh tegob in težav, ki jih povzroča posredno in neposredno dolgotrajna vojna, je v naši domovini kar živahno hotenje in gibanje na polju umetnosti in kulture. V naših kulturnih središčih pa tudi v drugih naših krajih se v nepretrgani vrsti vrste razstave likovnih umetnikov, kolektivne priredbe, priredbe večjih in manjših skupin ter posameznih umetnikov. Jugoslavija je bila letos častno zastopana v Benetkah na biennialni razstavi svetovnega slovesa. Slovenske slikarje je zastopal akademski slikar M. Sedej in dosegel tam dragoceno priznanje. Razni naši kiparji in slikarji so razstavljali v Beogradu, Zagrebu, Ljubljani, Mariboru, Celju, Murski Soboti in Ptuju. Klub slovenskih neodvisnih umetnikov v Ljubljani se je — lepo sprejet — krepko postavil v bratskem Zagrebu. Vsem nevšečnostim kljubujê pridno in vztrajno delajo in ustvarjajo naši stari in mladi mojstri. Številne razstave, večja in pobudna vodstva po teh razstavah, razprave, kritike, poročila v dnevnem časopisju in revijah, prigodne umetnostne publikacije, skrbno pripravljene razstavni katalogi pa tudi živa propaganda od osebe do osebe, razgovori o umetnosti, ogledi in spoznavanje lepih privatnih zbirk po slovenskih hišah so zadnja leta močno razširile krog tistih Slovencev, ki imajo zanimanje, razumevanje in srce za našo zdravo umetnostno prizadevanje. Razveseljivo dejstvo je to za našo kulturo in vzpodbudno bodrilo za naše umetnike, ki v resnici zaslužijo našo vsestransko podporo za svoja resna stremjenja na polju likovne umetnosti. Slovenci hočemo imeti svojo likovno umetnost. Ponosni smo na njeno sedanje stanje in prepričani, da gre naša likovna umetnost velikemu razmahu in vsestranskemu razvoju nasproti v vedri bodočnosti. V tem hotenju je pa zapopadena velika dolžnost, da vsak po svojih močeh podpiramo in pospešujemo naše živeče umetnike moralno in gmotno. Priznati treba z druge strani, da je v Slovencih že lepo razvito razumevanje za likovno umetnost. Kdor pozna današnje slovenske hiše, mu je znano, da je likovna umetnost po naših domovih že kar hvalevredno zastopana, tako da se v želji in v stremljenju, imeti in živati v svojih domovih originalne umetnine



domačih umetnikov, prav lahko kosamo z drugimi narodi, ki so gospodarsko srečnejši in številno neprimerno močnejši.

Srečni bomo, ako pojde v bodoče naš kulturni napredek v tej pravi smeri vzpenjavo dalje do novih pridobitev. Nam vsem, ki smo zdravo ponosni na svojo slovensko narodno pripadnost, ter imamo trdno vero v srečno bodočnost svojega noroda, bdi nega naše umetnosti srčna briga in velika dejanstvena ljubezen. Naši likovni umetniki so postali imeniten sestavni del naše narodne celote, ne smejo več ob rob naše narodne skupnosti, na soncu jim bodi všečno mesto in vneta skrbnost naroda naj jih obdaja pri zlahtnem delu.

Od našega zadnjega občnega zbora je zapisati nekaj važnih kulturnih dogodkov. Lepo napredujejo stavbena dela za veliko palačo Moderne galerije v Ljubljani po načrtih arh. E. Ravniharja. V Vegovi ulici dogotavljajo svojstveno mojstrovino slovenskega mojstra Plečnika znamenito vseučiliško knjižnico. V Mariboru se bližajo srečni dovršitvi velika obnovitvena dela mariborskega mestnega gradu in je že napovedana za prihodnjo spomlad otvoritev mogočne prenovljene zgradbe za namene velikega muzeja in galerije. Bo to velik praznik naše kulture. Svojemu pijetetnemu namenu so bile izročene Žale pri sv. Križu v Ljubljani, znamenita zamisel arhitekta Plečnika. Po dolgih naporih je letos dobila Ljubljana Glasbeno visoko šolo. Združene stanovske organizacije naših likovnih umetnikov so že lansko leto s pravim poudarkom postavile zahtevo po ustanovitvi *Umetnostne akademije v Ljubljani*. Vse naše merodajne gosposke in naši veljaki podpirajo ta fundamentalni postulat slovenski ter je upravičeno nadejati se, da bo ta srčna želja naših umetnikov in naša v bližnji bodočnosti dozorela do izpolnitve in uresničitve. *Quod Deus bene vertat!*

2. Sledi čitanje zapisnika zadnjega občnega zbora. Predsednik da zapisnik v razpravo. Ker se nihče od navzočih ne oglasi k besedi, je zapisnik soglasno sprejet.

3. Poročilo tajnika poda dr. Rajko Ložar. Društvo je imelo 5 seje. Dopisov je prejelo 35, poslalo 49. Poslovanje v preteklem letu je bilo še vedno obrnjeno v smer reorganizacije društvene imovine, ki je zbrana v uradnih prostorih msgr. Viktorja Steske. Ker pa msgr. z novim letom odide v pokoj, nastaja pereče vprašanje, kam z našo imovino. Društvo je ponovno vložilo tozadevne prošnje na g. bana dr. Marka Natlačena in na bansko upravo. V preteklem letu je izšel ZUZ XVI. Prvič, odkar izhaja zbornik, so se izplačali sotrudnikom honorarji. Ko se društvo bori s finančnimi težkočami, smo vložili prošnjo na ministrstvo prosvete, da bi prišli v državni budžet z zneskom Din 20.000—. S tiskarno Blasnik se društvo pogaja zaradi nakupa papirja za dva bodoča letnika. Zamenjalni promet ZUZ je bil nekoliko urejen. Po svojih zastopnikih se je društvo udeležilo II. zborovanja slovenskih zgodovinarjev na Črni gori pri Ptuj in v Dornavi.

Izleti. Izletov je bilo 14. Vse je vodil msgr. Viktor Steska.

1. Županova jama — Sv. Nikolaj na Taboru — Št. Jurij — Šmarje (37),
2. Borovnica — Bistra — Vrhnika (55),
3. Trebnje — Št. Rupert — Rajhenburg — Kozje — Podsreda — Podčetrtek — Rogaska Slatina — Šmarje pri Jelšah — Sv. Rok (37),
4. Brezje — Ljubno — Vrba — Lesce — Radovljica (39),
5. Draga — Višnja gora — Boštanj (55),
6. Dolenji in Gor. Logatec — Planina — Sv. Rok (55),
7. Rakek — Cerknica — Stari trg pri Ložu (52),
8. Vransko — Mozirje — Ljubno — Luče — Solčava — Logarska dolina — Sv. Frančišek — Gornji grad (39),
9. Lanišče pri Šmarju — Kopajn (41),
10. Sv. Mihael na Barju — Ig — Izanski grad — Tomišelj — Pijava gorica (56),
11. Škofja Loka — Poljane — Visoko — Sv. Volbenk (55),
12. Ljubljana — Sv. Florjan — Sv. Jakob (60),
15. Polhovgradec — Dobrava (70),
14. Ljubljana — škofijski dvorec — semeniška knjižnica — stolnica (80).

Zaloge ZUZ so se za nekatere letnike zmanjšale. Dobili smo v zameno nekaj novih revij. Kot novi člani so pristopili: Fran Kos, asistent Etnografskega muzeja, ga. Marija Sič, Ljubljana, kanonik dr. Alojzij Osterc, inž. arh. Marjan Mušič. Iz društva je izstopil dr. Mavricij Rus. Predsednik da poročilo tajnika v razpravo. Poročilo se soglasno sprejme.

#### 4. Poročilo blagajnika poda msgr. Viktor Steska.

Prejemki:	Prejemki: . . . 21.533'— Din
Članarina . . . . 6.565.— Din	Izdatki: . . . 28.141'70 ..
Darovi . . . . . 13.500'— ..	Primanjkljaj: . . . 6.668'70 Din
Založne knjige . . . 968.50 ..	Ostanek 1939 . . . 11.954'75 ..
Obresti . . . . . 659'50 ..	Preostanek . . . . 5.346'03 Din
Razno . . . . . 40'— ..	
Skupaj . . . . . 21.533'— Din	
Izdatki:	Kritje:
Tiskarna . . . . . 23.508'75 Din	Mestna hranilnica . . 2.101'30 Din
Pošta . . . . . 240'10 ..	Zadružna gospo-
Klišeji . . . . . 1.248'50 ..	darska banka . . . 1.909'12 ..
Razno in hono-	Poštna hranil-
rarji . . . . . 3.107'75 ..	nica . . . . . 530'— ..
Poštna hranil-	Kmetska posojiln. . . 500'— ..
nica . . . . . 36'60 ..	Blagajna . . . . . 304'— ..
Skupaj . . . . . 28.141'70 Din	Skupaj . . . . . 5.346'03 Din

Podprli so nas z denarjem: Kralj. banska uprava, Mestna občina ljubljanska, Mestna hranilnica, Trboveljska premogokopna družba ter Kreditni zavod za trgovino in industrijo. Posebno zahvalo predlaga blagajnik soprogi g. ravnatelja Pretnarja ter g. ravnatelju samemu.

Predsednik da poročilo blagajnika v razpravo. Poročilo se soglasno sprejme.

5. Poročilo preglednikov računov poda g. Maksim Gaspari, ki predlaga v imenu revizorjev blagajniku razrešnico.

6. Poročilo knjižničarja poda g. dr. Stane Mikuž.

7. Volitve. Prof. dr. Mesesnel predlaga, da se imenuje prof. Mateja Sternena častnim članom društva. Predsednik dr. Windischer da predlog na glasovanje. Občni zbor predlog soglasno sprejme. V odbor se predlaga g. Kos Fran, asistent Etnografskega muzeja v Ljubljani. Predlog se soglasno sprejme. Ga. Fernanda Majaronova predlaga za predsednika društva prof. dr. Mesesnela. Občni zbor predlog soglasno sprejme. V tej obliki izvoli občni zbor ponovno stani odbor.

8. Slučajnosti. Prof. dr. Mesesnel poroča o vzrokih, zakaj se ni vršil izlet v južno Srbijo, dasi so priprave že bile zaključene. Nato predlaga, da bi se vršil ciklus predavanj v mesecih februar, marec in april. Predsednik se zahvali predgovorniku in izjavlja, da bo odbor predlog pretresal. Želi, naj bi zbornik ZUZ izhajal četrtletno. Msgr. Steska prosi občni zbor, da bi sprejel sklep, da izide ZUZ 4 krat na leto. Predsednik se zahvaljuje za izvajanja posameznikov, želi zborniku čim več uspeha in da objavi tudi poročilo o delovanju našega društva. Predsednik zaključi ob 18. uri občni zbor z zahvalo navzočim.

Po občnem zboru se je sestal odbor UZD k svoji prvi seji, na kateri se je konstituiral sledeče:

predsednik: Fran Windischer,

podpredsednik: dr. Fran Mesesnel,

tajnik: dr. Rajko Ložar,

blagajnik: msgr. Viktor Steska,

knjižničar: dr. Stane Mikuž,

uredniki glasila: Dr. France Stelè, dr. Fran Mesesnel, dr. Rajko Ložar,

preglednika računov: dr. Josip Mal, Maksim Gaspari,

odborniki: ga. Fernanda Majaronova, Marjan Marolt in Franček Kos.

Nato zaključi predsednik sejo.

## VARSTVO SPOMENIKOV

Poročilo za čas

od 1. januarja 1940. do 31. marca 1941.

Konservator dr. France Mesesnel.

**Sv. Benedikt v Slov. Goricah.** V župnišču hranijo štiri župniške portrete:

1.) Jurij Sigfried Strassberger (1662—82). — O. pl. 0'81 × 0'665 m. Napis l. zg.: (prva vrsta je prebarvana) pinxit 1660. / D. zg.: Aetatis / suae 38. Poprsje moža z bradico in brki ter dolgih las, v ozadju hiša (morda župnišče). Na hrbtu slike: Renov: MDCCCII. Obraz je preslikan.

2.) Jurij Krabat, mag. phil. (1737—64). — O. pl. 0'735 × 0'62 m. Poprsje moža z brčicami in plavimi kodri. Deloma prenovljen.

3.) Matija Bizjak iz Apač (1737—1811). — O. pl. 0'74 × 0'56 m. Poprsje obritega moža s knjigo v rokah, v ozadju župnišče in (sedaj podrt) kapelica sv. Frančiška.

4.) Genezij Špur iz Ljutomera (1815—29). — O. pl. 0'785 × 0'61 m. Napis l. zg.: Aetatis 75/1818. Dobro poprsje sivolasega zdravega starca, bivšega kapucina iz Cmureka.

**Boreča.** Na severnem robu z borovimi gozdovi zaraslega goričkega gričevja stoji v samoti podružnica sv. Ane na Boreči. Cerkvica kaže na zunaj gotske oblike. Prezbiterij ima opornike, ladja je nekaj višja ter nosi na čopu zahodnega pročelja lesen, četverokoten zvonik. Vsa okna so šilasta, zahodni in manjši, južni, portal imata ravni prekladi nad ogalnima konzolama, zahodna fasada ima v sredi okroglo okno, ob slemenu pa še dve okrogli lini. Notranjščina je vsa barokizirana, le triumfalni lok je še prvoten, šilast. Gola in pusta notranjščina je izpopolnjena z enako nerazumljenim novogotskim oltarjem in klopmi. V južni strani je ob gl. oltarju gotsko profilirana vdolbina, zaključena s segmentnim lokom. Ladja je imela verjetno lesen, raven strop. Na severni steni presbiterija visi baročna zahvalna slika Mariji.

Zgodovina te cerkvice, ki ima gotski talni načrt, ni posebno jasna. V „Starinah železnih in salajskih Slovenov“ beremo, da so Turki cerkev kruto opustošili pred bitko pri sv. Gotardu l. 1664. in da jo je dala zunaj in znotraj osnažiti Ana Trauttmansdorfer. Lepi kamnitni portal na zahodnem pročelju, poglobljen z dvema širokima žleboma,

nosi v sredi kamniten grb z letnico 1521., ki gotovo pomeni leto postanka sedanje cerkve. Pod letnico je vklesana črka H, nad njo pa dve manj razumljivi črki ali številki. Južni portal je ozek ter le z enim žlebom profiliran. Okoli vse cerkve teče kamniten podstavek s posnetim gornjim robom.

**Dornava pri Ptuju.** Slogovno zelo značilni baročni grad Dornava leži v ravnini in je nastal z vsemi svojimi stranskimi poslopji, parkom, vrtom, dohodnim drevoredom in prehodom v angleški park ter gospodarsko polje po enotnem načrtu arhitekta, ki ga doslej nepotrjena govorica išče v mlajšem Fischerju von Erlach. Grad so dali



Boreča, podružnica sv. Ane.

prezidati v sedanji podobi grofje Attems v letih 1739—45.; danes je last družine Pongratz.

V veliki dvorani so na stropu in na gornjih delih sten odlično ohranjene freske, ki povečujejo Herkulova dela in njegov sprejem v Olimp. Po stilu zelo značilnih visoko baročnih fresk in po njihovi starosti sodeč, so delo istega Ignacija Flurerja, ki je izvršil na družino Attems signirane freske enake vsebine v gradu Slovenski Bistrici.

Mnogo redkejši pa je okras, s katerim se ponašajo tri sobe v prvem nadstropju dornavškega gradu. To so na platno slikane tepete v rokokojskem okusu. Prva soba je okrašena s prizori v parkih in v naravi s postavami in skupinami dvorjanov in dvorjank, ki se močno naslanjajo na fantazijo in barvitost francoskih mojstrov Lancreta in Paterja. V drugi sobi je slikar izbral tipično baročno šino-

azerijo za svoj okras, v tretji sobi, kjer so tapete izvršene z manj rutiniranimi potezami, pa so motivi podobni prvim. Tu se je slikar podpisal levo spodaj ob vratih: HEINRICH STADLER PIXIT 1749. Vse tapete so zelo dobro ohranjene; v knjižnici so šinoazerije sedaj zastavljene z bibliotečnimi omarami, ki zakrivajo večji del figurálnih tapet.

Na vrtu za gradom je večja skupina peščenih skulptur, ki s pristno baročnim cinizmom kažejo spačene tipe kmetov, kmetic, Turkov ter raznih drugih karikiranih postav, dalje pa so večje figure antičnih filozofov ter mitoloških oseb. V gradu je še kasnogotski Marijin kip, katerega je objavil F. Stelè.

**Dražgoše.** V župni cerkvi sv. Lucije je bila prenovljena notranjost s svetlimi toni, prezbitarij pa je dobil še navpično izolacijo. Na severni strani je zunaj napravljena kanalizacija, ki izdatno pomaga pri osuševanju sten. Gotska okna z ohranjenim krogovičjem bodo dobila primerno barvana okna. Prvotni strop v prezbitariju je bil raven, sedanji ima grebene v obliki gotskega zvezdastega oboka. Vhodni kamnitni portal na zahodu je vzorno očiščen, prav tako vrata.

**Fram.** Župna cerkev sv. Ane je bila v novejšem času sezidana na starih temeljih. Zgrajena je v psevdogotičnem slogu l. 1875. ter orientirana proti zahodu. Prej je na tem mestu stala cerkev iz l. 1511., katero so l. 1875. podrli. V župnijski kroniki je risba iz l. 1874., ki kaže gotski prezbitarij z oporniki in krogovičjem v oknu. Po ustnem izročilu je bil to prezbitarij nekdanje grajske kapele. Cerkev je imela kvadraten zvonik.

