

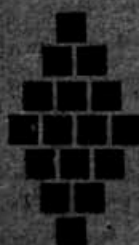
ZBORNİK

za umetnostno zgodovino.

(Archives d'histoire de l'art.)

Urejuje

Dr. Izidor Cankar.



Leto 1.

Št. 1—2.

Ljubljana, 1921.

Izdaja Umetnostno-zgodovinsko društvo
v Ljubljani.

VSEBINA:

- Dr. Fr. Stele: Slikar Johannes concivis de Laybaco.
Viktor Steska: O nekaterih ljubljanskih spomenikih.
Dr. Jos. Mal: Doneski k zgodovini zvonarjev in zvonov po Kranjskem.
Izidor Cankar: Umetnost v krščanskem slovstvu 2. stoletja.
Karel Ozvald: Donesek k estetskemu šolanju očesa.

Narodna galerija. — Varstvo spomenkov. — Umetnostno-zgodovinsko društvo. — Bibliografija. — Razstave. — Personalia.
Razno.

TABLE DES MATIÈRES:

- Dr. Fr. Stele: Le peintre Johannes concivis de Laybaco.
Viktor Steska: De quelques monuments de Lioubliana.
Dr. Jos. Mal: Contributions à l'histoire des cloches et des fondeurs de cloches en Carniole.
Izidor Cankar: L'art dans la littérature chrétienne du II^e siècle.
Karel Ozvald: Contribution à l'éducation esthétique de l'oeil.

Galerie nationale. — Sauvegarde des monuments historiques.
— Société d'histoire de l'art. — Bibliographie. — Expositions.
— Informations. — Divers.

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

Archives d'histoire de l'art paraît 4 fois par an. — Prix 15 francs.

Vsi dopisi naj se naslovijo na urednika, Ljubljana, Kolezijska ul. 1. — Prihodnji dve številki (3—4) izideta decembra 1921.

Slikar Johannes concivis in Laybaco.

(Le peintre Johannes de Laybaco.)

Dr. Fr. Stelè — Ljubljana.

On trouve sur le territoire de la Slovénie actuelle un assez grand nombre de fresques qui datent de la fin du moyen âge, principalement de l'époque qui s'étend entre les années soixante-dix du XIV^e siècle et les années trente du XVI^e siècle. Sans doute le caractère de la plupart de ces monuments est purement provincial; néanmoins l'étude systématique de ces matériaux peut avoir une grande importance pour la connaissance des conditions générales des arts de ce temps et plus particulièrement pour la détermination des sphères d'influence des cercles artistiques. Ces matériaux, qui constituent un ensemble assez important, n'ont encore été l'objet d'aucune étude systématique; si l'on veut avoir une base solide pour ces études, il convient d'attacher une importance spéciale à deux groupes que l'on peu dater, et dont chacun nous est connu par une personnalité artistique au moins. Ces deux groupes sont: Le groupe du Prekmurje, qui comprend les fresques de l'église de Velemér, actuellement sur le territoire hongrois, datant de 1378. Sur le territoire yougoslave: les fresques de Turnišče, datant de 1383, 1389 et 1393, les fresques de Martjanci de 1392; celle de Selo (Tótlak) sans date; et le presbytère de l'ancienne église paroissiale de Murska Sobota. De ce groupe nous connaissons de nom Johannes Aquila, peintre à Radgona, qui a signé les fresques de Martjanci et de Turnišče, le portrait qui se trouve à Velemér est probablement le sien; à Martjanci on conserve également un portrait qui le représente. — Le second groupe est celui de Carniole qui comprend les fresques de Visoko (1443), de Muljava (1453), de Crngrob (1453) et de Mače nad Preddvorom (1467). C'est à un peintre de ce groupe, Johannes de Laybaco, qu'est consacrée la présente étude. Johannes de Laybaco est l'auteur des peintures de Visoko (1443) et de Muljava (1453) ainsi que nous l'attestent les deux inscriptions qui s'y trouvent. L'inscription de Visoko nous apprend que Johannes était le fils du peintre Friedrich de Beljak, mentionné en 1415 par une charte de cette ville comme propriétaire d'une maison et en 1428 par une inscription qui se trouve dans la chapelle Ernestine de l'église du couvent de Millstatt en Carinthie comme auteur des fresques de cette église. Johannes qui s'intitule lui-même dans une inscription en langue allemande à Visoko „peintre de Beljak“ était citoyen de Lioubliana. Le caractère de ses peintures tel qu'il nous apparaît à Visoko et à Mače porte en tout la marque du style idéaliste qui s'est développé dans le centre de l'Europe dans la 2^e moitié du XIV^e siècle sous l'influence de l'école italienne de Giotto., laquelle avait pénétré en France par Avignon, siège de la papauté d'alors, était entré en contact avec

