

STENSKA SLIKA V CERKVI SV. FOŠKE PRI PEROJU

Branko Marušič, Pula

Med Perojem in Mandriolom se dviga in gospoduje nad pokrajino, v kateri se izmenjavajo oljčni gaji z vinogradi, njivami in z vedno zelenim grmičevjem, cerkev sv. Foške (sl. 64). Po tradiciji, ki so jo prebivalci Peroja, črnogorski kolonisti iz 17. stoletja, prevzeli od starega (romanskega) perojskega življa, je bila sedanja cerkev sv. Foške nekoč posvečena sv. Anastaziji. V okolici sv. Foške so številna predzgodovinska, antična in zgodnjerednjeveška arheološka najdišča.¹ Cerkev sama se v slovstvu le mimogrede omenja kot troladijska bazilika s starim pokopališčem in freskami² ter kot antično in starokrščansko arheološko najdišče.³ To je malo, zelo malo, saj že bežen pogled pove, da je tu na enem mestu zbrano dragoceno gradivo, ki bo v mnogočem razjasnilo nekatera ključna vprašanja istrske starokrščanske in zgodnjerednjeveške arheologije in umetnostne zgodovine. Prepričan sem namreč, da bo izkopavanje okoli cerkve dalo nove podatke o tipu in inventarju starokrščanskih oz. bizantinskih grobov, upam pa, da bo prišla na dan tudi starokrščanska in predromanska kamnina cerkvena oprema, glavne rezultate pa bo, potem ko bodo že obdelani grobovi in skulptura, dala analiza arhitekture, ki spada, sodeč po dveh v mesecu avgustu leta 1956 najdenih starokrščanskih oltarnih ploščah s stopničasto okvirno profilacijo, med najstarejše ohranjene spomenike starokrščanske arhitekture v naši državi. Arhitektura te cerkve je pomembna zaradi v Istri priljubljene florisne zasnove: troladijska bazilika (sl. 64, 65, 66) trapezoidne oblike; v ravno začetje so vrisane tri pravokotne apside, ki so presvodene s polkupolami. Pravokotnik prehaja v polkupolo preko vogalnih tromp (sl. 67), kar je rezultat spajanja domačih (mislim na oglejsko stavbarstvo 5. stoletja v Ogleju, Istri, Dalmaciji in Noriku) in tujih (zlasti afriških in delno sirijskih) vplivov. Omenjena florisna zasnova se je obdržala v Istri vse do romanskega stavbarstva (pokopališčna cerkev v Svetvinčetu in cerkev sv. Sofije v Dvagrađu) in vplivala preko istrskih meja mogoče tudi na stavbarsko delavnost v Pribinovi Spodnji Panoniji. Toda o tem problemu, ki je zvezan s kompleksno obdelavo številnih drugih najdišč v Istri, mislim pisati na drugem mestu,⁴ rezultati dosedanjega dela pa mi že dopuščajo izraziti zgoraj navedene trditve.

Glavni predmet naše razprave je stenska slika nad triumfalnim lokom srednje apside (sl. 66, 68), po svoji ikonografiji in stilu spada

med spomenike, ki so nastali pod vplivom bizantinskega slikarstva, o čemur je govoril in pisal tudi slavljeneec v eni od svojih novejših razprav.⁵

Slika, ki je dosti dobro ohranjena, zavzema površino ca. 9 m²; v desni četrtini (gledano od opazovalca) in v spodnji tretjini je delno še skrita pod beležem, delno pa je bila uničena. Z zgornje strani je uokvirjena z borduro, osnovni prizor pa kaže, da je bil razdeljen v tri vodoravne pasove, od katerih sta zgornji in srednji skoraj v celoti ohranjena, spodnji pa je pod beležem, kolikor ni uničen.



Sl. 64. Sv. Foška, zunanjščina

Barve so nanešene neposredno na 7 cm debel sloj belega ometa, s katerim je stena pokrita.

Bordura je ločena od zgornjega pasu z rjavkastordečim trakom, ki je izpolnjen z belimi točkami. Okrašena je s kompliciranim pletenastim vzorcem, ki je sestavljen iz koncentričnih krogov, od katerih so večji vozličasto povezani, izprepletenih z diagonalno potekajočimi trakovi, ki se na robu pasu odbijajo proti sredini krogov in se v loku pridružijo notranjemu krogu. Ozadje je izmenoma rumeno in rjavkastordeče z rombičnimi vložki bele in črnkastorjave barve.