Nova cerkev ne kaže posebnih arhitekturnih odlik; med rebri na stropu prezbitarija so naslikane freske na zelo živem modrem temelju (Kolb).

V cerkveno zunanjščino je vzdanih osem kamnitih nagrobnikov z reliefno plastiko in napisi. Večinoma so postavljeni v spomin fram-skim fevdalcem, ki so živeli v XVI. stol. Med njimi je nekaj renesančnih umetnin, ki so vse pozornosti vredne.

Karnenškovo znamenje stoji na križišču proti Mariboru. Njegova oblika je tipičen enakostraničen slop s piramidasto streho. Na njem so sledovi več plasti fresk. Mogoče je razbrati več letnic, ki pomenijo postanek in obnove znamenja: 1568, 1678, 1868 in 1922. Ob istem križišču je velika hiša s klasicistično fasado, tkzv. „Kreuzwirt“. Po izročilu je v nji prenočeval Napoleon Bonaparte.

**Kostanjevica.** V samostanski cerkvi je delna restavracija dala prav dobre izsledke, žal pa je bila zaradi premajhnih sredstev prekinjena. Večji del prvotne romansko-gotske arhitekture je v ladjah odkrit, ostaja baročni omet še v gornjih delih glavne in prečne ladje ter prezbitarija. Žal, so profilirane baze stebričev v snopih s cementom zelo nestrokovnjaško dopolnjene. V načrtu je končno restavriranje notranjščine, polaganje tlaka, okrepitev poslednje traveje na zahodu, ki nosi kasneje prizidani zvonik, ureditev por-



talov iz l. 1632. ter ureditev grobnice. V nekdanjem križnem hodniku, ki je večji del še ohranjen in je sedaj spremenjen v drvarnice za mnogoštevilne stranke samostanske stavbe, so posamezne biblijske scene naslikane al' fresco. Te kasnogotske freske so sicer mnogo trpele, nekatere pa bo še mogoče ohraniti z večjo restavracijo.

Za župno cerkev so izdelani načrti, s katerimi naj bi se znamenita stavba povečala. Konservator je odsvetoval predelavo zunanjsčine, zaradi katere bi trpel pogled na romanska portala. Namen, odbiti ves omet, je treba opustiti, ker so potrebne še detajlne preiskave raznih zazidanih odprtin; odklonjena je bila zunanja oprema s psevdoromanskimi elementi, kajti na ta način bi bila vrednost starinske umetnine profanirana. V podružnici sv. Miklavža je stanje dobro. Stenska dekoracija prezbiterijskega, katero je l. 1933. izvršil † Tine Miha Gorjup, se je odlično ohranila ter je njen ton v skladu z gotško notranjsčino, dopolnjeno z imitiranimi rebri.

**Kranj.** Mestno načelstvo je dalo podreti zadnji trakt mestne hiše, da na ta način pridobi stavbišče za novo pošto poslopje. Pri tem ni postopalo v skladu s predpisi stavbnega zakona, ker svojega sklepa ni predložilo spomeniški oblasti v potrdilo. Kranj je izgubil s tem staro stavbo z značilnim kasnobaročnim arkadnim hodnikom, pridobilo pa stavbo, ki nikakor ni v skladu s svojo zgodovinsko soseščino ter tudi kot arhitekturni načrt nima vrednosti. Stara stavba je bila med podiranjem fotografirana in tudi stari vodnjak, ki je bil na meji stavbe. Hiša na oglu s stražnico meščanske straže, je dobila močne razpoke in je potrebna rekonstrukcije z varovanjem sedanjega pročelja, stražne lope in višinske črte.

**Kranj.** Za regulacijski načrt, ki ga občinska uprava pripravlja v smislu stavbnega zakona, je konservator izdelal začasni pravilnik o varstva vrednih spomenikov in mestnem jedru. Na podlagi zgodovinske rasti Kranjskega mesta je predpisal zaščito vsega starega mesta od nekdanjih glavnih mestnih vrat na Mencingerjevem trgu do konca pomola na Pungertu, v kolikor je prvotno cestno omrežje še ohranjeno ter niso spremenjene hišne in cerkvene zunanjsčine. V podrobnem obravnavanju so zaščitene posamezne stavbe v celoti, pa tudi nekatere posameznosti: portali, veže, vzdani spomeniki, pročelja, zbirke. Posebej je zaščiten višinska črta, ki v korist sedanjega mestnega obrisa na pomolu pred vrhovi planin ne sme biti spremenjena, stavbe zgodovinskega in kulturnega pomena ter ostanki brambnega sistema iz srednjega veka.

Izven omenjenega mestnega jedra na pomolu so bile zaščitene posamezne stavbe in pa spomeniki na starem pokopališču sv. Križa.

**Kurešček.** Na vrhu 835 m visokega Kureščka je podružnica Matere Božje, ki spada pod oddaljeno izansko župnijo. Cerkev ima zvonik na zahodu in je zidana po vzorcu dvoranskih stavb v kasnem baroku. Njena prvotna oblika je bila drugačna, kakor je mogoče presoditi po freski na severni ladijski steni. V prezbitериjski stoji mesto oltarja al' fresco poslikana stena, pred njo pa lesen oltarni nastavek

z lesenimi kipi sv. Ane, sv. Jožefa, sv. Notburge ter neke mučenice, ki so zanimivi izdelki kmečke rezbarije. Najzanimivejši okras prezbitarija so pa njegove freske, ki pokrivajo obok in gornje dele sten. Nanašajo se na neko legendo, ki se pripoveduje v zvezi z nastankom cerkve in ki govori o dveh sovražnih graščakih, kako sta se pobotala ter je bil zaradi tega na smrt obsojeni sin enega graščaka pomiloščen. Na severni steni je kompozicija, kako angel nosi pismo mladeniču v ječo, kjer tiči sekira v tnalu. Na južni steni je naslikan kralj z vitezom in škof, ki drži Marijino sliko.

Freske kažejo dobro delavniško tradicijo domačega kasnega baroka. Po karakterističnih jasnih barvah in risbi jih je mogoče pripisati Tušku ali kakemu njegovemu sodobniku. Spodnji del zidov je močno vlažen in je zato vodoravna izolacija močno potrebna, ne le zaradi stavbe, ampak tudi zaradi ohranitve fresk. Ostalo slikanje sten in obokov je prekričeče ter ga je treba spraviti v sklad s plastičnimi lizenami.

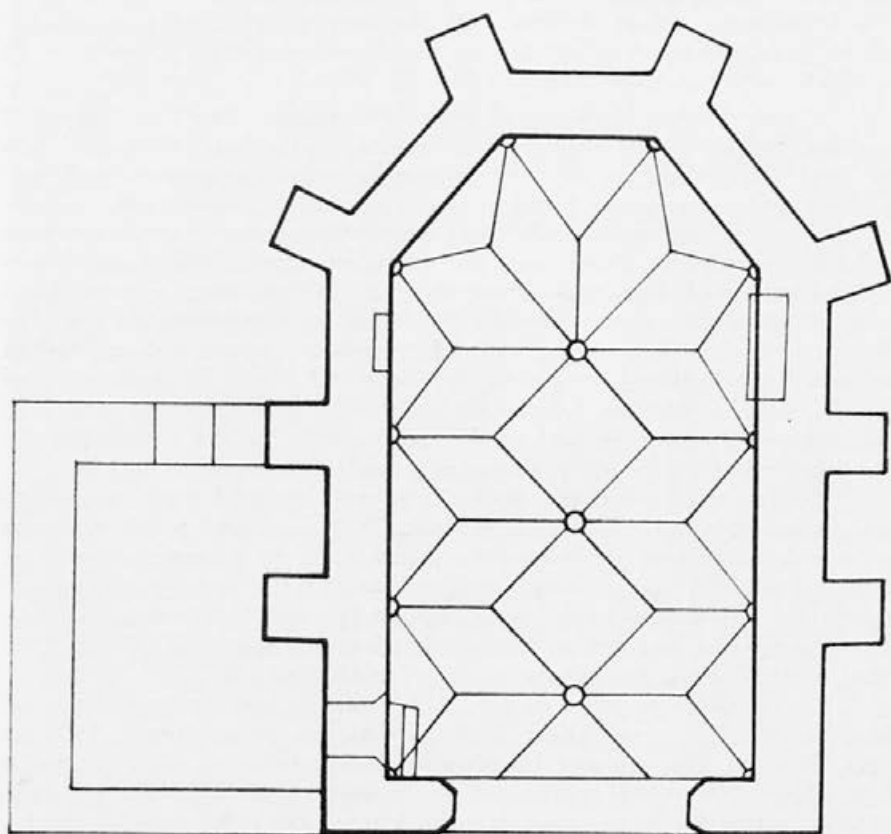
V severnem oltarju je na podobi sv. Trojice naslikana popularna, poučna scena o čudežnem vplivu Marije na Kureščku. Na steni je kasnejša freska procesije, ki gre na Kurešček.

Pred reformo cesarja Jožefa II. je imela tukaj svoj sedež bratovščina Kraljice miru. Zato so si na vzhodu cerkve zgradili kapelico z lastnim vhodom, kjer je bilo cerkveno opravilo na binkoštni ponedeljek. Po potresu l. 1895. je izanski rojak F. Blaznik (l. 1897.) naslikal dve freski v kapeli, ki kažeta razdejanje po potresu ter Marijo kot zaščitnico na kopnem in na morju. Freski sta primitivno delo, kapela pa dovolj neorganski dodatek cerkveni stavbi.

**Gornja Lendava.** Razmeroma velika župna cerkev v Gornji Lendavi ima zaradi nedosegljivosti nekaterih virov tako malo arhivalnih podatkov, da je mogoče le po zunajih znakih soditi o njenem postanku ter o poteku in spremembah stavbe. Cerkev ima visok gotski prezbitarij z oporniki, zaključen s tremi stranicami osmerokotnika, precej širšo in nižjo ladjo z nižjim tlakom in baročnimi oboki ter zvonikom na zahodu. Verjetno je najstarejši del stavbe ladja, katere pa zaradi kasnejših sprememb ni mogoče datirati. Prezbitarij je s svojim zvezdastim obokom nastal proti koncu XV. stol., zvonik pa je delo iz zač. XIX. stol. in s piramidasto obliko strehe posnema v Prekmurju udomačene kasnogotske zvonike. Najbrže so se zaradi bližnjega hudournika podali njegovi temelji in zato je zvonik nagnjen proti zahodu. Stoji v isti osi z ladjo, prezbitarij pa nekoliko divergira proti severu, kar je tudi dokaz za različni dobi cerkvenega postanka.

V zunanjsčini kaže cerkvena stavba precej zanemarjeno podobo, ker je s sten odpadlo dosti ometa in je podstavek prezbitarija močno poškodovan. Tudi oporniki, na katere teče s kapa, so izgubili precej svojega ometa. Njihov podstavek je precej širok in prvotno sestavljen iz kamnitnih plošč. V višini 2,50 m je ves prezbitarij z oporniki vred opasan s kamnitnim vencem, v enakem razmaku se pa nad njim ponavlja le na zunanji steni opornikov enako profiliran venec. Poševni zaključki opornikov niso več prvotni, marveč iz modernega gradiva.

Kakor rečeno, so bili oporniki in stene ometane. Prezbitერიj je pokrit s strmo streho, na zahodu pa je zaključen s trikotnim slemenom. Nad južno platjo položnejše in nižje ladijske strehe je pravokoten vhod na prezbiterijsko podstrešje, dostopen z nižjega ladijskega podstrešja in viden na zunanjščini. Od ladijskega strešnega venca sega do podnožja tega vhoda strmejši zid, ki je tudi pokrit z bobrovci. Ladja je ob prezbitერიju zaključena s požarnim zidom, v kolikor je širša ter ima na jugu in na severu po dva nižja ter širša opornika. Na zahodu,



Gornja Lendava, talni načrt prezbitერიja.

kjer se ob zvoniku ponavlja strmejši prekinjeni zid z bobrovci, sta na ogljih opornika postavljena v diagonali. Ti oporniki niso konstruktivni, kajti ladijski obok slomi na notranjih podporah.

V južni steni prezbitერიja sta dve precej visoki šilasti okni, ladja ima dve enaki okni, pa tudi pravokotno okno ob jugo-vzhodnem oporniku. Južni portal je šilast in okrašen s proti, ki se v slemenu križajo. Enak portal je na zahodu, pod zvonikom. Gotovo sta portala napravljena ob zidavi prezbitერიja.

Ob severni steni je presbiteriju prizidana zakristija. Njen ozki vhod na vzhodni strani je bil kasneje razširjen tako, da so mu odrezali stranska profilirana podboja, vhod v presbiterij pa krasi enak portal, kot na jugu in zahodu. Oboki so brez reber, streha je podaljšana ježa presbiterijske strehe. Pod zakristijo je kripta z zazidanim vhodom na zahodu. Po izročilu so v nji rakve grofov Batthianijev.

Vsa cerkvena zunanjščina je potrebna obnovitve zlasti v ometu in barvi. Potrebno je izenačenje kritja na strehah in opornikih, temeljito popravilo podstavka ter planiranje ozemlja ob južni steni. Strehe morajo dobiti žlebove, pri planiranju pa se mora napraviti običajna drenaža. Vse oblikovne posebnosti pri oknih, portalih in strehah je treba strogo varovati.

V notranjščini kaže cerkev prav tako raznovrstnost med prostorninskimi sestavinami, kakor v zunanjščini. Nižja ladja s svojo širino in kasnejšimi oboki napravi vtis starinske prostorne gmote, ob kateri se brez prave prostorne zveze dviga mnogo višji, kasnogotski presbiterij, čigar divergentna os še bolj povdarja njegovo nepovezanost s celotnim prostorom. Presbiterij je zaključen s tremi stranicami osmerokotnika ter obokan z zvezdastimi rebri, zaključenimi s tremi figuralnimi sklepniki: rozeto, dvoglavim orlom in jagnjetom. Sistem obokanja je močno razširjen v deželah nemškega kasnogotskega vpliva in dovoljuje datiranje v zadnji desetletji XV. stol. Na podstrešju so v zah. steni kvadratne luknje od nekdanjih gred, poševne grede so pa odžagane. Omet je nad oboki ladje star. Na zah. presbiterijski steni je videti, da je bil njen zgornji zaključek kasneje dodelan.

Presbiterijev zvezdasti obok, ki ni več konstruktiven, nosijo na stenah konzole, na vzhodu pa služniki. V južni steni je ob glavnem oltarju kamniten sedile kasnogotskih oblik, ki se ujemajo z omenjenimi portali. Na severni steni je plastično okrašen kasnogotski sakramentarij; kakor vse kamnitne sestavine, je tudi sakramentarij moderno pobarvan, kar znatno zmanjšuje njegov dekorativni učinek. Obe okni v južni steni sta šilasti, enak je triumfalni lok.

Glavni oltar je lesen, iz zač. XIX. stol. ter ima na prestolu lesen kip Marije z Jezusom. Oltar je bil po napisu prenovljen l. 1878, in 1914. Marijin kip je sicer baročno pozlačen, toda po stilu izhaja iz časa ok. l. 1500. V zakristiji vise štirje leseni reliefi, ki jih je takoj mogoče spraviti v zvezo z omenjenim kipom: oboje so ostanki nekdanjega krilnega oltarja, ki je krasil novo obokani gotski presbiterij. Po natančni preiskavi, katero je konservator izvršil v oktobru l. 1940., je bilo mogoče ugotoviti več dejstev, ki pojasnjujejo prvotno obliko krilnega oltarja.

Reliefi so v črnih, novejših okvirjih, veliki so pa po 1'10 m v kvadratu. Po vrsti predstavljajo prizore 1) Marijinega oznanenja, 2) Obiskovanja, 3) Rojstva in 4) Treh kraljev. Posamezni reliefi so prvotno izrezani vsak iz enega kosa lesa, toda kasneje so jih s kovanimi žebli pribili na deske, ki deloma služijo kot ozadje. Ker so se deske razsušile, so vrzeli med njimi na več mestih razgnale reliefe, ki sedaj skoraj pravilno razpadajo na ustrezajoče dele. Polihromirani



Gornja Lendava, Marijin kip.

reliefi so izredno dobro ohranjeni, le malo so načeti od zastarele črvodjedine, barva je pa le na nekaterih vzvišenih mestih odpadla z mavčeve podlage. Vsi štirje reliefi so prvotno sestavljali dekoracijo notranjih kril ter se nanašali na Marijin kip v središču oltarja.

Pri pregledovanju reliefov je konservator opazil, da so na njihovih hrbtih barvne lise. Po previdnem čiščenju je bil prah toliko



Gornja Lendava, relief Oznanenja.

odstranjen, da je bilo mogoče dognati na vsakem reliefu po en slikan prizor iz Jezusovega detinjstva. Na reliefu Oznanenja je naslikan Beg v Egipt, na reliefu Obiskovanja Jezusovo darovanje, na reliefu Rojstva Obrezovanje, na reliefu Treh kraljev pa Pokolj otrok. Ker stojita Beg v Egipt in Darovanje na glavi z ozirom na položaj reliefa, je domneva, da so reliefi kasneje pribiti na deske s slikami, še bolj potrjena. Prvotno sta po dve sliki krasili zunanjo stran kril, vidno, ko je bila oltarna omara zaprta. Manjkajo



pa prvotni okvirji kril, verjetno zaključeni s krogovičjem ter predela, na kateri je stal ves krilni oltar. Njegova sestava močno spominja na krilne oltarje, kakršne pozna severna umetnost na prehodu v renesanso. Oltar je bil razdeljen na posamezne dele, ko so ga nadomestili s sedanjim, pompoznejšim. Razumevanje za starino je tako splahnelo, da so reliefe obesili v zakristijo tako, da je barva slik prišla nepo-



Gornja Lendava, relief Obiskovanja.

sredno na steno ter tekom dobrih sto let dovolj trpela zaradi vlage in prahu, dokler jih nismo sneli in določili za restavriranje.