l'école française déjà existante, basée sur le style linéaire, et s'était fondue avec elle pour donner un nouveau style caractérisé par la plastique, par des nouveaux types idéaux, par les paysages Giottesques dans le goût antique et par une architecture de même inspiration. Ce style trouva dans l'Europe centrale deux centres importants, Cologne et Prague. Ces deux courants, parents par plus d'un point, sont caractérisés par des types de visages d'une beauté idéale. La ligne S, d'un gothique évolué, joue déjà un grand rôle dans les compositions des personnages en station verticale; les vêtements sont légèrement modelés et leurs plis se succèdent par des transitions insensibles sans la brusque raideur des lignes brisées, tandis que leurs pans se relèvent pour obtenir des effets décoratifs. C'est à ce style que relèvent les fresques de Johannes à Visoko et à Muljava. Seules les architectures accusent par rapport au XIV^e siècle un certain progrès vers l'individualisme et peut être vers des observations personnelles, mais toujours dans le cadre traditionnel.

En ce qui concerne la facture, il y a une différence assez notable entre Visoko et Muljava. Dans l'ensemble nous avons les deux fois à faire à des fresques exécutés sur un enduit finement poli. Mais à Visoko la peinture est souvent appliquée sur un enduit déjà un peu séché et elle est mêlée d'une gouache bleu ciel, de telle sorte que par endroit, il est facile d'enlever les couleurs en grattant un peu. Il est évident qu'au presbytère de Visoko le peintre a exécuté son oeuvre avec une certaine hâte, tandis que, même à Visoko, les peintures extérieures de l'église, quoiqu'exposées aux intempéries, sont exécutées très consciencieusement sur un enduit bien préparé et soigneusement poli, de sorte que les couleurs l'ont pénétré et qu'on ne peut pas les détacher. A Visoko, l'emploi de pochoirs fait supposer que l'arrière-plan n'est pas de l'artiste lui-même. A Muljava toute l'oeuvre est exécutée avec la technique consciencieuse des fresques, combinée à l'emploi de gouache bleu ciel; les arrière-plans sont faits à la main sans pochoirs; aussi les panneaux où se trouvent les personnages sont beaucoup plus réguliers. Par ailleurs il n'est point de grandes différences de conception et de style entre les deux oeuvres qui ne sont séparées que par une période de dix ans.

Les rapports entre le père et le fils sont établis par la comparaison des peintures de la chapelle Ernestine de Beljak en 1428 avec celles du fils à Visoko et à Muljava. Il en résulte que le fils est resté extrêmement fidèle au style paternel tout au moins pour autant qu'on en puisse juger d'après l'oeuvre restaurée de Millstatt. Le panneau limité à l'arrière-plan par une balustrade est le même que chez Johannes; du point de vue iconographique la crucifixion de Millstatt est semblable à celle de Visoko; de même la composition des personnages en station verticale et les types sont de la même famille aux deux endroits. Le paysage dans le goût du trecento et le style des vêtements, tout est commun. Les deux artistes ont en commun l'horreur de grands groupes et se tirent d'affaire en limitant le nombre des personnages au strict indispensable.

Mais le style de Friedrich relève complètement du courant idéaliste, ci dessus mentionné, de la peinture de l'Europe centrale au XV^e siècle telle qu'elle vécut dans l'art provincial des pays alpins. On a démontré

l'existence de relations de style entre Friedrich et l'ensemble de la peinture carinthienne de son époque d'une part et d'autre part la peinture tyrolienne et notamment avec la très importante école de Brixen. Or, la peinture tyrolienne de cette époque subit une importante transformation: elle se libère des formes de l'Italie du Nord venues sous l'influence de Giotto et elle incline vers le goût de l'Europe centrale venu de l'Allemagne du Sud.