Zgornji pas je v sredini izpolnjen z ovalno mandorlo, ki jo nosijo štirje strogo simetrično postavljeni angeli. V mandorli sedi Kristus na prestolu z blazino in okrašenim z dragim kamenjem. Ovalno zašiljena blazina rjave barve je izpolnjena s kariranim vzorcem temnejše barve, v vsakem rombu pa se nahaja še po ena rdečkasta točkica. Prestol je postavljen pred mandorlo, tako da je njen spodnji zaključek neviden.

Kristus z desno roko blagoslavlja, v levi pa drži odprto knjigo, v kateri čitamo EGO SU(M) PAT(ER) O(MNIUM). Okoli glave kroži rjav nimb z belim križem, v vsakem kraku se nahaja po ena plava črka, kar daje besedo REX. Prva in tretja črka sta vodoravno prepolovljeni s plavo črto. Majuskulne črke v obeh napisih so delno kapitalne, delno uncijalne. Kristus je oblečen v belo tuniko, katero pokriva dolga svetlorjava suknja s črno-belim robom. Gube so naznačene s črnimi linijami. Temnorjavi plašč je ogrnjen preko ramena, trupa in desnega kolena ter okrašen s

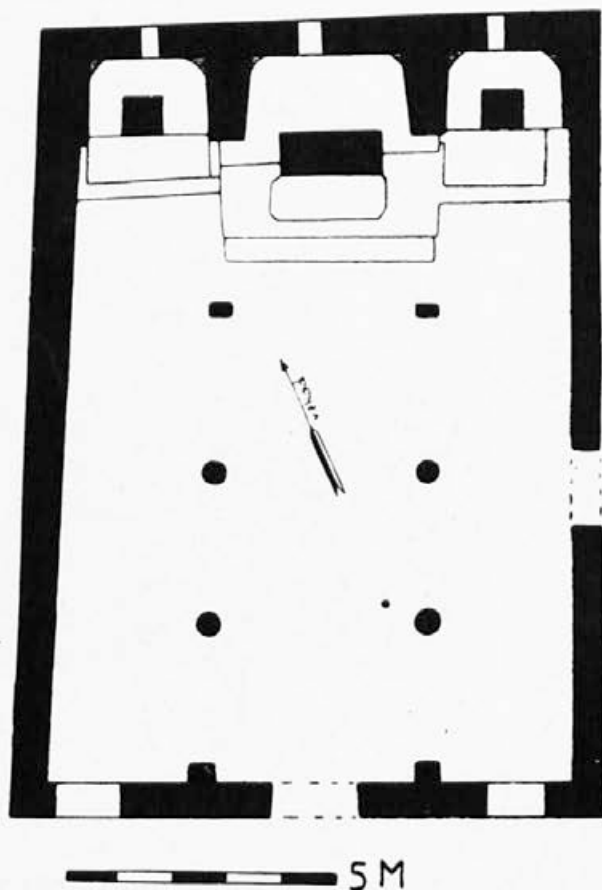


Sl. 64 a. Karta romanskih fresk v Istri

črnimi in temnoplavimi šarami in temnoplavim robom. Navzven obrnjena stopala so obuta v sandale. Kristusovi gladki lasje so podani v temni barvi in se prilagajo obrazu in vratu. Rahlo potegnjeno lice z nizkim in širokim čelom, široko odprtimi očmi in nekako odsotnim pogledom, dolgim ravnim nosom in majhnimi ustmi, je naslikano v svetlorjavi barvi, z raznimi stopnjevanji iste barve pa je označeno rdečilo na licih, madež na bazi nosa, obrvi, oči, brke, brada in usta. Vrat je širok in kratek, vratni žili pa sta nakazani s spiralama v temnejši gradaciji. V mandorli se izmenjavajo rjave barve v raznih gradacijah, ozadje znotraj pa je zeleno; na vsaki strani Kristusa so tri rjave rozete.