Zelo tenko platno, na katero so slike naslikane, je natančno prilepljeno na deske. Slikarija je izvršena s tempera barvami, ki so na mnogih mestih vsled vlage odpadle s temeljem vred. Ker je tudi v celoti vezivo barv sprhnelo, je restavrator prof. M. Sternens vsaj začasno prelepil najnevarnejša mesta s tenkim papirjem, dokler se ne

odloči bodoča posest slik in s tem njihova restavracija. Relief Oznanenja je med tem razpadel po dolžini, ne da bi utrpel kaj škode.

Relief Oznanenja je precej simetrično komponiran ter je steber baldahinaste arhitekture krhkih prehodnih oblik uporabljen za simetralo: pri klečalniku klečeča Marija se je okrenila frontalno



Gornja Lendava, relief Rojstva.

ter nagnjene glave in dvignjenih rok poslušna na levi klečečega krlatega angela, čigar besede so zapisane na traku okoli stebrička. Golob je priletel nad Marijino glavo, na levi pa nad vhodom v zidu sklenjenih rok moli doprsni Jožef. Na Obiskovanju sta sicer Marija in Elizabeta združeni v skupino, ki jo veže objem in rokovanje, toda Jožef na levi dopolnjuje kompozicijo tako, da smo v celoti pred reliefno razvrščeno sceno treh skoro simetrično komponiranih oseb. Ozadje je visoko ter kaže na levi hrib s trdnjavskimi stolpi, na desni

pa utrjena mestna vrata. Bolj sestavljen je relief Rojstva. V skalnati krajini z mestnim obzidjem in majhno cerkvico na samoti stoji v desni polovici odprt hlev s škodlasto streho. V prepleteni ograji, podobni košari, sta vol in osel, v ospredju pa leži na plenica dete Jezus, kateremu služita dva majhna, krilata angela: eden ga dviga na plenici, drugi ga kleče moli. V sredini kleči Marija s sklenjenima ro-



Gornja Lendava, relief sv. Treh kraljev.

kama, z leve pa prihaja Jožef in prinaša gorečo svečo, ki ji plamen zaslanja z levo roko. Na poslednjem reliefu prevladujejo osebe: pred hlevom, ki je označen le še z ogalom strehe ter pletenim plotom za vola in osla, kleči na skrajni levi Marija z nagim detetom v naročju. Za njo stoji Jožef in moli. Z desne so prišli Trije kralji, vsak s svojim spremljevalcem. Prvi kralj kleče nudi detetu skrinjico z darovi, drugi stoji ter z despico dviga svojo krono, tretji je zamorec ter prinaša dragoceno posodo. Med spremljevalci je prvi bradat, drugi

mlad mož, tretji mladenič. Zadaj je videti obzidje in strehe mestnih stavb.

Postave vseh treh reliefov so široko karakterizirane tako, da se uspešno izvijajo iz spon tipizacije. Njihove poze so dovolj naravne, gube draperij tekoče, le sem ter tje še rahlo lomljene, v celoti pa podpirajo precej pravilno anatomijo teles. Rezbar je bil zmožen precej



Gornja Lendava, Obrezovanje.

zgovornega izraza, povdarjenega posebno v Obiskovanju, toda v celoti se je s podrobnostmi bolj pečal na oblekah in predmetih, kot pa na obrazih. To sumaričnost podpira tudi precej šablonska polihromija, ki s svojimi nesestavljenimi barvami in apnastim inkarnatom prej ubija plastiko, kot pa podpira. Kakor so reliefi po občutku zasidrani v resničnem svetu, se rezbar vendar še poslužuje očitnih disproporcij v zastarelem idealističnem smislu ter reducira prostor na popolno nesestavljenost, kateri podreja na pr. tudi množico oseb v Treh kraljih.

Rezbarjevo znanje je nadpovprečno, ne dosega pa virtuoznosti nekaterih istočasnih mojstrov, med katere je treba šteti mojstra Sigmunda Wolfganga Hallerja s krilnim oltarjem v Pontebbi (1517). Lendavski reliefi so nastali okoli l. 1500. in jih je za sedaj mogoče prišteti korško-južnoštajerskim delavnicam.



Gornja Lendava, Darovanje.

Kakor ustrezajo reliefi tedanjim programom krilnih oltarjev, se drže tudi slikane kompozicije tedaj običajnih prizorov. Obrezo-  
vanje se vrši v tempeljski dvorani z vhodom v desnem ozadju in tenkim stebrom. Leva stena vodi poševno do kota in je predrta z oknom. V prostoru so združene osebe v sceno, ki se vrši v ospredju. Simeon s fantastično duhovniško opremo, podobno škofovski, sedi na levi ter drži dete v naročju, pred njim pa kleči obrezovalec in vrši obred. Za kleččim obrezovalcem stojita dve ženi s sklenjenima ro-

kama, na desno pa se vrste bradat mož, debel možki ter še nekaj moških oseb, ki so le delno vidne. Skozi okno na levi gledata dva dečka in z velikim zanimanje motrita prizor. Obrezovalec in skrajni desni možki imata na robu obleke fantastične monogramistične znake. Na steni ozadja visi slikan diptih z dvema postavama očakov. Tudi Darovanje se vrši v templju, označenem z dvema stebričkoma v



Gornja Lendava, Detomor.

ozadju ter pogledom skozi okno v krajino. Na nizkem oltarju, ki je poševno potisnjen proti levi, leži Jezus z nimbom. Na levi je skupina moških, od katerih so najbližji močno poškodovani, na desni pa je skupina žensk, pred katerimi stoji Ana ter drži Jezusa za levico. Tretja žena ima v tičnici dve grlici. Oltar, ki se stopničasto spušča na tlak, je plastično okrašen z nekoliko zastarelim ornamentom. Na robu prvega moškega plašča je videti več latinskih črk, deloma na glavi, v lepi stilizaciji začetnega XVI. stol. Zelo razgiban je P o k o l j



otrok, naslikan v dvorani, kjer na levi prestoluje Herod z žezlom. Pred njim stoji mlad vitez z oklepom in mečem ter prinaša umorjenega otroka. Dalje na desni morita dva rablja otroke, nekaj trupel leži na tleh. Na skrajni desni neka mati zaman skuša ubežati z otrokom. Na steni ozadja je manjše biforno okno, poleg katerega stoji kip malika, potem se pa skozi široko okno odpira pogled v krajino z



Gornja Lendava, Beg v Egipt.

gradom na skali in na mater, ki si v obupnem žalovanju ruje lase. Beg v Egipt je ves v prostrani krajini. V ospredju vodi Jožef na povodcu osla, katerega jaha Marija s povitim Jezusom v naročju. Zavita je v širok plašč, na glavi ima belo ruto; Jožef je gologlav ter nosi na palici čutaro čez ramo. V ozadju se za reko z ladjami razvija polotok z utrjenim mestom. Na desnem bregu reke stoji gotška cerkev z nedozidanim zvonikom, raz katerega visi žerjav, ter v obrisu viden

trdnjavski stolp. Za mestom se raztezajo njive, vidi se drevje in griči se gube v daljavi za drugo reko.

Po prostorni kompoziciji, globini prostora in prav posebno po realistikni pojmovanju je avtor gornjelendavskih slik naprednejši, kot rezbar reliefov. Z vsemi razpoložljivimi sredstvi je povdarjal globino prostora, kjer je šlo za omejeno notranjščino, v prosti krajini pa je nabožno sceno reliefno razvil v ospredju, dočim je dvignil obzorje in z izredno svobodo poglobil pogled v mnogovrstnost tedanje mestne okolice. Postave in obrazi so do precejšnje mere individualizirani tako, da bi nekateri mogli veljati celo za portrete. Enako močan je smisel za realna opazovanja tedanjih postav, oblek in prizorov, kot za dramatičnost v interpretaciji, kar se posebno kaže v Pokolju otrok ter deloma v Obrezovanju. Iz navedenih sumaričnih dejstev je mogoče sklepati, da sta slikar in rezbar različna mojstra, od katerih je bil slikar stilno naprednejši in spada v čas neposredno po začetku XVI. stol. Vendar stilska razlika ni tako bistvena, da bi bilo treba z gotovostjo sklepati na časovno razliko med rezbarijo in slikami. Podoben je primer krilnega oltarja v Ottobeurnu z reliefi Gregorja Erharta iz l. 1493.—1494., ki stilsko močno spominja na lendavske, ter slikami Bartolomeja Zeitbloma, pri katerih je morda sodeloval mladi Bernard Strigel. S tem je opisano razvojno stanje, v čigar okvirju se gibljejo tudi ohranjena dela v Karniji ter dela iz koroških in južnoštajerskih delavnic.

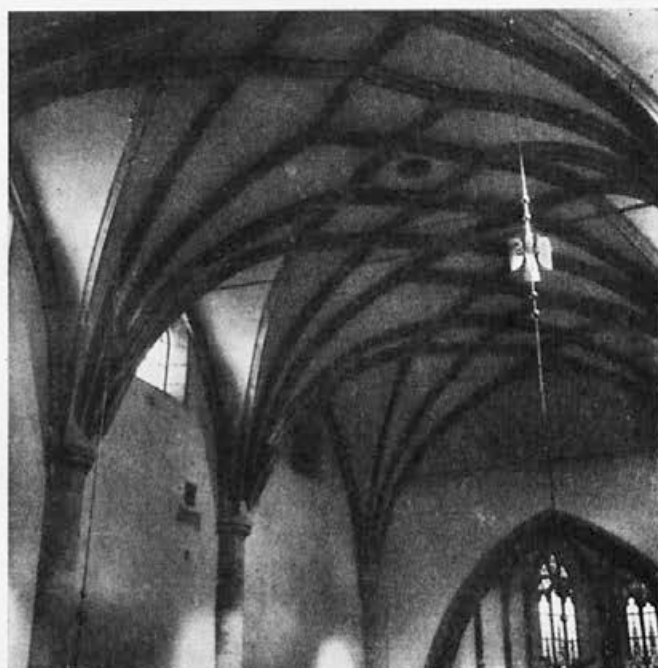
Po programu naj se reliefi snamejo z desk, na katere so nalepljene slike ter obravnavajo kot samostojne umetnine. Slike naj se restavrirajo in deponirajo obenem z reliefi v kaki javni zbirki kot ostanki razdejanega krilnega oltarja iz Gornje Lendave. Cerkev je imela namreč pestro usodo, ker je služila dolgo časa luterancem, po katoliški restavraciji pa ni bilo več tradicionalne zveze s kulturo, ki je ustvarila to umetnino.

**Gornja Lendava.** V gradu, ki je sedaj last G. Hartnerja iz Murske Sobotе, je majhna kapela, nad katero se dviga baročen zvonik mojstrskih oblik. Kapela je polkrožna, brez arhitektonskih vrednot, ima pa bogato baročno opremo z zelo zanimivim oltarjem. Skupina razpela, Marije in ap. Janeza je močno razgibana. Na stenah je več cerkvenih slik dostojne višine, na konzoli pa baročna kopija marijajceljske M. B. Kapela in njena oprema sta precej zaprašeni, ker nista v rabi. Majhna zakristija hrani cerkvene paramente v baročnem pohištvu. V gradu preurejajo domačo knjižnico, shranjeno na kasno-baročnih policah; v eni predsob visi 2 m visok mezzotinto s portretom nekega grofa Herbersteina (teza), v neki dvorani pa zemljevid lendavske gosposčine iz l. 1802.

**Mala Ligojna.** Na pomolastem griču stoji tipična podružna cerkev sv. Lenarta s povdarjenim zvonikom na zahodu. Presbiterij je bil prvotno obokan z gotskimi rebri, sedaj pa ima zvezdaste pasove iz ometa. Notranjščina je barokizirana in opremljena s tremi precej bogatimi lesenimi oltarji. Streha je na cerkvi krita s skodlami,

nad zakristijo z bobrovci, zvonik pa ima svoj novejši gornji del zaključen s pločevinasto, stilsko značilno baročno kapo. Nad portalom zakristije je letnica 1888. Nad severnim oknom ladje je močna poškodba na zidu, katero je povzročila strela. Vse poškodbe, posebno na strehah, bodo popravljene tako, da ostane prvotna oblika nespremenjena. Ta pogoj velja posebno za zvonikovo kapo.

**Sv. Lovrenc na Jezeru pri Podpeči.** Podružnica na majhnem griču leži na robu barja. Enoladijska dvorana z zvonikom na zahodu je barokizirana kasnogotska stavba. Portal nosi letnico 1678. V južni steni je kamenit šilast okenski podboj, ki je pa renesančen. Ladjin strop je s pasovi razdeljen na baročna polja, v prezbiteriju so z ometom posneta nekdanja rebra. Streha se na južni strani udara in je tudi omet na južni steni odstopil. Okoli cerkve je obzidje, ki kaže na nekdanji tabor skromne velikosti.



Mariborska stolnica, obok glavne ladje.

**Maribor.** Restavriranje stolnice v letu 1940. Poglavitna gradbena dela v cerkveni notranjščini so bila izvršena v l. 1959. (vidi ZUZ XVI. - 1959/40.). V letu 1940. so bili izdelani načrti in proračuni za restavracijo zunanjščine, ki so bili odobreni, pa ne izvajani. V notranjščini so bili nameščeni v novem razporedu stari in novi lestenci v cerkvenih ladjah in žarometi v presbiteriju in v kapeli sv. Frančiška. Baročna prižnica, ki je bila vsa prerastla z novogotskimi elementi, je bila preurejena v prvotnem baročnem izrazu in opremljena

z novim lesenim polžastim stopniščem. Delo na toniranju lesenih delov prižnice ni bilo dokončano; prav tako je ostalo nedokončano preslikanje obeh kapel. Delno so bile očiščene Mōlckove freske iz leta 1775. na svodu kapele sv. Križa (slikar g. Peter Zeleznik) in gotski rebrasti strop v zakristiji. Na cerkvenih zunanjščinah ni bilo nobenih restavracijskih posegov.

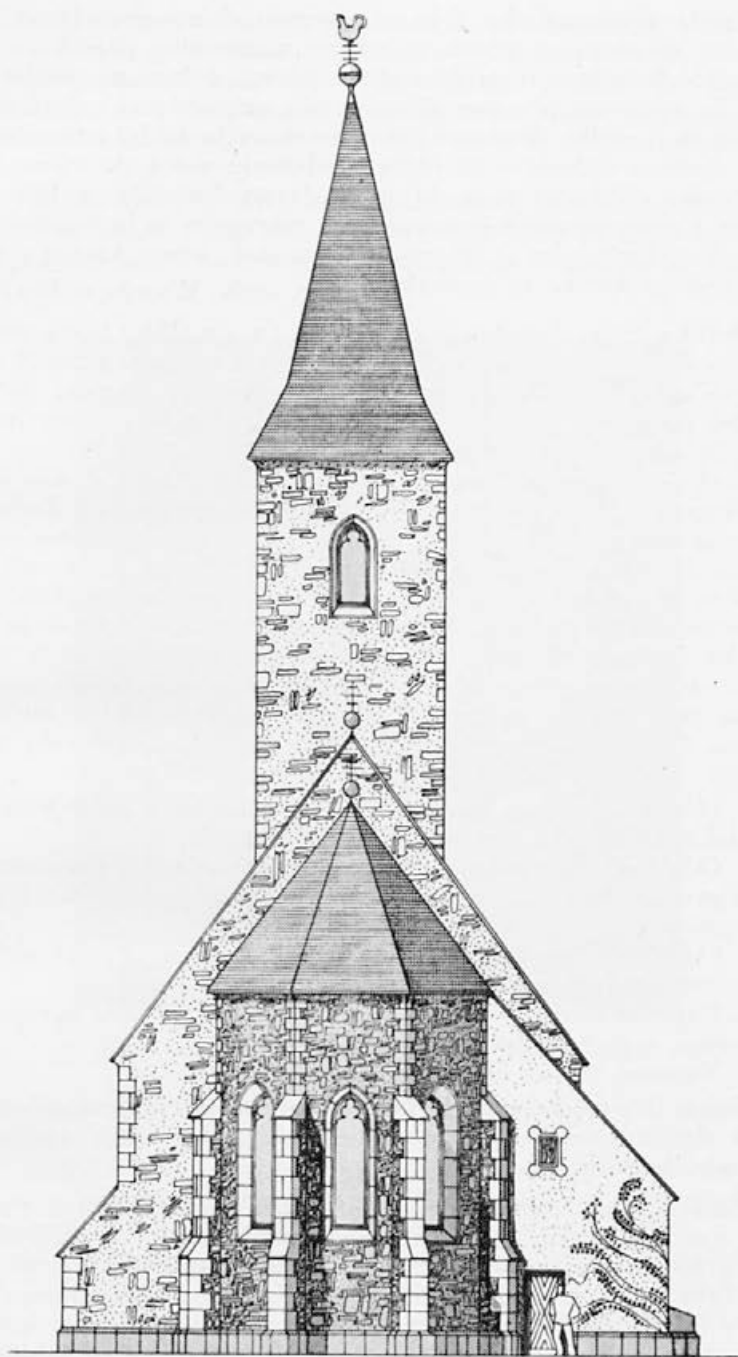
Pri pregledu ostrešij obeh stranskih ladij je bila odkrita sled prvotnih, sorazmerno majhnih, romanskih oken na južnem zidu glavne ladje in zazidan polkrožen, kamniten lok velike razsežnosti v severnem zidu glavne ladje. Posnetkov teh na novo odkritih elementov ni bilo več moči izvršiti. Vsekakor pa je važna zgolj ta omemba, ker določno podkrepi osnovo prvotne romnske cerkve na mestu sedanje. Poleg romanskih slopov in lokov z romanskimi kamnoseškimi znaki v cerkveni notranjščini, poleg ugotovilve prvotne višine glavne cerkvene ladje, njene prvotne strme strehe in nivoja prvotnih cerkvenih tal so te najnovejše ugotovitve ponoven dokaz obstoja romanske cerkve, ki postaja že kar oprijemljiva v svoji razsežnosti in izoblikovanju.