La première phase de ce développement comporte dans tous ces pays une tendance spéciale à un réalisme universel et le problème des panneaux trouve une solution plus logique, ainsi que l'attestent aussi en partie les oeuvres de Muljava. Par ailleurs Johannes reste fidèle dans toute son oeuvre à la tradition idéaliste. Il est probable que Johannes, qui tout au moins dans les limites de sa région, jouissait d'une certaine renommée, contribua à renforcer le courant idéaliste dans la peinture de Carniole au milieu du XV^e siècle, car c'est de ce courant que relèvent encore les peintures du presbytère de Sv. Miklavž nad Ihanom, les peintures de la nef de l'église de Crngrob (1453) et l'oeuvre de Mače (1467) qui est relativement la meilleure avec celle de Muljava. Le peintre de l'église St. Pierre à Vrh nad Želimljami accuse lui aussi une étroite parenté avec le courant de Johannes, mais d'autre part on voit déjà chez lui un réalisme grossier dont l'oeuvre principale nous est conservée à Bodešče près de Bled.

La fin de l'article mentionne quelques particularités iconographiques des peintures des presbytères de Carniole, lesquels sont fait d'après un canon établi. Certaines peintures ont leur place relativement fixée, les combinaisons et les variations se font dans un cadre déterminé; dans l'ensemble ce canon rappelle celui qui a été fixé pour la peinture byzantine par Herménée du Mont Athos. Les traits principaux de ce canon sont les suivants: La voûte est réservée au Sauveur entouré d'anges qui tiennent entre leurs mains les instruments de la passion et des symboles des évangélistes. Sur les murs les panneaux moyens sont réservés aux 12 apôtres s'il y a de la place pour eux aux fenêtres des 3 pans de fermeture du presbytère, et s'il n'y a pas de place là, sur les premiers pans de murs sans fenêtres. Ces pans, de même que les lunettes qui les surmontent, sont occupés par des scènes de la vie de Marie, de Jésus ou du patron de l'église. Sous les panneaux moyens, il y a souvent une série de panneaux inférieurs avec des portraits en buste de saints et de saintes. Sur l'arc de triomphe du côté du presbytère il y a souvent un St. Georges terrassant le dragon, ou bien un jugement dernier, ou enfin un Jésus enfant au temple. Dans les trois angles du bas on trouve soit Caïn et Abel, soit une Annonciation avec Marie d'un côté et l'ange d'autre. Sur l'arc de triomphe du côté de l'église on trouve souvent également Caïn et Abel, mais si ceux-ci se trouvent déjà de l'autre côté, ils sont remplacés ici par l'Annonciation ou inversement.

Une particularité de certaines de ces peintures, en particulier de celles de Visoko, est que l'artiste a représenté un plancher en bois porté par des consoles en bois sculpté et soutenant une galerie d'arcades dans laquelle se trouvent soit les apôtres, soit d'autres scènes religieuses.

Uvod.

S tem spisom načenjam važno poglavje zgodovine gotskega slikarstva v Sloveniji. Spomenikov se nam je ohranilo sicer nemalo, čeprav ne morem reči, da so ravno prvovrstni. Kolikor kaže dose-danja izkušnja, je bila večina gotskih cerkvâ v večjem ali manjšem obsegu slikana. Če pomislimo, da sega postanek vsaj vsake tretje cerkve ali njenega najstarejšega dela pri nas v gotsko dobo nazaj, si lahko predstavimo, kako veliko število je nekdanj moralo biti sli-kanih cerkvâ. Danes šele s težavo zopet zbiramo ostanke in pridobivamo pregled, ker je še do najnovejšega časa večina teh slikarij ali njenih ostankov počivala pod beležem ali celo ometom poznejših dob. Okus, ki so ga prinesli novi svetovni stavbni sistemi, posebno barok in rokoko, je toliko nasprotoval gotskemu, da so ne samo prebelili stare slikarije, ki so se jim zdele mogoče grde, ali deloma celo nedostojne, ampak uničevali tudi druge gotske znake, tako so n. pr. šilasta okna izpreminjali v pravokotna, pogosto so stara okna sploh zazidali in napravili na drugem mestu nova; pogosto so jih razširili na strani, ker so se jim zdela preozka, pogosto so šli celo tako daleč, da so zbili rebra raz obok, da ga tako kar se dâ priličijo oboku novega sloga. Slošni tip gotske vaške cerkve pri nas je v glavnem tale: Prezbiterij proti vzhodu zaključen s 3 stranicami osmerokotnika z obokom slonečim na rebrovju oprtem v oglih na konsle, ki so pogosto figuralne, istotako imajo sklepniki pogosto figuralne motive. Proti zapadu se prezbiterij odpira z razmeroma ozkim šilastim t. zv. slavolokom. Na zapadni strani pred prezbite-rijem leži enotna, pravokotna ladija, primerno širša od prezbiterija in prekrita z ravnim lesenim stropom, ki je bil ornamentalno poslikan (patroniran). Zvonik nima določenega mesta; lope, ki jih nahajamo pred glavnim vhodom, so navadno poznejši prizidki. Tak tip se nam je nedotaknjen ohranil na primer v mali cerkvici sv. Petra poleg cerkve sv. Primoža pod Veliko planino nad Kamnikom. Drugače ga le redko najdemo še nedotaknjenega, ampak z nešteto večjimi in manjšimi izpremembami, med katere spada navadno povečava in prezidava oken, semintje uničenje rebrovja in v največ slučajih poznejše obokanje ladije, ki je med vsemi temi popravami navadno največ pokvarilo i na prvotnem značaju i na prvotni opremi (slike na stenah) pa tudi na estetskem ravnovesju prostora. Novi obok je namreč nujno postal nižji kot je bil strop; ker so bile stene preslabe, da bi ga nosile, so morali v notranjščini k stenam postaviti 4 oglate pilastre, na katere so oprli obok, posledica pa je bila, da so take