Telesa in lica zgornjih angelov, ki gledata proti ladji in obenem držita mandorlo, so izdolžena. Pokreti rok so dani v svojevoljnih oblikah.

Zgornji desni in spodnji levi angel sta oblečena v kratko belo tuniko, ostala v dolgo belo tuniko. Gubanje je naznačeno z rjavimi in plavimi (zgornja angela) linijami. Plašča spodnjih angelov sta bela, konture in gube so naznačene s plavimi linijami. Tuniki sta prepasani z belim pasom, ki je okrašen s plavimi točkicami. Zgornja angela sta zagrnjena



Sl. 65. Tloris cerkve sv. Foška pri Pulju

v svetlorjav plašč, konture in gube so podane s temnejšimi gradacijami, okraši pa so belkasti. Tunika desnega angela je v spodnjem delu pahljačasta, plašč pa je zaobljeno zaključen.

V tretjem pasu so na levi strani trije sedeči svetniki, ki se obračajo proti Kristusu, glave pa so obrnjene izrazito k njemu. Tudi desne roke so izprožene proti Kristusu, z levimi pa zakrijajo lice (prvi in tretji svetnik). Izgled prvega in drugega svetnika je mladeniški, tretji z brado pa je oseba v zrelih letih. Prvi in tretji svetnik imata tonzuro. Nimbi so

rjavkastordeči, odnosno rumeni (srednji svetnik), oblačila so bela z rjavimi obrisi in gubami. Izpod Kristusa se nahaja precej zabrisana, frontalno postavljena ženska figura (oranta?), na desni strani pa vidimo neko sedečo osebo, z glavo obrnjeno h Kristusu in oblečeno v posvetno obleko, ki je okrašena z belimi biseri.

Dočim je ozadje v tretjem pasu zeleno, se v drugem izmenjavajo trije vodoravni pasovi: v zgornjem je svetlo nebo preprejeno z oblaki



Sl. 66. Sv. Foška, notranjščina

(valovite rjave in plave linije), v srednjem je rjavo polje, okrašeno z večjimi in manjšimi vertikalno prepolovljenimi in v vsaki polovici različno obarvanimi ovali (belo: temnorjavo, plavo: temnorjavo) in v spodnjem rumena ravnina s sivoplavimi hribčki, iznad katerih vzhaja polna luna (podana v beli barvi s plavimi koncentričnimi loki). Omenil bi še, da se vidijo sledovi stenskih slik tudi v polkupolah, na sprednji površini zidov, ki ločijo apsido, na slopih in notranji površini severnega vzdolžnega zida v srednji ladji.

Napis na nimbu (REX) zgovorno potrjuje, da je neznani slikar upodobil iznad triumfalnega loka, t. j. na mestu, ki pripada že od starokrščanskega razdobja prizorom iz ciklusa zmagovite Cerkve, Kristusa v slavi (Rex gloriae), Pantocratora, gospodarja veseljstva, ki sedi v nadčloveški in nadzemeljski veličini na prestolu ter blagoslavlja. Motiv se

javlja po F. X. Krausu⁶ v stenskem slikarstvu od 8. stoletja naprej, razvojno pa je povezan z prizori na stenskih slikah in mozaikih v starokrščanskem razdobju. Za izhodišče lahko vzamemo znani apsidalni mozaik iz konca 5. stoletja v baziliki S. Pudenziane v Rimu. Tu sedi Kristus na oblazinjenem in z dragim kamenjem okrašenem prestolu, z eno roko blagoslavlja, z drugo drži odprto knjigo. Okoli glave kroži nimb, apostoli sedijo v polkrogu.⁷ Prizor sam se naslanja na stenske slike v katakombah v Domitilli (4. stoletje), toda medtem ko deluje v slednji Kristus le kot enak med enakimi,⁸ v S. Pudenziani že ni več učitelj med učenci, temveč Bog, ki gospodari na prestolu. Tudi njegov izgled je drugačen: bradat, v zrelih letih, z nimbom.¹⁰ V stenskem mozaiku iznad triumfalnega loka v baziliki S. Paolo fuori le mura (sreda 5. stoletja) pa so prsti desne Kristusove roke podani na isti način kot v sv. Foški.¹¹