(Vidi: Gradivo iz dobe romanike in gotike v mariborski stolnici, ČZN 1940, 1—2.)

Ing. arch. Marjan Mušič.

**Martjanci.** Gotska župna cerkev je bila nujno potrebna popravila zaradi naraščajoče vlage, ki je ogrožala freske Janeza Aquile iz Radgone v presbiteriju. V glavnem je vlaga pronicala iz ilovnatih tal v obodno zidovje in je segla že dober meter nad cerkveni tlak, deloma pa je bila notranjščina presbiterija izpostavljena dežju, ki je ob vetrovnih nalivih udarjal skozi zapuščena, razbita okna. Ker ni bilo v danih prilikah mogoče zastekliti gotskih krogovičnih oken po prvotnem načinu, so bila izvršena iz umetnega kamna zaščitna rebričasta okna s tankimi profili in ozidana na zunanji strani okenskih odprtih; s tem je po eni strani obvarovano krhko krogovičje, po drugi pa lepотно očuvan izgled v notranjščini.

Težji je bil izbor drenaže, ki naj, če že ne povsem, pa vsaj delno odstrani pogubni vpliv vlage na freskah. Prvotno, pred kakimi desetimi leti, so bile položene v parapetni zid opečne cevi; vendar je bil ta poseg preskromen, da bi le količkaj zavrl grozeče vlaženje. Treba je bilo izvršiti odločnejši poseg. Nedvomno bi bila popolnoma uspešna tkzv. vodoravna drenaža z vložitvijo vodoravne izolacije v temeljne odn. nadtalne zidove. To delo pa je izvedljivo le z visoko kvalificiranim podjetjem; vendar pa pri tako stari zgradbi s statično in tehnološko nejasnimi prilikami tudi tedaj ne brez tveganja. Upoštevajoč vse te okolnosti, je bil izbran način drenaže na osnovi obojestranskega stalnega prezračevanja presbiterijskih zidov vse od temeljev do enega metra nad tlakom. Na obeh straneh obodnih zidov je bil izvršen drenažni jašek, opremljen s kanalizacijo in preduhi, ki omogočajo stalno kroženje in izmenjavo zraka. Delo je bilo v glavnem dobro izvršeno in so bili tako ustvarjeni pozitivni pogoji za osušitev zidov in rešitev dragocenih fresk. Ta način drenaže je možno z uspehom uporabiti drugod v podobnih primerih, postavim pri osušitvi kripte novomeške kapteljske cerkve.



Martjanci, župna cerkev od vzhoda (restavracija).

Ostala restavracijska dela so obsegala delno obnovljeno kritje strešine z bobrovci po prvotnem načinu, namestitve visečih bakrenih žlebov in odtočnih cevi in namestitve novega železnega petelina vrh stolpa. Za restavracijo zunanjsčine so bili pripravljene načrti, vendar ni prišlo do izvedbe. V notranjščini prezbiterijska je bil nameščen nov tlak z opečnih tlakovcev in obloga ovlaženih zidov do višine fresk. Stara lesena obhajilna miza, ki je že davno doslužila, je bila nadomeščena z novo, izvršeno iz kararskega marmorja in iz umetno kovanega železa. Prav tako je bil nadomeščena stari krstni kamen z novim iz podpeškega kamna in tombaka. Ing. arch. Marjan Mušič.

**Metlika.** Stara baročna podružnica sv. Martina stoji na mestu podrti starejše cerkvice. Da bi bilo mogoče ohraniti njeno zanimivo arhitekturo in jo uporabiti za praktičen namen, je Belokranjsko društvo z uspehom zaključilo akcijo, da bi se cerkvena razsvetila in adaptirala za Belokranjski muzej.

Cerkvica je sestavljena iz pravokotne ladje, prezbiterijska ter severne kapele; vsi trije prostori so pokriti s kupolami, od katerih je srednja iz opeke, ostali pa kamnitni. Na zahodu je zidana lopa v obliki narteksa. Cerkvena stavba, ki stoji na precej strmem griču nad cesto, je močno razpokana ter potrebna popravila tudi v temeljih, razen tega pa sta streha slaba in venec. S pomočjo banske uprave je Belokranjsko društvo pričelo s popravili po navodilih ing. arch. Gizele Šukljetove. Najprej so utrdili temelje, kar je bilo zaradi usadnega ozemlja potrebno, potem pa je bil venec na novo zidan ter streha prekrita. Oblike so ostale prvotne. Delo se bo nadaljevalo ter bo obsegalo:

1. Odstranitev obeh oltarnih menz ter ureditev sedanjega opečnega tlaka na najnižji stopnji.

2. Odbijanje notranjega ometa, zalivanje starih razpok ter nov omet v prvotni obliki in dveh barvah. Ohranjene bodo freske v laterni severne kapele.

3. Odbijanje zunanjega ometa in obnova po prvotni obliki, z uredbo neposredne cerkvene okolice.

4. Napravo novih oken in vhodnih vrat ter napravo novega lesenega stropa v lopi, ki bo služila kot lapidarij.

5. Napravo žlebov okoli vse strehe.

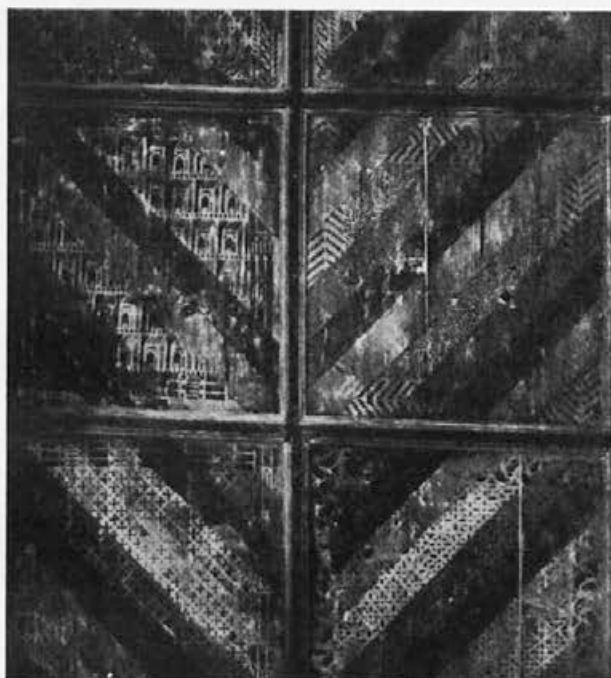
Notranja oprema muzeja bo prilagojena obnovljeni arhitekturi ter bo služila praktični razporeditvi predzgodovinskih, antičnih in narodopisnih zbirk.

**Muta.** Sledovi fresk, katere je bil opazil podobar Zoratti v presbiteriju rotunde sv. Janeza na Spodnji Muti, so vodili do odkritja celotne stenske dekoracije. Delo je izvršil poleti 1940 akad. slikar Franjo Golob. Najprej je očistil belež z lesenega stropa v presbiteriju in odkril prvotno slikano dekoracijo, datirano v drugo polovico XVI. stol. Strop je kvadratno kasetiran ter ima za šablonirane ornamente podlago barvastih pasov v cikcaku. Ornamenti so geometrijski in kažejo veliko raznovrstnost.



Freske se vrste po stenah presbiterija v dveh pasovih, prekinjenih zaradi tedanjih oken, ki so vračunana v kompozicijo, in pa zaradi dveh kasnejših oken, kjer je prvotna slikarija uničena. Vsebino fresk si je izbral slikar večinoma v legendah o življenju Janeza Krstnika in Janeza Evangelista. Počenši s severa, se vrste v zgornjem pasu tile prizori:

1. Zadna večerja. Kristus, označenem s križnim nimbom, sloni sv. Janez na prsih. Poleg neka postava drži križ, na obeh straneh se vrste postave apostolov. Miza je popolnoma dvignjena in pokrita z vzorčastim prtom.



Muta, sv. Janez, odkriti strop v presbiteriju.

2. Postava z nimbom drži odprto knjigo, ob nji stojita dve postavi.

3. Stilizirano drevo, pred njim se zdi, da sedi ženska postava z otrokom v naročju. Konec prizora je razdejan zaradi kasneje vzi-danega okna. Dalje se slike vrste in se prelivajo druga v drugo, čeprav so ločene z okvirji ter jih zato ni mogoče šteti k kortinuiranim.

4. Vojak in z lijastim pokrivalom označen paganski duhovnik, ki drži meč v roki, govorita z mladeničem dolgih las in z odprto knjigo v levici. Ozadje je modro.

5. Pagan govori z mladeničem v lepo drapirani obleki. Ne udaja se prigovarjanju, ampak hiti na desno, kjer v sosednji, 6.) sliki ležita

dve postavi na tleh, dve se mu pa stoje klanjata. Peta slika ima rdeče, šesta pa modro ozadje.

7. Druga ležeča postava sega v sliko ob vzhodnem oknu, kjer stoji isti mladenič — Janez Evangelist — z rumeno posodo v desnici. V poševni okenski vdolbini je naslikan ornament vinske trte, ki je pa na južni strani bolj kompliciran, kakor na severni.

8. Desno od okna je naslikana Magdalena, dalje neki škof s palico in knjigo v desnici. Potem pride prvotno okno z ostanki slikane listne ornamentacije. Med šipami je še nekaj ostankov prvotnega slikanega okna, nekdamj okrašenega s svetniško figuro.

9. V sredi naslednjega prizora stoji baldahin z visečo lučjo in pregrnjeno mizo. Na levi daruje škof s palico okroglo posodo, na desni pa bradat kralj s krono in palico v levici daruje podoben predmet. Naprej uničuje novo okno vso sliko, le zgoraj je videti vrh peroti. Od naslednjega prizora je ohranjena ženska brez nimba z dvignjenimi rokami, nasproti pa le dvignjena roka z dvema iztegnjenima prstoma. Naslednje okno uničuje del slike. Dalje se vidi slabo ohranjena, bradata postava z mečem.

10. Zaključni prizor kaže klečečega moža, z dvignjenimi rokami pod drevjem s stiliziranimi krošnjami. Eno drevo ima patronirano listje. Zgoraj je videti šesterokrako zvezdo.

V spodnjem pasu se od severa dalje vrste prizori:

1. Oznanenje. Angel in Marija sta ločena s stebrom.

2. Rojstvo. Marija leži, Jezus je v kelihu.

3. V zaokroženi vdolbini sedi oseba s krono na glavi.

4. Stoječa postava z nimbom je obrnjena na desno, dalje je slika zaradi okna uničena. Za oknom sta dve postavi s svečami (?) v rokah, potem pa cel sprevod moških in ženskih z nimbi in knjigami.

5. Marijino kronanje na prestolu s Kristusom. Ob oknu je Janez Krstnik s kelihom in pateno, južno od okna pa svetnik s kelihom in hostijo. Dalje je naslikana postava s krono in nimbom, v desnici pa drži križ. Obe postavi sta v zaokroženih vdolbinah. Za oknom je postava, ki jo je zaradi poškodb težko ugotoviti. Naslednji prizor je uničen, le roka visi čez okvir. Med okni je prizor uničen, vidita se le dve drevesci. Pod spodnjim zaključnim okvirjem je na steni z rdečilom naslikan konj v silueti.

Poslednji prizor izza kasnejšega gotskega okna na jugu kaže rotundo s stolpom, sedečo postavo ter oltar z mrličem nad njim.

Na notranji strani triumfalnega loka ni fresk.

Freske so na severni steni močno obledele in so postave jasne bolj v obrisih, ki se črtajo na barvastem ozadju. Na vzhodni steni so barve boljše ohranjene, prav tako na južni, le poškodbe so zaradi oken tu hujše. Kompozicije so na severni polovici bolj arhaične, kot na južni, kjer je simetrija pogosto prekršena, risba bolj tekoča in narava znatno bolj upoštevana. Vendar stilna razlika ni tolikšna, da bi bilo mogoče govoriti o dveh časovno različnih delih, marveč o dveh slikarjih, od katerih je bil južni naprednejši. Čas postanka presbi-

terijskih fresk je po obliki škofovske mitre in drugih kostumih ter po zanesljivih stilskih znakih najkasneje sreda XIV. stol. in se urejajo med pičle spomenike naših starejših gotskih fresk.

Cerkvica sv. Janeza je bila slikana tudi na zunanjščini ter kaže posebno presbiterij mnogo sledov starih fresk ter napisov iz srednjega veka. Žal, je vse zelo slabo ohranjeno. Na severo-vzhodni steni pa je še precej dobro ohranjena freska Nolli me tangere, slikana že v baroku.

**Negova.** Velika graščina v Negovi, last kneza Trauttmansdorfa, je delno pogorela l. 1959. Požar je izbruhnil v prednjem traktu, ki so ga pričeli zidati l. 1568., pa ni bil nikoli dozidan. S svojo enotno stavbno gmoto zakriva kot visoka kulisa starejši grad, ločen z globokim jarkom od okolice. Nedožidani del gradu, čigar jugozahodni kraj je postal žrtev požara, je imel kamnitne okenske podboje renesančnega profila, v notranjosti pa nekaj rezljanih vratnih podbojev, ki so bili ohranjeni le v fragmentih. Edini celotni podboj je pred leti pridobil Narodni muzej v Ljubljani. Po zelo strmi veži, iz katere je vhod v prostrane kleti, vodi pot po dveh zunanjih stopniščih v prvo nadstropje, ki ima nekaj večja okna, kot pritličje. Čez jarek vodi zopet strm most v starejši grad, ki je malo bolj južno, potem kasnejšega pokritega mostovža na loku, zvezan s sprednjim traktom. Tudi ta mostovž je zaradi požara trpel. V starejši grad vodi precej bogat kamniten portal z ravno preklado, ki ima na sklepniku grb z rozeto in letnico 1612. Na levi je nad portalom vzdana kamnitna krogla z letnico 1881, na desni pa ima četverkotno okence v zidu še kasnogotski podboj. V vseh štirih grajskih krilih, ki obdajajo notranje dvorišče, je mnogo zazidanih oken in lokov, ki potrjujejo domnevo o raznih dobah njihovega postanka. Tudi mostovž na loku je bil, po Vischerjevem bakrorezu sodeč, zgrajen šele na mestu starejšega kvadratnega stolpa z braniki na vencu. Sedanja zunanjo podobo je tudi starejši grad prejel v kasni renesansi, morda potem, ko so proti koncu XII. stol. Trauttmansdorfi postali njegovi lastniki. Verjetno je bil prvotni grad zidan že v XII. stol., toda omenjen je prvič šele l. 1425. Sedaj ima na obeh južnih oglih renesančne pomole kot zaključke poševnih opornikov, pa tudi okna so podobnega sloga. Toda severni in vzhodni trakt kažeta na dvorišču mnogo starejše arhitektonske sestavine. Na severu vodi očitno novejše zunanje stopnišče v prvo nadstropje in deloma zakriva srednjeveške elemente. V pritličju vodi šilast portal v kapelico, ki ima ohranjen gotski obok s profiliranimi rebri. S stopnišča se pride skozi drugi šilasti portal na kor, zgoraj pa ima sedanja kuhinja večji in bogatejši gotski portal. V kapeli je na južni strani zazidano šilasto okno, preko vse stene in tudi med rebri se pa vidijo dobri sledovi renesančnih fresk. Na oknu se izpod beleža kaže freska Adama in Eve. V pritličju severnega trakta je vhod v shrambo rezan na ajdovo zrno, ob vhodu pa je vzdana konzola z mascheronom. Na nasprotni steni vodi bogato profiliran šilast portal v klet. Pod stopnicami je še enostavno klesan gotski portal, rezan na ajdovo zrno. Na dvorišču je v steni južnega trakta pravokotna, s seg-

mentastim lokom zaključena vdolbina kasnogotske profilacije. V jugozahodnem kotu dvorišča je renesančen erker na dvojni konzoli, katero so v novejšem času podprli s slopom. Drugi ogel je z lokom oprt na zahodni trakt. V notranjščini so prostori kasneje predelani; študij prvotnih oblik bi bil v vsem gradu zvezan z raziskavanji, odkrivanjem in izkopavanjem.

Uprava gradu je prosila za izjavo, pod kakšnimi pogoji bi bilo mogoče podreti novejši trakt, katerega ne more popraviti, ne dozidati. Želela je ohraniti le spodnji del do močnega zidnega venca, v katerem so dvonadstropne grajske kleti. Za primer, da bi se izkazali stroški za obnovo pogorišča previsoki, bi bil konservator voljan dovoliti podiranje trakta pod pogojem, da se ohrani srednji del s portalom ter arhitektonsko izoblikuje tako, da bi bil vhod povdarjen z nekakim stolpom. Lastnik pa bi dal v tem primeru strokovnjaško restavrirati starejši grad po študijah, za katere je bil pridobljen ing. arch. M. Mušič. Predno pa je bila ta zadeva odločena, je uprava gradu dobila protipravno stavbno dovoljenje od vaške občine ter pričela podirati prednji trakt. Ko je bil konservator o tem obveščen, je prepovedal nadaljnje delo, ki je nasprotovalo določbam štajerskega stavbnega reda, še veljavnega za to pokrajino.