cerkve zdé prostorno nekako pritesnjene, da dobimo v estetskem oziru vtis neke nesigurnosti, neskladnosti, ki nas žene skozi take prostore dalje k prezbitariji, ki nas sam na sebi brez ozira na okolico nekoliko umiri in zadovolji. Samo po sebi je umljivo, da so take deloma kakor vidimo obširne prezidave, nujno pokvarile s steno vred to, kar je bilo neločljivo ž njo zvezano, stensko slikarijo. In poleg izpremenjenega okusa, ki je zahteval prebelitev ali odstranitev tega, ker se mu je zdelo neestetsko ali neokusno ali celo nedostojno, je bil drugi glavni vzrok, zakaj je večina gotskih slikarij prišla pod belež ali celo omet, ravno v teh prezidavah. Fragmentov slik ni kazalo ohranjati, zato so raje vse skup enotno prebelili. — Kar je baročna doba delala z gotskimi spomeniki, ker niso odgovarjali njenemu okusu, (sevé pogosto tudi radi nezgod, požarov itd., ki so zahtevale restavracijo stavbe), to je ponovila druga polovica XIX. stoletja zopet iz napačne pietete do teh spomenikov. Uveljavilo se je popolnoma napačno načelo, da je treba stare prezidane stavbe oprostiti vseh poznejših pritiklin in jim dati zopet prvotno enotno gotsko lice. Prezrli pa so pri tem, da so bile prvotne gotske stavbe le redko iz enega kova, ampak tudi plod daljšega stavbinskega razvoja, torej posamezni deli različnih čeprav v splošnem gotskih značajev, na drugi pa, če odstranimo novejše, ki se je med tem organsko zrastlo s starejšim, da moramo nujno na njegovo mesto postaviti psevdostaro, kar je pa vsaj v največji večini slučajev slabše kot pristno delo stare, toda naivno in ne racionalno vstvarjajoče dobe. Koliko pristnih ostankov starine je pri tem uničila moderna doba z novejšimi vred, o tem sploh ni mogoče govoriti. Ravno pri cerkvi na Muljavi, ki bo predmet pričujoče študije, bomo videli, da je šla moderna doba v svojem nezavednem barbarizmu večidel daleč preko vsega, kar so zakrivile prejšnje dobe.

Kakor je iz tega uvoda razvidno, je treba ostanke gotske slikarije šele na novo odkrivati in se s trdom priporiti do njihovega poznanja. Dejstvo je, da neprenehoma odkrivamo že nekaj desetletij izpod beleža nove in nove spomenike, tako da dokler niso preiskane in odkrite vse freske po naših cerkvah, ne bo mogoče izreči definitivne sodbe o našem provincialnem slikarstvu v času gotike. Mnogo potez pa nam odkrivajo že dosedaj znani spomeniki in nam dajó mnogo prilike za sklep o stilističnih strujah, ki so vladale takrat pri nas in deloma tudi že na uplivno sfero nekaterih slučajno znanih nam umetnikov.

Kakor sem na samem začetku dejal, je med slikarskimi spomeniki gotske dobe pri nas le malo umetniško visokostoječih del.