Motiv blagoslavljaljočega Kristusa se ne pojavlja često samo v 5. in 6. stoletju na stenskih mozaikih v Rimu, Raveni in Poreču,¹² temveč ga upodablja bizantinska umetnost v nadvse svečanem, bizantinsko ceremonialnem izgledu v mozaikih tudi v svojem drugem zlatem razdobju (10.—15. stoletje), kot n. pr. v apsidnih mozaikih v Cefalù in Monrealu na Siciliji (prva odnosno druga polovica 12. stoletja),¹³ Palermu (sreda 12. stoletja,¹⁴ Rimu (druga polovica 12. stoletja in 13. stoletje)¹⁵ in v sv. Marku v Benetkah (druga polovica 12. stoletja).¹⁶

Prizor Kristusa v slavi je priljubljen tudi v kiparski umetnosti (Ratchisov oltar v Čedadu, sv. Lovro v Zadru, Sustjepan v Splitu, katedrala v Rabu itd.),¹⁷ miniaturah (n. pr. cod. B 48 inf. v Milanu, biblioteca Ambrosiana, iz 12. stoletja),¹⁸ slikah na lesenih tablah (triptih iz katedrale v Tivoliju, iz 12. stoletja)¹⁹ in umetni obrti (n. pr. prenosni bizantinski oltar v Agrigentu, iz konca 11. oziroma prve polovice 12. stoletja,²⁰ skrinje iz Limegesa, iz 13. stoletja²¹ in platnice Evangelija iz Capue, iz druge polovice 12. stoletja).²³

V stenskih slikarijah se javlja Kristus v slavi, kakor sem že omenil, od 8. stoletja dalje bodisi samostojno ali v zvezi s Poslednjo sodbo in Vnebohodom.²⁴ Pri opisu sem že omenil, da štirje strogo simetrično postavljeni angeli nosijo mandrolo. Opazovalec ima vtis, da jo dvigajo obenem s Kristusom na prestolu proti nebu. Ker se slična kompozicija javlja tudi v nekaterih upodobitvah Vnebohoda, ki izvirajo nedvomno z Vzhoda, kakor na tako imenovani Menasovi ampuli za olje iz Monze²⁴ in na slonokoščenem reliefu, ki se nahaja v stuttgartskem Muzeju²⁵ ter tudi v cerkvi sv. Klementa v Rimu,²⁶ vidim tudi v stenski sliki iz sv. Foške slikarsko realizacijo liturgičnega teksta: O Rex gloriae, Domine virtutum, qui triumphator hodie super omnes coelos ascendisti, ne derelinquas nos orphanos, sed mitte promissum Patris in nos Spiritum veritatis, alleluia.²⁷ V tem mnenju me podpirajo še v Kristusa usmerjeni pogledi svetnikov in posvetne osebe (kakor v sv. Klementu), proti njemu izprožene roke (kakor v steklenici iz Monze in v sv. Klementu) in frontalna ženska figura, ki predstavlja na zemlji ostajajočo Cerkev; tudi C. Ceccheli, ki komparira radi štirih angelov, ki držijo mandrolo, Kristusa v slavi na sprednji plošči Ratchisovega oltarja s steklenico iz Monze, vidi v prizoru del scene iz Vnebohoda.²⁸

Neznani slikar je podal sceno Vnebohoda v zgodnjeromanskem slogu, ki se je izoblikoval v Italiji in morda tudi v sami Istri ter prišel iz Italije tudi v Dalmacijo (Ston, Zadar). Figure so v zgornji zoni razmeščene v popolnem brezprostorju po ustaljenem, že v kasnoantičnem slikarstvu veljavnem pravilu za dekorativno ozadje iz treh vodoravnih pasov, v katerih komaj razberemo po nekaterih elementih, da predstavljajo atmosfero, nebo in zemljo z obzorjem. Figure so naslikane tako, da so najprvo zarisane konture, ki so nato izpolnjene z osnovnimi barvami,