**Novo mesto.** Kapiteljska cerkev je po dolgem premoru postala predmet zanimanja, ker so se na njenih vzhodnih stenah v kriпти pokazale take okvare, da je pretiła resna nevarnost vsej zgradbi. Doseženo je bilo očiščenje kripte, v kateri je bil lesen oltar ter skladišče božjega groba. Sedaj je kasnogotski prostor z oboki na osmerokotnih stolpih zopet pregledan in učinkuje s svojo konstruktivno eleganco. Zidovi so vsi tako vlažni, da je odpadel na vzhodu ves omet z onimi ostanki al' fresco naslikanega oltarja vred, katerega je brez pomisleka mogoče pripisati F. Ilovšku. Na zahodu nad stopnicami iz cerkve ostanki renesančnih fresk, ki jih bo treba še odkriti. Razni kamnitni deli, najdeni pri pospravljanju kripte, so sedaj razstavljeni v vhodnem delu, ki je pritičje nedozidanega južnega zvonika. Tu bodo vzdani tudi važnejši nagrobniki.

Da bi bilo mogoče temeljito osušiti kripto, je potrebna izvedba drenaže na način, kakor se je obnesla v Martjancih. Zato je izdelal ing. arch. Marjan Mušič podoben načrt, oziraje se pri tem na posebne terenske prilike v Novem mestu. Ker ni dovolj sredstev, bo zaenkrat izvršen le severni del drenaže, kajti tam je zaradi starega vodnjaka najbolj potrebna.

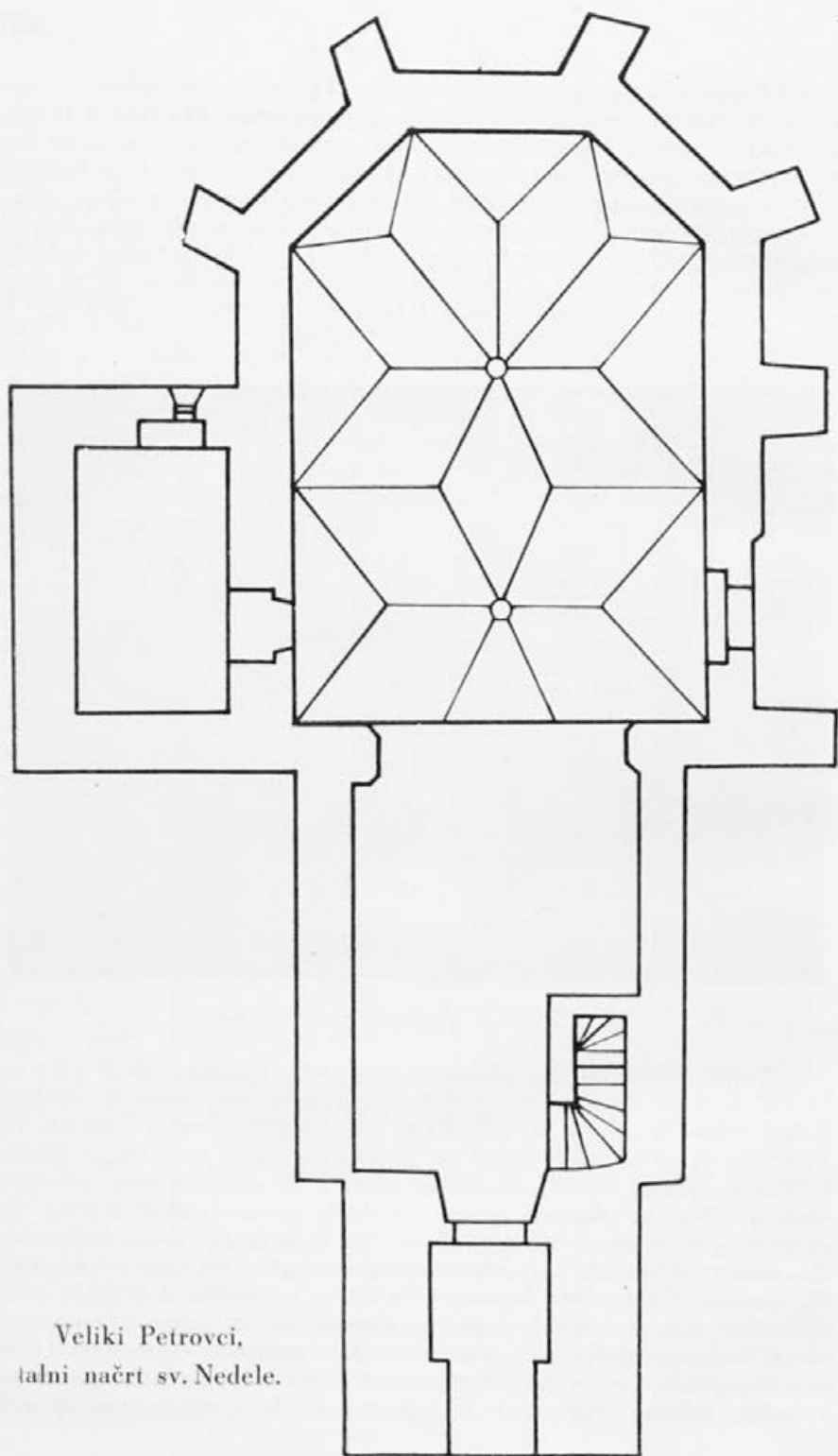
Konservatorski urad je izdelal dokumentiran restavracijski program kapiteljske cerkve, ki obsega razen osuševanja kripte tudi ureditev zemljišča, očiščenje prezbiterija ter smiselno poslikanje, nadomestitev sedanjega neustrezajočega oltarja z nižjim in enostavnejšim, restavriranje Tintorettove oltarne podobe, očiščenje vseh Metzingerjevih oltarnih podob, restavriranje kornih klopi iz l. 1766. in ureditev stopnic v kripto.

**Olimje.** Nekdanja samostanska lekarna menihov pavlincev je še danes ohranjena v pritličju južnega stolpa graščine, v kateri je sedaj župnišče. Tla so ilovnata, okna vedno zaprta, zato pa so baročne freske, s katerimi so pokriti oboki, stene in okenske vdolbine, pokrite z močno vegetacijo glivic. Freske ilustrirajo razna zdravljenja in kažejo portrete slavnih starih zdravnikov. Ker so po svoji vsebini zelo nenavadne, pa tudi po kvaliteti dobre, je dal konservator pobudo za njihovo restavriranje v zvezi z melioracijo notranjščine. Za to delo so se zelo interesirali mariborski lekarnarji in obljubili prispevati k stroškom za obnovo zanimive baročne lekarne.



Veliki Petrovci, župna cerkev sv. Nedele.

**Veliki Petrovci.** Na eksponiranem vrhu Goričke stoji župna cerkev sv. Trojice. (Nédela), zgrajena vsaj v dveh stavbnih dobah. Masivni zvonik na zahodu in ozka ladja se zdita starejša, kot širji, gotski prezbiterij, čigar os je premaknjena proti jugu. Dočim je ladja znotraj barokizirana, je prezbiterij ohranil svoj zvezdasti obok z rebri, ki izhajajo iz zelo drobnih, geometrijskih konzol. Žal so močna, profilirana rebra moderno poslikana prav tako, kakor oba sklepnika, od katerih nosi eden dvoglavega orla, drugi pa letnico 1908. Na severu je prezidana kasneje razširjena zakristija, kar priča srednjeveško okno v vzhodni steni. Presbiterij je zaključen s tremi stranicami osmerokotnika, ima šest kamnitih, ometanih opornikov z vencom v sredini ter tri šilasta okna, od katerih imata prvo južno ter vzhodno biforno razdelitev ter ohranjeno krogovičje. Spodaj teče



Veliki Petrovci,  
talni načrt sv. Nedele.



kamniten podstavek s posneto gornjo polico. Na jugu je šilast portal z globokim žlebom in prekrizanim protom. Ladja ima dve četvero-kotni okni, piramidasto pokriti zvonik pa zaokrožene line ter barokiziran portal.

Oprema cerkve je vsa novejša, posebno oltar in prižnica. V prezbitერიju je v južni steni gotsko profilirana vdolbina, podoben je vhod v zakristijo. Zaradi posebnega sorazmerja med višino in širino prezbitერიja je nastal lagoden, širok prostorni občutek, kateremu ustrezajo tudi široka ter neprevisoka okna s krogovičjem. Ta občutek še posebno podpira ozka in nizka ladja, ki se more uveljaviti le kot hodnik med zvonikom in prezbitერიjem, ki se odpira z visokim, šilastim triumfalnim lokom.

Tudi o tej gotski cerkvi je malo zgodovinskih podatkov. Po slogu prezbitერიja sodeč, je nastal v prvem četrtletju XVI. stol., dočim utegne biti ladja precej starejša. Cerkev je služila luterancem in so jo obnovili l. 1642. Žal, je bila obnovitev l. 1908. izvršena brez razumevanja njene zgodovinske arhitekture.

**Prežek.** Nekdanji Smoletov grad je dvonadstropna, preprosta stavba z močno povdarjenim portalom, sicer pa brez arhitektonske dekoracije. Leži pod gozdovi na Gorjancih in je obdan od starih vrtnih nasadov, ki so pa že močno podivjali. Kot kulturno-zgodovinski spomenik je vreden vse pazljivosti. Žal, je notranjščina zapuščena, brez prvotnih peči in brez opreme, v drugem nadstropju pa so celo leseni podovi razdrti ter stropi razbiti. V pritličju so prostori nedostopni. Žal, lastnik ne kaže razumevanja za vzdrževanje gradu, ki hrani spomin na Franceta Prešerna.

**Sv. Primož na Radlu,** podružnica nad Muto, je prvotno gotška stavba s kasneje prizidanim četvero-kotnim zvonikom na zahodu. Prvotno je imela trikotno pročelje z lopo. Presbitერიj, zaključen s tremi stranicami, je ohranil majhna šilasta okna v obliki trolista. Njegova streha, krita s škodlami, ima zelo strmo ježo in prav tako ladijska, na kateri jaha osmerokoten, koničast stolpič, ves pokrit s škodlami. Njegova vitkost živahno nasprotuje masivnemu zidanemu zvoniku.

Strop je v presbitერიju in ladji lesen in raven, toda kasneje prebarvan. Na zahodu, pod zvonikom, in na jugu sta gotška kamnitna portala. Vsa oprema je kasnejša. Omeniti je treba renesančen relief z razpelom in latinskim napisom, vzidan na vzhodni presbitერიjski zunanjščini tako, da nadomešča spodnjo polovico šilastega okenca. Nad izredno nizkim triumfalnim lokom je v ladji od kmetiške roke naslikana freska Križanja. Na notranjih stenah prebeljenega presbitერიja se poznajo sledovi srednjeveških fresk, ki bodo kasneje odkrite.

**Ptuj.** Konservator je opozoril proštijiški župni urad na razpoko v zahodnem delu oboka severne ladje v proštijiški cerkvi, ki se pa kasneje ni širila in izvira verjetno od posedanja terena po zadnjih regulacijskih delih za stolnico. Da bi bilo mogoče preračunati

stroške za popravilo strehe, je konservator omogočil strokovnjaški pregled ogredja visoke gotske strehe, katerega se je tudi sam udeležil in zabeležil glavne nedostatke te reprezentativne gotske stavbe.

Glavna nevarnost za stavbo je vlaga, ki po različnih potih pro- nica vanjo: Stene same so še precej suhe, toda zunanji cementni omet na podstavku povzroča potenje v notranjosti. Streha je brez žlebov in snežnica ter deževnica često zamakata stene. Ker je cerkev brez zadostne ventilacije, se zaradi kondenzne vode pojavljajo vlažne lise posebno v severni ladji. Potrebni so pa tudi odtočni žlebiči pod okni v presbiteriju. Zdi se, da zemlja okoli cerkve ne vpija dovolj vode in je navadna drenaža potrebna.

Notranjščina cerkve kaže vse nerazumevanje gotske arhitekture, kolikor ga je konec prejšnjega in začetek sedanjega stoletja nagrmdil v obravnavanju celote in posameznosti. Notranja arhitektura je z ne- primernimi ornamentami in barvo sten dokaj ubita, kamnitne sestavine neprirodno pobarvane, vrsta nagrobnikov v glavni in južni ladji pa skrbno prepleškana z oljno barvo. Neubranost dopolnjujejo medle in umetnostno brezpomembne nazarenske freske v presbiteriju.

Pogled s kora prepriča, da je prvotna cerkvena stavba nastala v romanski dobi in da je bila nižja. To domnevo potrjujejo zazidane romanske odprtine v južni steni glavne ladje, ki jih je še sedaj mo- goče videti na podstrešju. Ob presbiteriju pa sta zazidani dve šilasti okni s krogovičjem. Po vsem je gotovo, da je bila glavna ladja v gotiki povišana, stranski pa prizidani masivnim zidovom glavne ladje. Korna partija je kasneje prizidana.

Dan je bil v delo točen proračun za popravilo strehe, ki naj bo prva etapa restavracije. Obenem je bilo odločeno, da bo bogato in- tarzirano baročno pohištvo v zakristiji obravnavano s cijanovim plin- om, da bi se na ta že preizkušeni način uničila črvojedost te dra- gocene umetnine.

**Ptujska gora.** Znamenita gotska romarska cerkev je bila v izredno slabem stanju. Zidovje, posebej pa arhitekturni in plastični členi na njeni zunanjščini, izvršeni iz neodpornega haloškega pe- ščenca, so bili močno poškodovani. Izmenjavo preperelih kamnitnih delov je uspešno dovršila dosledno z enakim gradivom domača de- lavnica, ki že iz roda v rod popravlja krhko cerkveno zunanjščino. Manj uspešno je bil izvršen apneni omet na cerkveni zunanjščini. Izbera pravilnega ometa na starih arhitekturah je pri restavracijskih delih eno najtežjih vprašanj. K temu je potreben obširen študij, nešteti poizkusi in preizkusi in ne nazadnje ljubeča roka obrtnikova. Iz te izkušnje sledi: če že mora biti arhitektura ometana, potem naj bo omet čim tanjši, včasih celo prosojen, izvršen zgolj z apnenim mlekom in naj se prilagodi neravnostim starih zidov; poleg tega pa je potrebno stalno nadzorstvo na mestu samem.

Ing. arh. Marjan Mušič.

**Radmirje.** Romarska in župna cerkev sv. Frančiška na Straži je potrebna splošnega popravila. Streha je do polovice krita

s skodlami, druga polovica pa z bobrovcem. Zvonik je pokrit s pločevino. Bilo je odobreno enotno kritje z bobrovcem. Popravila potrebni so vsi venci, ki trpe zaradi poškodovane strehe in deževnice, posebno pa na južni zvezni arkadi. Na zahodni zunanjsčini se izpod beleža kažejo sledovi starega slikanja. V notranjsčini je cerkev pobeljena, kar znatno zmanjšuje učinek njene arhitekture. Restavriranja potrebne so oljne slike na stenah, ki so v zvezi s cerkvijo in svetniško legendo. Na eni je podoba starega glavnega oltarja pred letom 1760. V shrambi sta dva lesena kipa, sv. Janez ter neka svetnica, iz XVII. stol. Oba, kakor tudi dve baročni omari, bosta shranjeni v škofijskem muzeju v Mariboru.

**Radovljica.** Na iniciativo svetnika Josipa Lavtizarja in sreskega načelstva bodo posekali gosto drevje, ki na vzhodu in zahodu zakriva mogočno razvalino Pušti grad. Ohranjen je obrambni zid, v čigar dvorišču se dvigajo zlasti proti vzhodu še precej visoki, z ruševinami zasuti zidovi. Drevje, ki raste na zidovih, je treba odstraniti zaradi kvara, na vzhodu in zahodu pa tudi zaradi korenin, ki razganjajo temelje zidov. Kasneje bo potrebno tudi odkopavanje zidov, da bi jih bilo mogoče ohraniti.

**Rateče na Gorenjskem.** V pokopališki, nekdanji župni cerkvi s v. Tomaža, katero so l. 1939. preslikali, so pri čiščenju presbiterija naleteli na ostanke gotskih fresk. Čiščenje je po svojih močeh vršil slikarski mojster, konservator pa je delo ustavil in ga prihranil za poklicnega restavratorja, ki naj bi delo izvršil po spomeniških načelih.

Cerkev sv. Tomaža ima gotovo srednjeveške temelje, bila pa je l. 1550. prenovljena. Njen stolp iz l. 1360. je najstarejši del stavbe. Presbiterij je ohranil svojo gotsko obliko, rebra in sklepnike ter triumfalni lok. Strop v ladji je raven, ometan. Prvotna gotska okna so bila v presbiteriju razširjena, kasnejše je okno na južni steni in pa vrata v zakristijo, okno za glavnim oltarjem pa je zazidano.

Na stenah presbiterija, v svodnih kapah, na stropu ter na notranji steni triumfalnega loka so se pokazali precej dobro ohranjeni deli stenskih slik gotskega dekoracijskega sistema. Videti je, da sta bila na stenah dveh pasova mučilnih prizorov, v kapah pa so naslikane device - mučenice. Freska na triumfalnem loku je nejasna: razločita se dve klečeči osebi pred sedečima. Na južni steni je mogoče spoznati Odiranje apostola Jerneja ter Kamenjanje nekega križanega svetnika. Pod tem pasom sta dve drugi sceni skoraj uničeni zaradi okna in vrat: vidi se prelomljen steber, raz katerega pada hudič. Na severni steni so naslikane mučitve apostola Andreja, apostola Petra, apostola Mateja in apostola Janeza. Za glavnim oltarjem so freske še pod beležem, na stropu nad rebri pa tudi.