Muljava (1453), Mače (preddvorska fara na Gorenjskem) iz l. 1463. in Jezersko, stara cerkev sv. Ožbalda iz začetka XVI. stoletja so nedvomno v tem oziru med prvimi. Ostalo se giblje med čisto rokodelsko-ornamentalnim (prezbiterij sv. Janeza ob Boh. jezeru iz 2. pol. XV. stoletja ali Suha pri Škofji Loki iz 2. pol. XV. stoletja) ter za isto dobo tipičnim, rokodelsko spretnim; a preko rokodelskega stališča po umetniškem stremečim. V to zadnjo kategorijo spada tudi Johannes de Laybaco, mož, ki je imel nedvomno višje kot samo rokodelske aspiracije. Vrednost teh spomenikov, pa naj so tudi najnižje kategorije, obstoji v tem, da ima vsako tudi najmanjše delo kake dobe vseeno toliko tipičnih potez svoje stilne faze, da nas zmore vsaj v nekoliko poučiti o stanju umetnosti kakega kraja z ozirom na svetovne takrat vladajoče in v splošnem poteku znane tokove. Tako je nedvomno, da iz materiala, ki nam je dan, čeprav ni prvovrsten, z gotovostjo lahko sklepamo, kako so si pri nas sledile razvojne faze slikarskega sloga, kateri veliki evropski tokovi so prevladajoče vplivali nanje, pa tudi gotove provincialne poteze, ki temelje na domači tradiciji ali vplivu kake izrazitejše provincialne osebnosti, nam postanejo očitne. Za splošno sliko stanja umetnosti v velikem so vse te poteze neizmerno važne brez ozira na material, ki nam jih je podal in na njegovo absolutno vrednost. Še važnejši pa utegnejo biti rezultati sistematskega študija provincialnega slikarstva v ikonografskem oziru. Kajti ti umetniki (saj je še dandanes pri provincialnih mojstrih tako!) si niso sami izmišljevali svojih kompozicij in tudi ne njihovega skupnega razporeda v prostoru, ampak so delali po tradicionalnih shemah, ki se pogosto desetletja in še več niso bistveno menjala. In ravno ta ikonografična tradicija stopa v priprostih delih veliko jasneje na dan, kakor stilistična. Poleg ikonografične pa je obstojala trdna delavniška tradicija z ozirom na dekorativno oživitev prostora, in ta stran je pri povprečnih in podpovprečnih delih najjačja in tista, ki jim kljub vsemu daje neko absolutno estetsko vrednost, ki jo pa doživimo samo takrat, kadar prezremo vse stilistične in ikonografične momente, ter gledamo v celoti kot pestrem barvnem kompleksu samo dekoracijo brez ozira na to, da posameznosti figuralno ali pripovedno kaj pomenijo. To je tisti moment, ki sicer zelo rokodelsko in deloma celo grobo slikarijo na Suhi pri Škofji Loki dvigne na eno prvih mest, kar se tiče dekorativnega učinka. V tem oziru je ravno Suha naravnost klasično delo, ki zasluži veliko pozornost. Tudi sv. Janez ob Bohinjskem jezeru bi se dal postaviti v bližino.

Ravno radi provincialnega rokodelskega značaja pretežne večine spomenikov pa je pogosto posebno težko posamezni spomenik časovno in stilistično pravilno uvrstiti. Zato je tem večje važnosti, da spoznamo čim prej celotni material. Zato so tudi tem večje važnosti za nas spomeniki, ki so datirani in še bolj oni, pri katerih se nam je ohranilo tudi ime slikarja. Datiranih spomenikov imamo v Sloveniji precej, ker je bila navada, vsaj letnico na delu samem zabeležiti, tudi v gotski dobi precej razširjena. Okolu teh datiranih spomenikov, katerih značaj sam nam zadosti pové o njihovem razmerju do velikih tokov razvoja, grupiramo potem druge nedatirane in tako izpopolnjujemo sliko splošnega razvoja pri nas tem bolj, čim več spomenikov nam je dostopnih. V Sloveniji imamo posebno dve važni skupini datiranih spomenikov, v katerih vsaki se nam je ohranilo ime vsaj enega slikarjev dotične skupine in, kot se zdi, obakrat vodilnega. Na ti dve skupini bo treba opreti študij gotskega slikarstva na teritoriju Slovenije, natančno poznanje teh dveh je predpogoj za vse nadaljno sklepanje. Starejša teh dveh skupin je prekmurska.¹ Obsega slikarije starega prezbiterja farne cerkve v Murski Soboti, farne cerkve v Martjancih (dat. l. 1392, Johannes Aquila de Rakerspurga), stare župne cerkve v Turnišču (letn. 1383, 1389 in 1393,² Johannes Aquila³), podružnice na Selu (Tótlak) in podružnice v Veleméru (letn. 1378).⁴

¹ Osebo poznam celo skupino razen po opisih zelo važne kapelice v Veleméru, ki je po mirnem dogovoru pripadla Madžarski, a se nahaja prav na naši meji. Gl. moje poročilo o Prekmurju pod rubriko Varstvo spomenikov.