Sl. 67. Sv. Foška, oltarni prostor

detajlji pa so oblikovani z graduiranjem osnovne barve v raznih niansah (lica in goli deli teles), konvencionalnim »modeliranjem«
temnejših in svetlejših mest z debelimi črtami v drugi barvi, ki jih spremljajo bele tanke linije (linearne kaligrafsko izvedene gube in konture, Kristusova desna roka), nanašanjem dekora v drugih barvah (Kristusova tunika, blazina in drago kamenje na prestolu, šare na plašču angela) in shematičnimi znaki (rdečica na licu, madež na bazi nosa.²⁹ Opisani način slikanja kaže na izrazito idealističen, neplastičen, linearno-dekorativni značaj slike. Poizkus neuspelega plastičnega modeliranja je viden na Kristusovi s tuniko pokriti levi nogi, ki jo je hotel slikar pomakniti naprej. In prav linearni, neplastični značaj slike dokazuje, da gre slika v sv. Foški v okvir onih tokov v italiskem zgodnjeromanskem slikarstvu, ki so bili sicer nedvomno pod vplivom bizantinskih umetnikov in bizantinske umetnosti, pa so vseeno znali vnesti v svoj likovni izraz marsikaj iz

starokrščanskega stilskega in barvnega repertoira, kar je razumljivo, saj se je slikarstvo v Rimu in deloma v južni Italiji (in morda tudi v obmorskih predelih Istre) razvijajo brez prekinitve s pozno antiko.³⁰ Ta vpliv se v sv. Foški, ki je sicer ikonografsko zasidrana v bizantinski umetnosti in pogojena od bizantinskih predložkov, kar ne potrjuje samo primerjava z Menasevo ampulo (v zvezi s tem je značilno, da se scena Vnebohoda javlja v Egiptu že v 6. stoletju),³² temveč tudi nekatere podrobnosti, kot prsti Kristusove roke, ki blagoslavlja, saj so podani na isti način kot v sv. Foški tudi v liku Pantokratora na prenosnem bizantinskem oltarju iz Agrigenta v Siciliji, izraža še v koloritu inkarnata lic in golih delov telesa (svetlorjava barva z gradacijami in popolna odsotnost zelene barve)³² in sledečih podrobnostih: Kristusov obraz je samo rahlo potegnjen, t. j. prej okrogel kakor dolg, lasje so temni,³³ masivni vrat deluje poznoantično. Poleg omenjenih elementov, ki ne ustrezajo bizantinskemu tipu, pa se javljajo v sliki bizantinski elementi, ki so v zgodnjepomanskem slikarstvu že splošna lastnina, kot n. pr. madež na bazi nosa in dekor na Kristusovi tuniki in na prestolu ter izrazito bizantinski elementi, ki se izražajo predvsem v izdolženih licih in telesih angelov in še v nekaterih podrobnostih, kot n. pr. v naprej pomaknjenih kolenih.³⁴

Ko sem tako označil stensko sliko v sv. Foški v ikonografičnem pogledu kot bizantinsko, v stilističnem pa kot mešano italško-bizantinsko, preostajata še odgovor na vprašanje o času, v katerem je slika izdelana in o točnejši lokaciji ter opredelitvi »šole«, iz katere je slikar izšel.

Na eno od zgornjih vprašanj sem pravzaprav že delno odgovoril. Vzporejanje nekaterih stilskih elementov v sliki iz sv. Foške s stenskiimi slikami v oglejski baziliki, od katerih so apsidine datirane dosti točno v leto 1031, a one v kripti na konec 12. stoletja,³⁵ kaže, da so stenske slike v sv. Foški časovno bližje slikam v kripti. Tu mislim predvsem na gubanjanje oblačil z značilnimi pregibi v konturah, ki imajo oblike proti zunanji strani odprtih trapezov in trikotnikov ter na suhoparne linije z ostrimi koti, kakršne se ne javljajo samo v oglejski kripti nego tudi v stenskih mozaikih iz sv. Marka v Benetkah in v Monrealu (oba mozaika sta iz druge polovice 12. stoletja) ter v nekaterih stenskih slikah iz 12. stoletja v Italiji, kot n. pr. v Foroclaudioju,³⁶ ki se znatno razlikujejo od ritmičnega ductusa potez na sliki iz leta 1031 v oglejski baziliki.³⁷ Zato stavljam tudi sliko v sv. Foški v razdobje med letom 1150 in letom 1200, čeprav bi bordura s kompliciranim pleteninastim vzorcem, ki se v istrski kamniti skulpturi javlja v drugi polovici 10. stoletja,³⁸ morda govorila za zgodnejše datiranje. Toda v omenjenem slučaju so boljše oporišče določeni stilski elementi, kakor pa tradicionalna pleteninasta ornamentika, ki je v romaniki ponekod še dolgo odmevala. V prilogi poznejšega datiranja gredo še nekatere že omenjene podrobnosti, kot prsti desne Kristusove roke na prenosnem bizantinskem oltarju iz Agrigenta in pa prestol pred mandorlo, ki se javlja v miniaturah v 12. stoletju (prim. z že navedeno miniaturo iz Milana).