Čprav freske v Ratečah še niso popolnoma odkrite, je po sedanjem stanju mogoče presoditi njihovo zgodovinsko vrednost. Sistem dekoracije in njene teme apostolskih mučitev presenetljivo ustrezajo dekoracijam v presbiteriju cerkve v Žirovnici in pred nekaj leti od-

kriti in restavrirani dekoraciji v presbiterju v Mošnjah. Kompozicije posameznih prizorov, stil dela in zlasti barve pa nas popolnoma prepričajo, da gre za novo delo iste delavnice, ki je doslej dokazana v sredi prve polovice XV. stol. Ko bo sistem stenskih slik v Ratečah popolnoma odkrit in restavriran, bo to delo po vsej verjetnosti najpopolnejša dekoracija „Žirovniškega mojstra“.

Do l. 1907. je bila na zunanjščini cerkve sv. Tomaža še vidna freska sv. Krištofa, pozneje so jo pa prebelili. Med cerkveno opremo je omembe vreden steklen lesteneč priproste oblike iz zač. XIX. stol., ki je sedaj v Narodnem muzeju v Ljubljani. Cerkev ima tudi primitiven križev pot ter zelo okoren portret prvega pojožefinskega župnika Honorija Tršana. Ker je na les slikani podobi pretila poguba, je bila oddana Narodnemu muzeju v Ljubljani.

V cerkvi so trije leseni oltarji iz XVII. stol. zanimivega domačega dela. Na bogato ornamentiranih arhitektonskih sestavinah je večje število majhnih svetniških kipov, v severnem oltarju pa je razen teh še kasnogotski kip sv. Magdalene, prenovljen v baročni dobi. Konservator je nasvetoval impregnacijo oltarjev ter ohranitev kasnejših barvnih prevlek in obnovo prvotnih barv ter pozlatitve. Vsa dela je izvršil ljubljanski rezbar in pozlatar A. Goetzl.

**Selo.** Romanska rotunda, podružnica župnije v Kančevcih v Prekmurju je zadnja leta trpela zaradi razpadanja kamnitnega podstavka, in pa zaradi poškodovane strehe, kar je povzročalo vlago v zidovih in notranjščini. Da bi se mogle ohraniti pomembne freske na kupoli in stenah, je bilo oddano restavriranje stavbe. V prvi etapi je bila l. 1940. izmenjana vsa preperela pločevina na kupoli ter kasneje prepleskana. Majhno število trhlih desk je bilo tudi izmenjanih. Nato je bil dopolnjen strešni venec, kjer je bil razpadel, ves okrušeni omet je bil spopolnjen in na novo prebarvan. Malo nad zemljo je bila izvršena vodoravna izolacija zidov, ki je največ pripomogla do osušitve, kamnitne plošče podstavka pa so bile na novo pričvrščene, oziroma nadomeščene z novimi iz istega kamna. V notranjščini je bila napravljena 2 m globoka sonda, ki je pa prinesla le enakomerno gradivo na dan, ne da bi odkrila pričakovano kripto ali grobnico. Vsa dela so bila izvršena pod nadzorstvom konservatorskega urada in s sredstvi samoupravne oblasti.

**Sevnica.** Za bodoči regulacijski načrt mesta Sevnice je izdelal konservator začasni pravilnik, s katerim je zaščiten stari trg v celoti, z višinsko črto in važnejšimi stavbami. Razen tega je zaščiten cestna mreža ter posamezne cerkvene stavbe, znamenja in grad ge. Matilde Trenkel, roj. grofice Arco.

**Sladka gora.** V znani baročni romarski cerkvi so F. Hlovškove freske, ki pokrivajo vse oboke, stene, stropne in kor, tekom časa toliko trpele zaradi kondenzne vlage, da so posebno v glavni kupoli postale precej medlejše, kakor ostale. Temu je kriva plesen, ki jih pokriva in slabo vpliva na njihovo površino. Domač poizkus čiščenja fresk na stropu kora je sicer odstranil saje in prah, toda načel je tudi

barve. Ker je že več let, odkar je bila izražena želja po restavriranju fresk, je konservator dal pobudo za pregled in ugotovitev stanja ter za proračun del. To je izvršil prof. M. Sternén, ki namerava freske očistiti, impregnirati in restavrirati, kjer je to potrebno.

**Slovenj Gradec.** Pri obnovi pročelja so na Eichholzerjevi hiši naleteli na starejši stenski okras, ki je nastal v času, ko je bila hiša last slikarjev Štrausov. Videti je, da so sedanja okna kasnejša, kajti štukov medaljon z ostanki Marijine freske leži tako, da ne ustreza niti sedanji razdelitvi fasade na nadstropja. Freska je bila tako močno naključvana in od kasnejšega ometa uničena, da je ni bilo mogoče ohraniti.

**Solčava.** Na župni cerkvi se zunaj med oporniki prezbiterija poznajo sledovi prebeljenih fresk. Na severni steni se desno od vhoda kaže fragment renesančne freske sv. Družine, ki še ni popolnoma oproščena beleža, pod njo pa je starejša plast fresk. Peščenčev venec, ki se vleče po vseh stenah, je ob severnem in zahodnem portalu naknadno večkrat presekan, ker so v vrzeli vsadili grede za lesene strešice. Bogati severni portal je treba očistiti od debelega beleža, s katerim je prevlečen. V notranjščini zmanjšujejo vtis arhitekture puristični ornamenti, znamenitost solčavske cerkve, njen romanski kip M. B. pa je v niši na vrhu oltarja tako skrit, da ga ni mogoče videti, kar je za znanost velika izguba. V pokopališkem zidu je na jugu vžidan fragment gotske arhitekturne plastike.

**Stari grad.** V občini Št. Peter pri Novem mestu je na obronkih Vinjega vrha masivni Stari grad, katerega je družina Margheri zapustila usmljenim bratom v Kandiji. Ko so grad preurejali za svojo porabo, so odstranili strehe iznad vhodnega portala v zidu, iznad pomola ter še eno manjšo streho. Na vseh treh mestih so strehe nadomestili s cementnimi braniki, ki so popolnoma tuj element po obliki, še bolj pa po svojem materialu. Ker je pretilo enako nerazumno preoblikovanje tudi četverkotnemu stolpu, ki je verjetno prvotni donjon, je konservator opozoril na nevarnost stavbno instanco prve stopnje. S tem je zaenkrat obvarovan grad pred hujšimi spremembami, potrebna bo pa njegova obnova po strokovnem načrtu.

**Stična.** V samostanskem križnem hodniku, katerega prvotna al' fresco dekoracija je sedaj že popolnoma odkrita in restavrirana, je v vzhodni steni okenska vdolbina prvotne romanske bifore. Pri razkopavanju zidu je bilo najdeno več klesanih sestavin tega okna, v ometu pa lege spodnjega zaključka. Med kamenjem, s katerim je bilo okno zazidano, je več fragmentov poslikanih gotskih reber. Na podlagi teh najdb je mogoče točno rekonstruirati prvotno obliko romanske bifore, ki bo le neznatno dopolnjena z odlivki najdenih delov. Obnovo okna je po stari pogodbi prevzel slikar Peter Železnik.

**Stražni vrh pri Črnomlju.** Med vinogradi stoji pod cestnim zidom podružnica sv. Miklavža, z zvonikom na zahodu in lopo, ki je novejša. Cerkev je pokrita s cementnimi strešniki, le prezbiterij ima



še streho iz deščic in kamnitne podboje na pravokotnih oknih. Sklepnik na portalu lope nosi napis: A: M: K: /1856/ P: K: /.

V lopi z odprtim ogredjem počiva na dveh lesenih gredah zvonik, na desni in levi od cerkvenega vhoda pa stojita oltar žalostne M. B. in ostanki drugega oltarja, z množico baročnih lesenih kipov. Zdi se, da je imela cerkvena prvotno line za zvonove in da so bile šele ob prizidavi lope spremenjene v zvonik. Malo kasneje so razdrli baročni glavni oltar sv. Miklavža ter njegovo sliko in kipe namestili v lopi, na konzolah zvonika, dva pa v ladji. Presbiterij je sedaj znotraj ravno zaključen. Glavni oltar ima zadaj napis: Skuz vravnateljstvo č. č. / g. g. Vilhelm Vesel-a, / župnika v Črnomelji, in / cerkvenih ključarjev, Jožef / Kerstinca, v Stražnim „ / verhu, in J. Malnerič-a / je ta altar naredil in / tukej postavil Jernej / Jereb podobar in Slikar / v Metliki. 21./9. 1887. — Na presbiterijskem stropu so ohranjene srednjeveške sosvodnice, reber ni več.

Na južni ladijski steni visi močno poškodovana slika sv. Miklavža, ki kaže dobro kvaliteto baročne dobe. Največja privlačnost te cerkvice je pa leseni strop v ladji, izvršen v narodnem okusu, razčlenjen s pravokotnimi kasetami. Posamezne kasete so okrašene s cvetnimi kompozicijami v obliki šopkov ali košar, pa tudi z rozetami, golobom, grozdjem, venci z rozeto in križevniškim križem v baročni stilizaciji. Delo je večje izvršeno ter spominja na grafične vzore, v barvah pa je pastelno ubrano. Strop je dobro ohranjen, le dve deski sta po dolžini prelomljeni in ju je treba popraviti. Stropu, kakor tudi vsej notranjščini z opremo vred pa škoduje močna vlaga, ki se širi iz lope, kamor teče voda izpod visokega zaščitnega zidu pod cesto pred lopo. Po nalivih je poleg debele blatne vsedline tudi ped visoka luža v lopi. Konservator je predlagal tehničnemu oddelku banske uprave, naj se ta nedostatek odpravi s primerno kanalizacijo, strop in lopa pa bosta popravljena po neposrednih navodilih.

**Studeneec.** Na goličavi ob vrtu u m o b o l n i c e stoji spomenik vojakom, ki so padli ali pa umrli v tej bolnici za časa Napoleonovih vojsk. Spomenik ima originalno obliko koničnega stebra s kanelurami, ki stoji na podstavku iz treh stopnic. Napisna tabla je pred časom izginila. Spomenik je nekaj poškodovan: ogle je treba dopolniti z umetnim kamnom enakega materiala, peščenčevo piramido pa očistiti in zakrpati. Vso vegetacijo je treba v neposredni bližini odstraniti, napraviti nizko ograjo ter spomenik pozimi zavarovati pred snegom.

**Spodnja Šiška.** Staro cerkev sv. Jerneja je v notranjščini v osemdesetih letih al' fresco poslikal Janez Wolf. Ker so se freske sčasoma zaprašile, so postale potrebne očiščenja. Mesto tega so dali za časa evharističnega kongresa prebeliti freske na stropu presbiterija. Vlažnost sten se je po novejši prezidavi stopnjevala in so freske na stranskih oltarjih zaradi nje močno obledele. Bolje ohranjena je freska Poveličanja sv. Jerneja na stropu ladje.



**Trebnje.** Župni urad v Trebnjem je želel prekriti koničasto streho na zvoniku župne cerkve. Pri pregledu je bilo ugotovljeno, da je bila streha pred štiridesetimi leti pokrita s pocinkano pločevino, ki je pa sedaj že preperela. Konservator je priporočil ponovno kritje s pločevino, če se ohrani sedanja oblika strehe. Delo je bilo izvršeno po programu, le mesto pocinkane so uporabili bakreno pločevino.

**Sv. Trije kralji v Slov. Goricah.** Velika romarska cerkev, sezidana v drugi polovici XVI. stol., kaže zanimive kasnogotske oblike v popolni konstrukcijski dekadenci. Opremljena je z znanimi kasnogotskimi in pa baročnimi lesenimi oltarji, ki so za podobo tedanjega kiparstva važni. Krilni oltar Oznanenja iz konca XVI. stol., znotraj dekoriran z rezljano kalvarijo in pa Jesejevo koreniko, je bil pred leti neprimerno pobarvan in s tem zelo zmanjšan umetnostni učinek rezbarije. Zato je bilo določeno, da bo previdno odstranjena nova barva in na podlagi prvotne podloge obnovljena kasnogotska oprema oltarja. Delo bo izvršil akad. kipar Ivan Sojč v Mariboru.

**Vransko.** Ob jami Veternici, kjer izvira potok Podgrašča, je graščina Podgrad, nekdanj last barona Wittenbacha. Stavba je v sedanji obliki nastala verjetno v zač. XIX. stol., je precej utilitarnih oblik, zaradi slabe ohranitve nekaterih delov pa je potrebna prezidave. V notranjščini je nekaj empirskih peči, med manj pomembnimi slikami pa tudi družinski portret Majdičev iz Celja, delo Alojzija Šubica iz l. 1901.

Ker je južni ogelni stolp kasneje dozidan in je torej le imitacija glavnega stolpa, zaradi slabih temeljev pa je pričakovati, da se bo porušil, se je konservator pridružil predlogu ing. arh. Umeka, naj se podre do temeljev in nadomesti s terasnim vhodom. Predelan bo tudi severni trakt, katerega je vlaga iz Podgrašče docela razjedla. Bil je stavljen pogoj, da se terasa in stopnišče arhitektonsko primerno izoblikujeta ter nekateri pogoji o ohranitvi okenskih podbojev.

Nasproti graščine je staro poslopje, v katerem je bila nekdanj grajska sodnija.

**Vuzenica.** Na župni cerkvi je pričel odpadati omet z zunanjščine in so se ob tej priliki pokazali sledovi starih fresk. Ko bo vreme ugodnejše, bo omet sistematično odstranjen in freske restavrirane.

## Ocene.

**Architectura Perennis.** Besedilo dr. France Stelè in dr. Anton Trstenjak. Podobe arch. Jože Plečnik. Ljubljana, 1941, XX—XXI. Izdala Mestna občina ljubljanska. 289 str. in quarto, veliko število načrtov v risbah, reprodukcij v bakrotisku, sličic ob besedilu.

Pričujoča knjiga je v grafičnem oziru gotovo ena najlepših in najrazkošnejših, vsebinsko pa tudi ena na najbolj svojevrsten način zasnovanih, kar se jih je kdaj pojavilo na slovenskem knjižnem trgu. Njeno jedro so reprodukcije velikega števila Plečnikovih del, deloma izvršenih, še več pa takšnih, ki so zaenkrat izgotovljena samo v načrtih. Upodobljena so v dolgi vrsti arhitektonskih načrtov, ki zavzemajo cele strani, na tablah v bakrotisku (že izvršena dela), kakor tudi v vinjetah in marginalnih okraskih, ki dajejo knjigi še prav posebno estetsko lice. Samo škoda — bodi to mimogrede povedano, — da kazalo ni bogve kako uporabno, ker so ilustracije povečini brez teksta in je vsled tega orientacija otežkočena. Ker je umetnik ilustracije sam izbral, nam je s tem tudi že podal vpogled v to, kako on sam gleda na svoje stvariteljsko življenjsko delo, kako ga presoja in kaj smatra v njem za posebno značilno in pomembno. Tako si vsekakor razlagam tople in lepe besede, ki jih je sam napisal na koncu knjige, s katero se je Mestna občina ljubljanska oddolžila velikemu graditelju in umetniku ter oblikovalcu modernega obraza mesta Ljubljane. Že to samo bi zadoščalo, da zagotovi knjigi trajno vrednost, saj je Plečnikova umetniška osebnost tako markantna, da sega pomen njegovega ustvarjanja v dogajanje moderne arhitekture daleč preko mej slovenskega ozemlja; ni dvoma, da bo njegovo delo ostalo živ in pozitiven dokument naše dobe tudi tedaj, ko bodo že zdavnaj pozabljeni dnevni spori za to ali ono potezo v njegovih delih. Spori te vrste in nasprotja so naravni in sami ob sebi umevni; samo takšni ne naletijo nanje, ki so brez lastne osebnosti in ne odkrivajo novih poti.

Velika večina reproduciranih Plečnikovih zasnov je sakralnega značaja, kar jim daje še prav poseben značaj, tem osebnejši, ker ustvarja v času, v katerem se arhitektonsko snovanje in delovanje — sredi neprestanih prevrednotenj podedovanih vrednot na vseh poljih človeškega udejstvovanja — po veliki večini obrača v povsem drugačnih smereh. Nehote se mi zdi, da umetnik Plečnik pri vsej svoji modernosti in zasidranosti v sodobnem stremljenju zavestno išče vedno iznova pravega izraza za vedno isto duhovno „konstanto“ arhitektonskega iskanja, ki je bila prvokrat realizirana v starokrščanski baziliki in je pretrajala vse zgodovinske faze evropske arhitekture do današnjega dne.

Gotovo je bila prav ta poteza vsaj do neke mere odločilna za Steletovo koncepcijo, ki jo podaja v razpravi o večnostni arhitekturi. Besedilo knjige ni namreč nobena monografija o Plečniku; Plečnika prav za prav niti ne omenja, če izvzamemo nekaj mest kot na pr. zlasti lepo Steletovo razlago postanka ljubljanskih žal. Morda je tudi prav tako. Saj na eni strani za končno izčrpano presojo umetnikovega dela še ni prišel čas, ki bi omogočil gledanje iz zadostno oddaljene perspektive na celoto, na drugi strani pa je najboljši uvod v umevanje arhitekture in hkratu živega Plečnikovega ustvarjanja tekst, ki naj oriše in pojasni osnovne probleme vsega stavbarstva v

zvezi z materialnim in duhovnim življenjem v preteklosti in sedanjosti. O arhitekturi, o njenih temeljih, lastnostih, pojavih in zgodovinskih menjavah piše prof. Stelè, o večnostni filozofiji in njenem razmerju napram arhitekturi pa dr. Trstenjak. Razpravi nista med sabo nujno povezani in sta obe samostojni. Ker se ne čutim upravičenega, da bi na tem mestu pisal o filozofskem sestavku, se omejujem na poročilo o Steletovem delu, ki predstavlja izčrpen in uspel poskus enotne koncepcije osnovnih problemov arhitekture kot umetnosti in njihovih razvojev z vidika umetnostne zgodovine.