² To letnico sem posnel po spisu dr. Franz Florian Romer, *Kirchliche Wandgemälde des XIII. u. XIV. Jhrh. in der Eisenburger Gespanschaft v Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmale*, XIX. Jhrg. Supplementband. Dunaj, 1874. str. 214. Zdi pa se mi nezanesljiva, ker jo navaja enkrat kot 1393 in tudi kot tako vedno vpoštevava, v prepisu celotnega napisa pa najdem le 1383 (MCCCLXXXIII), kar se sklada z letnico, ki sem jo jaz našel nad vhomom v zakristijo; na tem mestu pa sem mogel prečitati le 13...

³ Tega jaz nisem mogel prečitati. Mogoče se mi posreči pri ponovnem poskusu, če ni mogoče ta del napisa pokvarjen ali uničen.

⁴ To letnico navaja omenjeni spis Romerjev na str. 207 in 214, na str. 205 pa, kjer navaja napis doslovno, najdem jaz (MCCCCX(X)VI), kar se ne sklada z omenjeno po Romerju kot merodajno vpoštevano letnico. Tudi v slučaju, da se je stavec zmotil in postavil gotski majuskulni C mesto L (je celo verjetno), najde Romer označeno letnico šele s tem, da vstavi še en X in da pravi, da je treba smatrati dolgi J na koncu za 2, za kar ni drugega razloga kot da hoče za vsako ceno najti letnico 1378, ki je zarezana v podpisu iz 17. stoletja, kakor to omenja na str. 207. Tako postopanje pa je absolutno nedopustno in le preiskava na licu mesta more dognati resnico.

Nam znani in očitno vodilni slikar te skupine je Johannes Aquila iz Radgone; njegov osebni delež na teh delih pa razen Martjancev in Turnišča zame ni tako evidenten kakor za Romera⁵ ali za poročevalca v Oesterr. Ung. Monarchie in Wort und Bild. Vsekakor je potrebno vse, kar se je dosedaj o tem pisalo, korenite revizije na podlagi natančne stilistične analize omenjene spomeniške skupine.

Druga važna datirana skupina pa je Kranjska iz srede XV. stoletja. To so slike v podružnici na Visokem pod Kureščkom, fara Ig pri Ljubljani (letn. 1443, Johannes concivis in Laybaco), v podružnici na Muljavi pri Stični (letn. 1453, Johannes pictor in Laybaco), v podružnici v Crngrobu pri Škofji Loki (letn. 1453) in v podružnici v Mačah pri Preddvoru (letn. 1467). Znani slikar te skupine in, kot se zdi, eden vodilnih slikarjev takrat na Kranjskem je Johannes concivis in Laybaco. Iz tega uvoda je tudi razvidno, zakaj je važno, da se z njegovo umetnostjo, kakor se nam je ohranila na Visokem in v Muljavi, podrobneje pečamo.

Podatki o Johannesu de Laybaco.

Edini podatki, ki so nam dosedaj znani o Johannesu in njegovem delu, so sledeči:

1. Napis na slavlolu podružnice na Visokem v gotski minuskuli naslikan al fresco na steno in porabljen obenem kot ornamentalen pas, ki spremlja šilasto črto slavloloka na ladijini strani. Glasi se: „**Anno domini millesimo quandringentesimo tercia (sic!) completum est hoc opus in vigilia sancti Mathei apostoli per manus Johannis concivis in Laybaco filii magistri Friderici pictoris in Villaco.**“ Gl. sl. 1. Paleografske posebnosti tega napisa so tele: **vigilia** je pisana na začetku z **u**; **apostoli** je skrajšano **apli** in črta nad koncem besede; **concivis** ima skrajšani **con** kot **co** s črtico nad **o** in **u** mesto **v**; **filii** je pisano na koncu mesto z dvema **i** z **y**; **magistri** je okrajšano kot **mgri** s črtico nad koncem. Napis je dobro ohranjen in lahko čitljiv, svoj prepis sem ponovno kontroliral, in lahko jamčim zanj. Paul Hauser,⁶ ki ga je edini pred menoj čital in publiciral, je prišel do nekoliko drugačnega rezultata, ki pa temelji na očitni premajlni pazljivosti, s katero je bil zapisan. Hauser čita: „**Anno ... trino ... in anniversaribus sancti Mathei ... Laibaco filij magni Friderici de**

⁵ Gl. citirani spis.