V Istri so najdene zgodnjepomanske in romanske stenske slike (sl. 64a)³⁹ v enakem ali pa še v večjem številu kot v neposrednem zaledju

Ogleja in Benetk, ki sta bila po splošnem mnenju⁴⁰ središči umetnostnega delovanja ob severnem Jadranu. Znano je, da je »benediktinsko slikarstvo«, za katero so značilni elektricizem, religiozna propaganda in težnja po enostavnem, tudi najbolj preprostemu človeku razumljivem izrazu, vplivalo v 11. in 12. stoletju na velik del slikarske dejavnosti v Italiji.⁴¹ Ker so se nahajali v južni Istri že od 6. stoletja številni benediktinski samostani, omenil bi le samostane pri baziliki Marije Formose v Puli, pri



Sl. 68. Sv. Foška. Vnebohod na slavoloku

Marijini baziliki na Brionih ter na otoku sv. Andreja pri Rovinju, a razen tega v Istri ni, za razliko od Dalmacije, 200-letne prekinitve na področju likovnih manifestacij v arhitekturi in skulpturi, je možno, da bi bili benediktinci celo posredovalci kasnoantičnih tradicij. Vendar je zaenkrat to le podmena brez stvarnega oporišča, saj do sedaj še ne poznamo nobenega spomenika slikarske delavnosti v časovnem intervalu med stenskim mozaikom v poreški Eufrazijevi baziliki in spomeniki stenskega slikarstva iz 12. stoletja.⁴² Sprejemljivejša pa bi bila trditev, da so prišli slikarji iz benediktinskih središč v Italiji (Monte Cassino, Bobbio), saj

pripadajo tudi sicer kvalitetnejše stenske slike iz 12. stoletja v neposredni bližini Monte Cassina (S. Angelo in Formis, S. Niccolo in S. Maria in Foroclaudio) mešanemu italsko-bizantinskemu stilu.⁴³

OPOMBE

¹ B. Schiavuzzi, *Attraverso l'agro colonico di Pola*, Atti e Memorie, v. XXIV, Poreč 1908, str. 105; A. Gnirs, *Römische Ansiedlungen in der Gegend zwischen Pola und Rovigno*, Mitt. Z. K., N. F., Bd. XXVII, Wien 1901, str. 84—86.

² L'Istria, A. I., Trst 1846, str. 168; D. Rismondo, *Dignano d'Istria nei ricordi*, Ravenna 1937, str. 197.

³ A. Gnirs, *Früchristliche Denkmäler in Pola*, Jahrbuch Z. K., N. F., Bd. IV, Teil I, Wien 1906, str. 232.

⁴ V članku »Izveštaj o radu sredovjekovnog odjela Arh. muzeja Istre u Pulici« (Starohrvatska Prosvjeta, III. ser., sv. 5, v tisku) sem že obdelal dva spomenika (sv. Lovro pri Šijani in sv. Fuma pri Rovinju) z opisano tlorisno zasnovo.

⁵ F. Stelè, *Le byzantinisme dans la peinture murale yougoslave*, Atti dell'VIII Congresso di Studi Bizantini, vol. VIII, str. 253—259.

⁶ F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Bd. I, Freiburg in Breisgau 1896, str. 68.

⁷ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, t. I., Torino 1927, sl. 99 na str. 169, besedilo na str. 169.

⁸ P. Toesca, n. d., sl. 95 na str. 165, besedilo na str. 164.

⁹ P. Toesca, n. d., str. 164.

¹⁰ P. Toesca, n. d., str. 170.