„Architectura perennis“ ni sistematsko sestavljena razprava v ožjem pomenu besede, marveč nam avtor podaja svoja izvajanja v nepretrganem toku misli, kakor se mu pač porajajo in druga iz druge izvirajo. Besedilo je vsled tega seveda nekoliko naraslo in se mestoma ni izognilo ponavljanju v argumentiranju, na drugi strani pa se bralcu prav zaradi tega še globlje vtisnejo v spomin izvajanja, ki jih neprisiljeno dopolnjuje Plečnikov okras knjige. Kratko rečeno: je to v prvi vrsti knjiga za gledanje, med slike pa so vpletena razmišljanja o principih vsega onega, kar je značilno ne samo za Plečnikovo delo, marveč sploh za arhitekturo. Pri vsem tem pa nas vodi Steletova svobodna kompozicija logično od začetnih stavkov, posvečenih osnovnim pojmom stavbarstva, vse tja do končnih zaključkov, ki govorijo o večnostnih načelih arhitektonskega ustvarjanja in o vrednotah, v katerih se arhitektura izkaže kot ena izmed oblik dejanske življenjske filozofije. Razprava je kljub poznanju in vpoštevanju bogate predmetne literature plod povsem samostojnega premišljevanja; njene številne koncepcije bi zahtevale širokega poročila in še obširnejše diskusije. Žalibog mi tesno odmerjeni prostor tega ne dopušča ter se moram zadovoljiti le s kratko oznako celote in s podčrtanjem nekaterih izvajanj, ki se mi zdijo nova in posebno važna.

Steletovo izhodišče je opredelitev medsebojnega razmerja med življenjskim smotrom arhitekture, stavbnim materialnim ostenjem, ki ga pravilno imenuje lupino, in omejenim prostorom, ki je z lupino oblikovan. Smoter se v arhitekturi neprestano izpreminja (škoda, da se Stelè v zvezi s tem ni dotaknil natančneje vprašanja postanka, rasti in razvoja arhitektonskih tipov), prav tako pa je tudi oblikovni značaj lupine podvržen neprestanim fluktuacijam in spremembam; težnja po ustvarjanju prostora pa ostaja vedno neizpremenjena. In zato vidi Stelè odločilno konstantnost v življenju arhitekture v razvoju prostora, ki je prva materija arhitekture, saj predstavlja arhitektonsko ustvarjanje neprestano borbo človeka z neomejenim prostorom, da si na ta način ustvari omejeni prostor, ki je obenem njegov življenjski prostor od zibelke do groba ter daje okvir vsemu njegovemu zasebnemu in javnemu življenju, v sakralni arhitekturi sega pa še preko teh mej, ker mu uresničuje četrto, imaginarno dimenzijo. Ta borba za izgradnjo prostora se vidi avtorju posebno nazorno izražena v krščanski obredni arhitekturi, kjer se vrši ves razvoj od starokrščanske bazilike dalje prav v smislu borbe za enotnost arhitektonskega prostora, dokler ne doseže najpopolnejše realizacije v baročnem infinitizimalnem tipu, v katerem pride še posebno do veljave tudi muzikalični moment. V enakem duhu so zasnovani tudi poskusi sodobne cerkvene arhitekture, da se ustvari idealni tip „liturgične cerkve“ bodočnosti. Krščanska cerkvena arhitektura je seveda imaginativnega značaja in je kot takšna duhovni, nasprotni ekstrem realističnega stano-

vanjskega stavbarstva; oba skupaj pa sta izraz celote življenja, ki postaja zlasti razviden iz arhitekture naselbin, predvsem mest v oblikah urbanistične in vrtno arhitekture, še dalje pa sega v arhitektonskih načrtih za cela ozemlja v ruralizaciji. Ob problemu prostora seveda ni mogoče prezreti tehtnosti problema smotra in lupine. Vloga smotra je po Steletovem mnenju „lahko merilo za napredek v posameznih tipih arhitekture, ne more pa biti merilo za napredek v celoti... Lahko sicer rečemo, da je smoter duša, smisel in praktična vsebina arhitekture ter da arhitekture brez smotra ni in je tudi biti ne more, ker bi bila nesmiselna; ne moremo pa trditi, da je z oblikovanjem smotra, izraženega v porabnosti arhitekturnega prostora, izčrpan globlji, duhovno kulturni plodni smisel arhitekture.“ In še to: „Smotrnost je namreč preveč relativna lastnost, katere aktualnost in vrednost se spreminja po stopnjah kulture, življenjskih navadah in po osebni razpoloženju arhitekta in naročnika (str. 54)“. Kako pa je z lupino? Lupina je kot posoda arhitekturnega prostora ž njim kar najtesneje spojena, pa najsi gre za prostor grajene ali izdolbene arhitekture; prostor in lupina sta v arhitekturi vedno v vzajemnem razmerju. Poleg tega ima lupina seveda tudi lastno življenje, ki je odsev njenega gradbenega sestava, hkratu pa tudi krasitev človekovega življenjskega prostora. Sicer je v določenih kulturnih dobah jasno razvidna težnja po nevtralizaciji lupine, vendar pa je lupina tako bistven sestavni del arhitekture, da se ta težnja sploh ne dà uresničiti ter je vsaka arhitektura, „ki jo skuša zanikati ali vsaj nevtralizirati, ne da bi to zahteval poseben tip arhitekturne celote, zgrešena“ (str. 76). Zlasti je nenadomestljiva v miljejskem in lepotnem pomenu, ker se prav po nji življenjska vrednost arhitekture stopnjuje do naravnost fantastičnih možnosti. Za lupino je prav tako kakor za prostor merilo človek, njeno lastno življenje pa se odigrava v mejah treh osnovnih možnosti vsega likovnega oblikovanja: tektonske, plastične ali slikovite, ki prihajajo do izraza v najraznovrstnejših kombinacijah in variacijah. Kakšno vlogo igrajo pri tem vrste gradiva in tehnika in tudi okus, o tem nas najbolje pouči zgodovina, ki pa kljub vsemu izkazuje enotnost zapadnoevropske arhitekture kot zgodovinskega pojava, gledanega z vidika kriterija prostora. V tem vidi Stelè prepričevalen dokaz za drugovrstnost kriterija lupine. — Po ugotovitvi, da je med vsemi uresničenji arhitekture doslej najpomembnejša zapadnoevropska arhitektura, prehaja avtor k problemom arhitekture, ki so povezani z njenim duhovnim jedrom in vlogo v kulturnem življenju. Arhitektura je izraz svetovnega naziranja, utemeljen v njenem bistvu kot umetnosti, ki se mu — kljub osamljenim drugačnim trditvam — tudi sodobna arhitektura ni odrekla; omenjene trditve so nastale edinole iz napačno razumevanih sekundarnih stilskih znakov, katere so smatrali za njeno bistvo. Kot umetnost pa ima arhitektura vse lastnosti, ki so odločilnega pomena za sleherno umetnino: je celotnostna, osebna, ustvarja enkratna dela in nove danosti, je sugestivna in vsebuje „moment razodetja“, kakor imenuje Stelè višek stvariteljskih uresničenj ter jih ilustrira s primerom geneze Plečnikovih žal v Ljubljani. Postanek arhitektonske umetnine in ves umetniški proces do končne ostvaritve je povsem enak postanku slikarske ali kiparske umetnine in kakor tam je tudi tukaj umetnik svoboden: razen tega je arhitektura povezana z ostalo umetnotjo z oblikami razvoja, pomembnimi ne samo za bistvo umetnin, ampak

tudi za časovne faze v zgodovinski razvrstitvi. Nič manj važne pa niso razlike med njo in ostalimi likovnimi strokami; med njimi je namreč arhitektura edina resnično čisto likovna stroka in je edina realna, ker anorgansko snov uporablja za svoje izrazilo, ne da bi jo spremenila po njeni naravi, in dalje (po D. Freyu) je umetniško oblikovana realnost, upodabljajoči stroki umetniško oblikovana idealnost. Njeno osrednjo vlogo v celoti likovno umetnostnega sveta zrcali zgodovina umetnosti, v kateri tesna zveza med arhitekturo in ostalimi likovnimi strokami mnogokrat privaja do postanka velikih „skupnih umetnin“. Vsled svoje osrednje vloge je zavzela arhitektura tudi v umetnostni vedi najbolj vidno mesto, saj niso n. pr. popularni „umetnostni slogi“ nič drugega kot znani „slogi“ oblik arhitektonskih lupin, ki pa so samo sekundarni stilski znaki; vendar pa bodo zaradi svoje nazornosti in konkretnosti tudi še nadalje ohranili svoj praktični pomen. Nadaljni odstavki rišejo, kako vrši arhitektura svojo življenjsko in kulturno funkcijo sredi raznovrstnih pogojev, kako se v nji izraža konstruktivno razpoloženje dobe, — kako se v zasebnem stavbarstvu in v obredni arhitekturi zrcali svetovno naziranje, — kako je v zvezi s tem zgodovina umetnosti zgodovina duha. To razmišljanje vodi avtorja vedno višje in globlje; v končnem izsledku se mu spreminja arhitektura kot umetnost v dejansko filozofijo in kot takšna v „architectura perennis“. V njenem osnovnem problemu je zasidrana njena „resnica“, zgodovina arhitekture pa nam v luči njene problematike izkazuje njeno konstanto in nenasitno njeno iskanje. Končno je arhitektura izraz večno mamečega nas ideala skladnega, dokončno nikdar ne uresničljivega življenjskega prostora. Toda „vizija ideala arhitekture je življenjsko pomembnejša od arhitekturne resničnosti“. Zdi se mi, da tiči prav v teh besedah tudi razlaga dejstva, da je v knjigi reproducirano takšno veliko število Plečnikovih del, ki predstavljajo nove, vedno nove in nove načrte. —

Stoletova izvajanja so tako zanimiva, polna znanja in izvirnih misli, da bi moral imeti veliko več prostora na razpolago, če bi hote! o vsem govoriti. Zato naj se omejim samo na najvažnejše ter opustim vse dlakocepjenje glede nekaterih majhnih nedoslednosti, ki niso bistvene; saj je sleherni izsek iz zgodovinske resničnosti končno le več ali manj podvržen subjektivnim sodbam in velja to tudi za avtorjevo gledanje na zapadnoevropsko arhitekturno zgodovino in njene prve stopnje v antiki, zgodnjem krščanstvu in Bizancu ter na problematiko prostora v teh razdobjih. Glavno jedro razprave je obsežno v opredelitvi in ugotovitvi prostora kot glavne konstante vsega arhitektonskega ustvarjanja in razvoja; ta ugotovitev bo nedvomno tudi obveljala, čeprav najbrž ne v polnem obsegu. Sicer je gotovo pravilno, da je ustvarjanje in organiziranje omejenega prostora bistvo vsega arhitekturnega dogajanja in da velja to za vse faze vseh dob in kulturnih krogov ter da smemo potemtakem prav prostor smatrati za bistveno konstanto arhitekture. Naj pri tem dodam kratko opazko, ki bo njegovo tezo še bolj podprla. Skoda namreč, da Stelè ob tej priliki ni omenil cerkvenega stavbarstva v lesu, ki bi mu bilo nudilo naravnost klasičen primer za relativnost sekundarnih stilskih znakov arhitekture. Znane so n. pr. številne lepe gotske in baročne lesene cerkve v karpatskih deželah, na Slovaškem in Poljskem. Toda kaj je na njih prav za prav „gotsko“ ali „baročno“? Samo zunanji znaki v oblikovanju lupine. Njih bistvo, prostor pa nima nič skupnega z



gotiko ne z barokom in je čisto poseben, značilen samo za to in nobeno drugo arhitekturo. — Nastane pa vendarle vprašanje, ali je lupina res v tako veliki meri manj bistvena in konstantna od prostora? Saj arhitektonskega prostora brez lupine sploh ni. Na to se sicer lahko odvrne, da lupina neprestano spreminja svoj oblikovni značaj, da je podvržena možnostim najraznovrstnejših osnovnih koncepcij, ki se zrcalijo v različnih historičnih stilih ter v vseh mogočih odtenkih izraznih oblikovanj. Opazka je pravilna, toda ali je s prostorom mari drugače? Obenem z značajem arhitektonske lupine se spreminja tudi osnovni značaj zasnove arhitektonskega omejenega prostora; jasno je n. pr., da pomeni prostor egiptovske piramide, egiptovskega, grškega templja tri popolnoma razne stvari, ali pa da je značaj prostora v vsaki fazi zgodovine krščanske cerkvene arhitekture različen. Avtor se te težkoče zaveda ter je oslabil apodiktičnost svoje prve trditve že s tem, da je tako močno poudaril celotnost in enotnost arhitektonskega dela kot umetnine, ki zahteva že sama po sebi popolno skladnost vseh materialnih in duhovnih sestavin arhitektonske celote. Zdi se mi, da bi morala biti torej Steletova teza vsekakor vsaj v toliko modificirana, da je prostor glavna konstanta, toda sama tudi podvržena fluktuacijam, zavisnim od stilske izraznosti arhitektonske celote. Če pa je tako, se mi zdi, da je tudi vloga smotra v umetnostni celoti arhitektonske zasnove vendarle nekoliko večja in važnejša, kot bi se moglo soditi po Steletovih besedah. Seveda ne gre pri tem za sleherno smotrnost, marveč samo za smotrnost na višjih umetnostnih kreacij, ki so edino prave umetnine. Saj je v zvezi s tem dovolj, če se opozori na postanek starokrščanske bazilike, brez katere ne bi bilo poznejšega razvoja zapadnoevropske cerkvene arhitekture. Ta genialna rešitev problema enotnega prostora je v prvi vrsti tudi rešitev problema nove smotrnosti in njena veličina je v tem, da so se v nji smotrnost, lupina in prostor spojili v nerazdružno, harmonično umetnino. In ali ni podobno v umetninah urbanistike?

Poudarjenje umetnostnega značaja arhitekture je samo po sebi zahtevalo raziskavanje njenih lastnosti tudi od te strani; njen pomen za ostale stroke likovnih umetnosti, kakor tudi njena vodilna vloga sta jasno in plastično prikazana. Razumljivo je, da umetnostna stroka, ki ustvarja človeku življenjski okvir, pomenja okvir tudi za likovno umetnost; na drugi strani pa le ne smemo pozabiti, da obstajajo dobe, ko arhitektura (na pr. v zgodnjem srednjem veku) kljub vsemu le ni vodilna umetnost, ampak prevladuje nad njo slikarski ali kiparski okras ter se umetnostne težnje dobe najpopolneje izražajo v tehnikah, ki nimajo z arhitekturo nič skupnega. Važnejši od teh ugotovitev so odstavki, ki govorijo o razlikah med arhitekturo in ostalo likovno umetnostjo. Tu je predvsem pravilno podčrtana funkcija arhitekture v njeni povezanosti z miljejem in naravo, na drugi strani pa njen edino čisto likovni in realni značaj, ki ji omogoča ustvarjati poseben realni in hkratu idealni svet. Prav v zvezi s tem dobivajo še večji pomen izvajanja o zadnjih in najvišjih bistvenih lastnostih arhitekturne umetnosti, ki govorijo o muzikalčnosti in poetičnosti arhitekture, o „razodetjih“ izraženih v njenih delih in o njenem značaju dejanske filozofije. Momenta muzikalčnosti se je Stelè žalibog dotaknil samo mimogrede, tam, kjer je njegova vloga najočividnejša, namreč v baročni cerkvi, torej bolj od strani načela akustičnosti. Škoda, da tega momenta ni načel tudi od druge strani in ga



bliže razložil, saj je v najtesnejši zvezi s samim bistvom arhitekture ter je notranje nujno povezan z elementi ritma in — kar je s tem zopet zvezano — števila. S tem pa smo se približali dvem daljšim osnovnim virom, ki sta hkratu odločilna za obzorja arhitektonske umetnosti: na eni strani matematično-mehanističnim načelom njenih konstrukcij, s katerimi ustvarja svoj že omenjeni realni in obenem idealni svet, ki je tudi svet njenih razodetij, — na drugi strani pa njeni „poeziji“ in „filozofiji“. Razodetje v smislu izražanja logično nezaznavnega in pojmovno neizraznega doživljanja izven-intelektualne estetske resničnosti je sleherni umetnina, torej tudi arhitektonska; posebnost arhitekture pa tiči v tem, da je tesneje od ostalih likovno upodabljalajočih strok spojena z osnovnim matematično-mehanističnim gledanjem človeškega intelekta na svet in je vsled tega v stanu ustvarjati čisto racionalistične konstrukcije, ki nimajo nobenih vzorcev v zunanji resničnosti, a so samo po sebi in same zase nova, živa resničnost. S to iz abstrakcij razumno zgrajeno posebno resničnostjo pa je s pomočjo „muzikaličnega“ elementa spojena tudi že njena poetičnost, to se pravi njen značaj umetnine, v kateri se brez sledu gubijo sestavni deli kot takšni in ostane kot odločilni vtis le celota velikega, enotno zasnovanega in izvedenega umetnostnega izraza. Ali je ta celota res tudi filozofija? Nedvomno je, če smatramo filozofijo za nekaj, kar ni čista teorija, ampak dejansko doživljanje in izražanje zadnjih resnic in skrivnosti bitja in življenja. So to ugotovitve, ki se ne tičejo samo arhitekture, marveč veljajo za sleherni umetnost. Kakor zanjo velja pa tudi za arhitekturo, da je predpogoj za vse to stvariteljska osebnost, kateri je edino dano povzpeti se do takšnih viškov in jih odkriti drugim. Kakor za vso ostalo umetnost je tudi za arhitekturo koncem koncev osnovni problem: umetnikova osebnost.