⁶ Gl. njegov spis Die Filialkirche zu Muljava und der Freskomaler Hans von Laibach v Mitteilungen der Z. Komm. f. Denkmalpflege III. Folge, Bd. X. Dunaj l. 1911, str. 599 sl.

Villach.“ Iz zgoraj navedenih paleografskih posebnosti se te pomote same po sebi pojasnijo.

2. Odlomek napisa pod votivno sliko na fasadi cerkve na Visokem na levo od zvonika tudi v gotski minuskuli al fresco na spodnjem robu votivne slike. Glasi se: „...**n. malar von Villach purger zu Laybach.**“ Črka **n** na začetku je toliko jasna, da si jo upam podati kot sigurno, naslednja je sicer tudi ohranjena z malim ostankom, a ni mogoče sklepati, katera bi bila. Verjetno je, da je to ostanek **Johann**, tako, da bi bila tudi druga črka **n**. Ta napis je znan že dolgo časa. Prvi ga omenja v svojem poročilu na centralno komisijo na Dunaju Garde-Rittmeister Benesch. O tem glej Mitteilungen d. Z. Komm. f. D. Neue Folge, XV. l. 1889., str. 268 in XXI. l. 1895., str. 198. Napis je podan obakrat pravilno. Napačno pa ga čital in publiciral M. S.⁷ kot „**malar zu (!) Villach pirger (!) zu Laybach.**“ Na str. 216 pa ga citira pravilno razen **pirger**.

3. Votivna slika nad pravkar omenjenim napisom, ki predstavlja 4 stoječe svetniške postave; slika je tako slabo ohranjena, da sem jo le s težavo razbral. Prva figura je nejasna, ne ve se, ali predstavlja svetnika ali svetnico, edino iz dejstva, da polaga desno roko na glavo klečeče moške osebe pred seboj kot na svojega varovanca, bi se dalo sklepati, da je moška. Obrnjena je pol v svojo levo, njen plašč je zelen, glava je nejasna, v levi roki drži visok predmet, stolp ali nekaj podobnega. Mala človeška postava pri njegovih nogah, katere glave se dotika njegova desna roka, kleči obrnjena v svojo levo v profil. Odeva jo dolg bel plašč, roki ima sklenjeni v molitvi, brezbradi obraz dviga kvišku, da gleda navzgor. Očividno je to slika duhovnika, ki je to delo naročil. Druga postava je jasnejša v toliko, da je nedvomno, da je moška. Obleko ima rdečo, v levici škofovsko palico, glava je popolnoma nejasna. Tudi ta je obrnjena napol v svojo levo stran. Tretja je svetnica obrnjena na pol v svojo levo stran v rumeni obleki, na glavi bržkone krono, ki pa ni popolnoma jasna; v levici drži košarico z visokim ročem, kaj ima v desni, ni jasno. (Dorotea?) Četrta postava je svetnica s krono na glavi, obrnjena na pol v svojo desno, v desnici klešče, plašč rdeč, gesta levice nejasna (Apolonija). Pred njo ob nogah kleči druga majhna postava obrnjena v profil v svojo desno; žalibog se je ohranil samo spodnji del približno do tja, kjer se začno prsi. Videti je ostanek rdečega plašča, ki mu visi čez rame in je kratek, ne segajoč niti popolnoma do kolien, klečeči nogi sta oblečeni v tesno se prilagajoče hlače in obuti

⁷ Izvestja muzejskega društva za Kranjsko letn. VI. Ljubljana, 1896 str. 221.

v ostro se končujoče čevlje. Vse je rdeče. Pred tem klečečim možem je na tleh majhen žčitek s tremi belimi ščitki na rdečem polju — grb umetnika - slikarja, ki nam dokazuje, da je ta žal le v spodnjem ne-bistvenem delu ohranjena moška figura predstavljala Johanna iz Ljubljane. To sliko je popolnoma pravilno spoznal kot votivno sliko Benesch (o. c.). On smatra levi dve figuri za moški, desni pa za sv. Barbaro in Edeltrud (?). Na grbu pravi da je rdeč križ, vendar je to očitna zmot, ker so 3 ščitki še danes čisto jasni. Sv. Apolonijo je prav spoznal tudi M. S. (o. c. str. 217).