¹¹ P. Toesca, n. d., sl. 107 na str. 179.

¹² P. Toesca, n. d., sl. 114 na str. 190 (Ravenna, S. Apollinare Nuovo); sl. 122 na str. 200 (Ravenna, S. Apollinare in Classe); sl. 137 na str. 221 (Rim, S. Lorenzo fuori le mura); B. Molajoli, *La basilica Eufrasiana di Parenzo*, Padova 1943, sl. 50.

¹³ P. Toesca, n. d., t. II., sl. 640 in 641 na str. 944, besedilo na str. 945.

¹⁴ P. Toesca, n. d., sl. 636 na str. 941.

¹⁵ P. Toesca, n. d., sl. 621 na str. 925, sl. 687 na str. 986.

¹⁶ P. Toesca, n. d., sl. 647 na str. 951.

¹⁷ K. Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, Starohrvatska Prosvjeta, III. ser., sv. III, Zagreb 1954, sl. 4, 6, 20, besedilo na str. 72.

¹⁸ P. D'Ancona, *La mostra della miniatura nella Biblioteca Ambrosiana*, Bollettino d'Arte, A. XXVII, Ser. III, No. 2, Roma 1932, sl. 6 na str. 61.

¹⁹ P. Toesca, n. d., sl. 625 na str. 925, besedilo na str. 929, 930.

²⁰ Maria Acascina, *Orificeria bizantina e limosina in Sicilia*, Bollettino d'Arte, A. VII, Ser. II, No. 11, sl. 1 na str. 553, besedilo na str. 554—556.

²¹ Maria Acascina, n. d., sl. 2—5, besedilo na str. 556—560.

²² L. Serra, *La mostra dell'antica orificeria italiana alla triennale di Milano*, Bollettino d'Arte, A. XXX, Ser. III, No. 2, str. 81.

²³ F. X. Kraus, n. d., Bd. I, str. 68.

²⁴ F. X. Kraus, n. d., Bd. II/I, sl. 245 na str. 355, besedilo na str. 354.

²⁵ F. X. Kraus, n. d., sl. 247 na str. 376, besedilo na str. 376.

²⁶ G. Graf Vitzthum und W. F. Volbach — Berlin, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Potsdam 1924, sl. 22 na str. 38, besedilo na str. 39.

²⁷ Citat po F. X. Krausu, n. d., str. 370.

²⁸ C. Cecchelli, *Arte barbarica Cividalese, Memorie storiche Forogiulesi*, vol. XIX, Udine 1923, str. 147.

²⁹ Na enak način so naslikane tudi slike v cerkvi sv. Mihajla pri Stonu (L. Karaman, *Crkvice sv. Mihajla kod Stona, Vjesnik Hrv. arh. društva, N. s., sv. XV, Zagreb 1928, str. 99, 100*) in v kripti oglejske bazilike (*La basilica di Aquileia, Bologna 1933, str. 313*).

³⁰ Vitzthum-Volbach, n. d., str. 54. Prim. v tej zvezi posebno tudi iz novejšega časa: A. Grabar, *Peintures murales chrétiennes (Antiquité — Byzance — Art Pré-Roman et Roman)*, v *Cahiers de civilisation médiévale X—XII, s. I (Poitiers), str. 9—15*; isti, *La décoration des coupes à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento, Jahrbuch der Österr. Byzantin. Ges. VI (1957), str. 111—124*. — Peter Baldass, *The Mosaic of the Triumphal Arch of San Lorenzo fuori le mura, Gazette des Beaux-Arts, zv. 49 (1957), str. 1—18*.

³¹ P. Toesca, n. d., t. I, str. 160.

³² F. X. Kraus, n. d., Bd. I, str. 570.

³³ F. X. Kraus, n. d., str. 564.

³⁴ F. X. Kraus, n. d., str. 558; na str. 574—576 je dana označba bizantinskega tipa po Simeonu Metaphrastesu (druga polovica 10. stoletja) in po ruskem umetnostnem zgodovinarju Kondakovu.

³⁵ *La basilica di Aquileia, Bologna 1933, str. 311 in 325*.