In zato je gotovo prav, da je v tej lepi knjigi povsod navzoča lepa osebnost umetnika Plečnika.

V. Molè.

**Vojeslav Molè, Umetnost.** Njeno obličje in izraz. Izd. Slovenska matica v Ljubljani 1941.

Prvotni namen te knjige o umetnosti, ki je bila najprej napisana in pripravljena za tisk v poljščini z naslovom *Iz življenja umetnosti*, je bil, kakor pojasnjuje pisatelj v Predgovoru, prikazati današnje znanstvene smeri na področju teoretskih temeljev umetnostne zgodovine in t. zv. umetnostne vede. Mesto tega pa se je pisatelj že med pripravo odločil podati lastno pojmovanje osnovnih problemov umetnostne zgodovine ter jih predstaviti v treh esejih o umetnosti: *Oblika in stil*, *Premembe in menjave*, *Umetnost in življenje*.

Vsebina Molétove knjige je kratko tale:

I. *Oblika in stil*: Umetnost je ena izmed številnih „form in funkcij kulture“ (Huizinga), ki se v zgodovini neprestano realizira v vedno menjajočem se stilu in jeziku plastičnih form. Prvenstvo v tvornem procesu, iz katerega se poraja umetnina kot enkratni, individualni izraz, soroden drugim umetninam in sestavljen iz form, ki so temelj umetnostnega jezika, ima duh. Po svojem jeziku in stilu ter osnovnem duhovnem elementu umetnina, ki je dojemljiva in dostopna samo po svojem formalnem oblikovanju, ni samo izraz samega umetnika, ampak je popol-

noma zasidrana v življenju ter je obenem njegova sublimirana emanacija. Za nje razumevanje je potrebno poznanje njenih oblik in strukture, po kateri postaja razumljiv pomen umetnosti v zgodovini kulture.

Da se temu približa, pisatelj analizira najprej izbrano vrsto arhitekturnih spomenikov (menhir, egiptovski tempelj, Partenon, Panteon, Maksencijeva bazilika, bazilika sv. Petra, romarska cerkev, gotska katedrala, zakristija S. Lorenzo v Firenci, Il Gesù in tip rotunde). Ob ti izbrani vrsti razpravlja o vprašanju tipa v arhitekturi in njega postanku, razvoju in zgodovinskem pomenu; o mejah problemov v času in prostoru; o mejah individualne tvornosti ter o razvojnem „zakonu“ v umetnosti. Zaključek se glasi: 1. Vsaka umetnina je v sebi zaključena in dovršena celota, izražena v lastnem individualnem stilu, ki je vsota vseh njenih formalnih lastnosti; te se v arhitekturi umetnostno izražajo v načinu, kako sta izoblikovana stavbna gmota in prostor. 2. Kljub tej zaokroženosti pa umetnina vsebuje poteze, ki so ji skupne in sorodne z drugimi umetninami v tehnično-konstruktivnem in formalno izraznem oziru, tako da predstavlja začetek in izhodno točko razvojne vrste, njeno nadaljevanje ali pa njen zaključek. 3. V okviru časovnega trajanja enega ali več tipov, ki obstajajo istočasno drug ob drugem, se rešujejo določeni tehnično-konstruktivni in stilistični problemi od začetnih poskusov do njih popolne rešitve in zadnjih iz njih izvirajočih posledic. 4. Ti problemi so omejeni na neko časovno dobo in na zemljepisne pogoje, na obseg določene kulture in okvir njenega splošnega „stila“, ki obsega celotno življenje človeštva kake dobe. 5. Tehnično-konstruktivne in izrazno-formalne možnosti v historični resničnosti niso neskončne, ampak so v vsaki kulturi omejene na določene smeri in probleme. Smisel in pomen zgodovinskega poteka formalnih oblikovanj ni nekaj slučajnega, ampak izvira iz temeljev človeške psihike ter njenih sprememb in značajev v posameznih dobah in središčih. Obenem je tudi verno zrcalo človeka in njegovega duhovnega območja.

Nato razišče razmerje arhitekture do ostalih tehnik in umetnostnih vrst in ugotovi skupne poteze in sožitje slikarstva in kiparstva z arhitekturo, tako da arhitekturna dela tvorijo nekak okvir ostalih tehnik in vrst.

Na primerih iz zgodovine plastike in slikarstva razpravlja o vlogi materiala in tehnike v teh umetnostnih vrstah; ugotovi program novodobne upodablajoče umetnosti, vlogo teorije in doktrine v njenem razvoju ter pomen umetniške osebnosti. Celotni program te umetnosti se glasi: Človek in svet, ali z drugimi besedami: človeška figura in njena izraznost, prostor, природа in pokrajina, svetloba in barva ter njihova koeksistenca v kompoziciji, kar pojasni na izbranih primerih.

Po kratki označbi okvira in ritma novodobne umetnosti zaključí, da je ta umetnost humanistična podobno kakor to velja tudi za antično klasičnost, da pa je vendar važna razlika: V zgodovini novodobne umetnosti se ne zrcali človek „samo kot pojav in merilo vsega, temveč obenem tudi vse, kar postane predmet njegovih opažanj in doživljajev, ter se izpreminja v ustvarjanju v forme zložene v izraz osebnega, individualnega stila, pa tudi kolektivnega stila dobe in okolja.“

V II. delu, *Premembe in menjave* (metamorfoze in variacije), razpravlja najprej o razmerju najstarejše krščanske umetnosti do antične

in o vlogi sredozemskih in vzhodnih središč. Ob značilni disharmoniji med tradicionalno formo in novo vsebino odkrije lastni izraz najprej v arhitekturi. Dalje ugotovi začetni znamenjasti značaj krščanske ikonografije in pojasni pojem ikonske in anikonske umetnosti; nato pa vlogo sredozemske in barbarske umetnosti in posledice prepletanja obeh za usodo srednjeveške krščanske umetnosti. Zgodovinska vrsta izbranih ikonskih kompozicij nam pojasni vlogo variacije na isto temo v tej umetnosti. Zaključek se glasi, da vodi pot te umetnosti od znamenjastih form do plastično formulirane koncepcije podobe sveta. Umetnostna zgodovina pa je zgodovina človeškega duha.

Možnosti in meje umetnosti oriše v III. delu, *Umetnost in življenje*.

Umetnost je oblika kulture, obsegajoče v celoti vsoto posameznih izrazov duhovne strukture človeštva. Umetnostno gradivo se nam nudi v navpični, kvalitetni smeri in v vodoravni, geografski smeri, v zgodovinskem in geografskem okviru. Razvoj v umetnostni zgodovini ni istoveten s pojmom biološkega determinizma prirodnoslovnih ved in tudi ne obsega pojma „napredka“ ker bistvena kategorija umetnosti ni zasidrana v tehnični izpopolnitvi, ampak v izraznosti. Razvoj umetnosti v celoti obsega nekake biološke cikle po normah organične rasti. Umetnostne kulture imajo svoje meje, žive pa od izročil, pa tudi izposojanj, prevzemanj in vsrkavanj tujih pobud, vzrokov in motivov. To pa ne izpodbija osnovnega dejstva, da vstvarja vsaka nova kultura lastno umetnost z lastnim izrazom. Sprejemajo se namreč samo pojavi, ki so izvenumetnostni in ki dobivajo v novem okviru novo izoblikovanje, ki jih vključi v svet nove umetnosti. Pogosto se vsiljuje primerjava z govorico, saj je tudi umetnost „govorica“, ki služi izpovedovanju duhovnega doživljanja. Kakor jezik je sestavljena iz form, v tem primeru plastičnih, in sintakse ter služi zlaganju izrazov v kompozicije, v katerih se izpoveduje človek. Podobno jeziku je tudi evropska umetnost pisan kalejdoskop v zgodovini in sedanjosti.

Končni zaključek se glasi, da je umetnost odsev življenja (drugače se izraža nomadska kultura, drugače svobodno grško človeštvo, drugače krščanski evropski zapad). Kot ena izmed oblik kulture je umetnost najtesneje zvezana z ostalimi prvinami kulture. Do neke mere je njihovo zrcalo, obenem pa jih podrejuje sebi v svoji lastni sferi ter jih oblikuje v aspekt plastičnih izrazov, različen od ostalih aspektov in lasten samo njej. Vsaka umetnina je končno delo človeka-umetnika, čigar duhovna struktura je v vsakršnih pojavih njegovega tvornega delovanja neločljiva celota in prihaja kot takšna do izraza tudi v umetnini. Njen največji pomen pa je v tem, da pomeni vselej in povsod zmago neminljivih tvornih vrednot duha nad snovjo in minljivimi vrednotami.

Ta strnjeni pregled vsebine Molétove knjige komaj površno prikazuje komplicirano zgradbo njenega zasnutka. Njena glavna poteza je v zelo nazornem, z mnogimi odličnimi analizami pomembnih umetnin opremljenem prikazovanju bogate sodobne umetnostno znanostne in umetnostno zgodovinske problematike. Njena posebnost pa je, da pri tem ni ne uvod v umetnostno zgodovinsko gradivo niti tudi navodilo za umevanje umetnosti, pa

tudi ne umetnostno znanstveni metodološki priročnik, kakoršnih poznamo več. S pridom jo bo bral, kdor pozna umetnostno zgodovinska dejstva, kogar zanimajo temeljni kulturnozgodovinski problemi in tisti, ki ga mika življenjska uganka umetnosti. Pisatelj je sam prav dobro označil svoje delo v Uvodu: „Četudi pričujoča knjiga ni noben pravi priročnik Umetnostne zgodovine in tudi ne njegovo nadomestilo, podaja vendarle sliko glavnih momentov umetnostnega razvoja v Evropi kot izrazne zgodovine psihike evropskega človeka. Kar pa je v knjigi vendarle teoretskega, je le izsledek iz analize zgodovinskih dejstev.“ Po svojem poudarku duhovnokulturnih vrednot umetnosti ta knjiga ne zatajuje zvez z dunajsko umetnostno zgodovinsko šolo predvsem z Dvořákovo koncepcijo umetnostne zgodovine kot zgodovine duha. Je po svoje ilustracija iste osnovne misli o zgodovini umetnosti kot zgodovini stila in po stilu kot zgodovini duha, ki je vodila Iz. Cankarja pri konceptu Zgodovine umetnosti zapadne Evrope, vendar je kulturno zgodovinsko širše zasidrana od nje. V krogu slovenskih strokovnih spisov je izpolnila važno vrzel, ki v tej obliki tudi v širšem znanstvenem svetu ni obdelana. Važno pa je za slovensko znanost, da se v nji ne pojavlja kot tuje telo, ampak da se skladno vjema z osnovno smerjo dosedanje slovenske umetnostne zgodovine.

Za nestrokovnjake ima pa to veliko prednost, da mu bodo podrobne analize velikih umetnin, katerih vsebuje prav lepo vrsto, dostopne, čeprav bi ga znanstveni problem, ki mu je knjiga posvečena, kot tak ne zanimal ali bi mu bil popolnoma tuj. Odprla mu bo premnogo važnih perspektiv na svet umetnosti.

V celoti bi k zasnovi knjige in njenim najvažnejšim sestavinam ne imeli kaj pripomniti. Ker pa je prvotno nastala v drugem znanstvenem osredju, je njena terminologija tistim, ki so navajeni na nemške formulacije mogoče nekoliko tuja. Izraz plastičen, ki je udomačen v francoski terminologiji, se mi tudi sicer ne zdi popolnoma posrečen, ako nam plastično, kakor pri nas navadno pomeni posebni moment „upodabljaljočega“ ustvarjanja in ne splošno upodabljaljoče likovnega. Slovenski izraz upodabljaljoča umetnost se nam zdi boljši od izraza plastična umetnost.

Prav tako se nam zdi, da moti preveč poudarjeno razlikovanje stila kot individualnega sloga umetnine in jezika plastičnih form, ki je tudi stil v splošnem. Zdi se nam, da se komplicirano vprašanje sloga, stila, ki nam že zdavnaj ni več t. zv. arhitekturni stil, prav povoljno rešuje v okvirni vrsti: stil = jezik likovnih form; splošno področje stila zavzema tri okvirne kategorije stila, temeljne stilske tipe, tekstonskega, plastičnega in slikovitega, ki se v ti tipični zaporednosti ponavljajo v Molétovih „bioloških“ ciklih in z ozirom na katere je mogoče po glavnem teženju opredeliti prav tako vsako umetnostno kulturo, kakor osnovno stilsko nagnjenje posameznega umetnika in stilski značaj posamezne umetnine. Realne danosti umetnostne tvornosti pa so v vsakem primeru izhodišče tistega izrazoslovja, katero si umetnostni zgodovinar ustvarja, kadar stremi za slogovno opredelitvijo gradiva, ki ga obdeluje.

Te opazke pa nikakor ne zmanjšujejo znanstvene vrednosti knjige, ki je v svoji zasnovi tudi po terminologiji dosledna in v svojem okviru

popolnoma jasna. Razen tega tudi prav terminološka in metodološka vprašanja umetnostne vede še vedno niso toliko razčiščena, da bi izključevala različna oblikovanja.

Frst.

**France Mesesnel: Jožef Petkovšek**, slovenski slikar. Pri Akademski založbi v Ljubljani. 1940. Pogledi 4/5. Str. 25, sl. 25.

Koncepcija dela je bila avtorju narekovana po posebnem značaju „Pogledov“. Tovrstne izdaje, ki jih tuja umetnostna literatura že zdavnaj pozna in so pri nas novost, so nekak posrednik med deli izrazito znanstvenega značaja in poljudnim slovstvom. To kar ni širšemu krogu občestva dostopno vsled ekskluzivno znanstvene formulacije vsebine, je v razumljivem, esejističnem slogu takih knjižic odprto zanimanju tudi preprostih izobražencev. Plemenita naloga, ki jo „pogledi“ opravljajo med širokimi plastmi ljubiteljev, je potemtakem ta, da odpirajo obzorja domače umetnostne vede, umetnosti same, skratka, da vrše — tolikokrat napak razumljeno besedo — propaganda. Po navadi ne prinašajo kdo ve kaj novih odkritij, le-ta so v težkih oklepih znanstvenih slogov prihranjena debelim knjigam; zato pa suhoparnost nadomestijo z lepo obliko, ponekod kar novelističnega značaja in dajo bralcem solidno splošno vsebino.

Avtor je dal v glavnem poteze, kakor sem jih zgoraj nakazal. Vendar pa se njegova vrednost v našem slučaju poveča po dejstvu, da so v tem eseju zbrana skoro vsa membra disjecta umetnosti nesrečnega Jožefa Petkovška, ter tako knjižica nadomesti tudi znanstveno ozadje, ki ga do danes nimamo. V lepem esejističnem slogu, z živo, apologetično naklonjenostjo do slikarja nam avtor razgrinja življenje in delo tega malo znanega umetnika. Njegovo mladost, kolikor jo je pač ohranila preteklost, njegovo šolanje pri S. Ogrinu, pot v Benetke, Monakovo, Pariz, nato v domovino, kot, ki jo ves čas spremlja zagrizena in iskrena borba po lastnem umetnostnem izrazu. V tem težkem življenju pa ostane umetnik osamljen, nerazumljen od svoje okolice, celo od svojih umetniških tovarišev. In ko zakrijejo njegov duh sence blaznosti, uničuje svoje slike, zdvojen nad lastnim delom in uspehom. V resnici impozantna postava, ki nehote spominja na življenjsko usodo nekaterih protagonistov francoske moderne.

Avtor je v obsegu značaja knjižice to krepko, tragično silhueto s tenkim občutjem in smislom zgljedno izoblikoval. Onstran te podobe bi si želeli slovenske Stonejeve „Sle po življenju“ in čisto znanstvene analize Petkovškove umetnosti. Toda, kakor rečeno, to ni stvar „Pogledov“. Stvar založbe pa bi bila, da bi knjigo lepše opremila, posebno pa ji dala boljše reprodukcije. Namenu in podobi knjige take kakor so le slabo služijo.

Dr. S. Mikuš.





*Obrestujemo vloge na hranilne knjižice in v tekočem računu z najugodnejšo obrestno mero. Dajemo posojila vsake vrste. Kupujemo, prodajamo in posojujemo vrednostne papirje. Opravljamo vse posle denarnih zavodov. Ljubljanska pokrajina jamči z vsem svojim premoženjem in davčno močjo za naše obveznosti.*

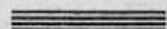
**H**ranilnica Ljubljanske pokrajine  
Ljubljana Kočevje



**J. BLASNIKA NASL.**

Univerzitetna tiskarna, litografija, offsettisk, kartonaža, založništvo Velike Pratique, vrečice za semena itd itd.

Najstarejši grafični zavod.  
Izvršuje vse tiskovine najceneje in najbolj solidno.



Ustanovljeno  
leta

**1 8 2 8**

**MESTNA**

---

**HRANILNICA**

---

**LJUBLJANSKA**

---

i z p l a č u j e

„A vista vloge“ vsak  
čas, „navadne“ in  
„vezane“ po uredbi.

**PUPILARNO VARNA!**

Sodno depozitni  
oddelek, hranil-  
niki, tekoči računi

Za vse vloge in obveze hranilnice jamči

**MESTNA OBČINA LJUBLJANSKA**

---

---