³⁶ Obširno in temeljito analizira razliko v ductusu gubanja Roberto Salvini v članku »I mosaici del Duomo di Monreale«, *Le Arti, A. IV, fasc. 5—6, Roma 1942, str. 311 sl.*; L. Karaman stavi gube z enakim kaligrafskim značajem v čas po letu 1000 (n. d., str. 100), po Vitzthumu-Volbachu pa se javljajo v Rimu (cerkev SS. Giovanni e Paolo) že v 10. stoletju (n. d., str. 41 in sl. 24).

³⁷ Primerjaj slike na tab. LXVI (iz leta 1031) in na tab. LXXI (kripta) v knjigi *La basilica di Aquileia*; majuskulne črke v kapitali in uncijali so na obeh slikah enake in nam torej ne pomagajo k točnejši časovni opredelitvi slike; zato se v članku nisem spuščal v paleografsko analizo napisov v nimbu in knjigi.

³⁸ N. pr. v Vižinadi (občina Višnjan, bivši poreški okraj); predromanske cerkve s pleteninastimi skulpturami v okolici sv. Foške so ugotovljene v Peroju, Banjolah pri Peroju, Midnjanu, Betiki, da navedem samo najbližje.

³⁹ A. Gnirs, *Grundrissformen istrischer Kirchen aus dem Mittelalter, Jahrbuch des Kunsthist. Inst. der Z. K., 1914, Beiblatt, str. 58—60* (omenja sliko v Peroju, in sicer sceno med seboj izoliranih svetnikov v apsidi, od katere se danes vidijo samo še neznatni ostanki); L. Karaman, *O umjetnosti Istre, Historijski Zbornik, god. II, Zagreb 1949, str. 120, 121*; F. Stelè, n. d. str. 258, 259; stenske slike v sv. Mihovilu Limskem bodo objavljene v *Bullettinu Instituta za likovne umjetnosti JAZU, br. 9, Zagreb 1956*; novigradski škof Tommasini omenja grško sliko v cerkvi sv. Sofije v Dvragradu (*Archeografo Triestino, vol. IV, Trst 1837, str. 432*).

⁴⁰ P. Toesca, n. d., T. II, str. 950; A. Morassi v *La basilica di Aquileia, str. 326*; F. Stelè, n. d., str. 259.

⁴¹ E. Carli, *Affreschi Benedittini del XIII secolo in Abruzzo, Le Arti, A. I, fasc. V, Roma 1939, str. 442—444*.

⁴² V tem intervalu so nam znane v Italiji stenske slike predvsem v Rimu (Vitzthum-Volbach, n. d.), izjemoma pred letom 1000 morda v Čedadu (po C. Cecchelliju so stenske slike v tempietto longobardo iz 8. 9. stoletja, n. d., A. XVII, fasc. 3—4, Udine 1921, str. 194) in v S. Vicenzo al Volturno, ki so iz 9. stoletja (E. Carli, n. d., str. 445), po letu 1000 pa so številnejše (P. Tosca, n. d.).

⁴³ F. X. Kraus, n. d., Bd. II/I, str. 66; Vitzthum-Volbach, n. d., str. 52 do 54.

UNE FRESQUE DANS L'ÉGLISE DE STA FOSCA PRÈS DE PEROJ

L'auteur a décrit et déterminé l'iconographie, le style et l'époque d'une fresque au-dessus de l'arc triomphal de l'abside centrale dans l'église de Sta Fosca; c'est une basilique paléochrétienne à trois nefs, de forme trapézoïde avec trois absides à l'extérieur rectangulaires qui sont couvertes de demi-coupoles, reposant sur trompes.

La fresque représente le Christ dans la gloire (Rex gloriae) du type Pantokrator, dans la scène de l'Ascension, et son iconographie est influencée par l'art byzantin. Le caractère idéaliste, nonplastique, linéaire-décoratif prononcé et les éléments de style byzantin et antique employés éclectiquement situent la fresque dans le cadre de la peinture italo-byzantine du début de l'époque romane, le ductus sec dans les plis des habits et les coins aigus entre 1150 et 1200. Enfin, l'auteur émet l'hypothèse que les fresques romanes de l'Istrie sont peut-être l'oeuvre d'une «école de peinture bénédictine», qui aurait travaillé en Istrie.