4. Napis v prezbitoriju cerkve na Muljavi, gotska minuskula al fresco kot dvojen pas, ki deli vrsto slik ob oknih od onih v trikotnih vrhovih sten posameznih stranic tristranskega zaključka prezbitorija. Napis razvrščen v dveh vrstah, v kolikor je še ohranjen in čitljiv, se glasi: „**Anno domini MCCC(C)LIII completum est hoc opus in vigilia Laurentii(m) martiri(s)... venerabilis patris Udalrici Abbatis Sittichensis... (n) obi (li) s M (?)... Johannis pi...tor de Laibaco.** Paleografsko in v nekaterih drugih ozirih pripominjam k temu napisu sledeče: četrti C v letnici je izbrisan, a je nedvomen, zanj govori tudi napis na slavoloku, sedaj viden pod streho deloma pokrit od svoda; nahaja se na sev. strani in se glasi: „**(Anno) Domini M^oCCCC^oLIII^o Alber...^o**“, anno je izbrisano, konec zakrit po svodu; — **completum** je na začetku krajšano z znakom za **con**, konec pa s črtico nad **u**; **in** je krajšano s črtico nad **i**; **vigilia** kot **via** s črto nad tem; končnega **i** pri **Laurentii** nisem mogel konstatirati, a ga zahteva smisel; **martiris** je krajšano kot **mr** s črto nad tem (martir), končnica sedaj ni vidna; **Udalrici** je zelo nejasno; jaz sem čital **Ma** in slutil na (Mar)rtin; Hauser je čital **Vdalrici** (glej spodaj); skupina **Ma** in **Vda** pa je v gotski pisavi, posebno če je močno obledela in nejasna, kakor ta, že toliko sorodna, da je bolj verjetno **Vdalrici** kot **Martini**. Odločil sem se za Hauserjevo čitanje, ker to odgovarja tudi zgodovinskimi podatki o stiških opatih. Opat Martin nastopi po Puzel-u⁸ šele 1496—1504 in torej nikakor ne more priti v poštev. Pač pa napis odgovarja vladanju opata Udalricus-a po Puzelu 1450 do 1481.⁹ Na koga se nanaša napis na slavoloku **Alber(tus)** nisem mogel dognati, ker protiopat Albert von Lindeck s Koroškega 1388—1405 ne more priti v poštev.¹⁰

⁸ P. Paulus Puzel, prof. Sitt.: Idiographia sive rerum memorabilium Monasterii Sitticensis descriptio, str. 354. Rokopis v ljubljanskem deželni muzeju.

⁹ Puzel o. c. str. 352.

¹⁰ Gl. W. Milkowicz: Die Kloster in Krain v Archiv f. österr. Geschichte Wien 1889. Bd. 74. str. 328.

Zato se z mirno vestjo lahko odločimo za **Udalricus-a** in lahko samo obžalujemo, da ni mogoče prečitati nadaljevanja **(n) obi (li) s M (?)** ..., ki bi bilo zelo dragoceno, ker nam niti Puzel niti Milkowicz ne povesta kaj o njegovem pokoljenju. — **Johannis** je okrajšano kot **Johis**, za **i** nisem popolnoma gotov, lahko bi bil tudi **e**, torej **Johannes**, kar se tudi sklada z naslednjim **pi...tor**, Hauser (o. c.) čita **pigitor**, kar je verjetno, jaz sem na mestu mislil, da je **pinctor**, vendar sta skupini **gi** in **nc** pri popolnoma obledeli pisavi že toliko sorodni, da ju je težko ločiti; bistva pa itak ne izpremeni nobeno teh čitanj. Hauser, ki je edini pred menoj čital in publiciral ta napis,¹¹ je prečital nekoliko več kot jaz, a to tako nezanesljivo, da se ni mogoče na to opreti. Vseeno pa navajam njegov prepis v celoti:

„**Anno Domini millesimo** (netočno ker je v resnici samo **M**) ... **pletum est hoc opus in via laurentii mr... venerabilis patris Vdalrici Abbas Sitichensis... S. Alberti (?)... sa vidperti (?) pr manus Johcs** (c je popolnoma nemogoč in je ali napačno čitan **e** ali pa po-mota stavca) **pigitor de laibaco**.“

5. Napis pod sliko Oljske gore v Ernestovi kapeli bivše samostanske cerkve v Millstattu na Koroškem. Gotska minuskula al fresco. Sliko je opisal in reproduciral Hauser,¹² žal ni podal teksta napisa, ki ga čitam jaz po reprodukciji¹³ takole: „**Anno domini M^oCCCC^oXXVIII^o obiit Margareta. Fridericus pictor de Villaco fecit hoc opus**.“

6. Listina št. 15 v lokalnem muzeju v Beljaku¹⁴ z dne 20. junija l. 1415, v kateri se govori o hiši „**Meister Friedrichs und Meister Steffan der Maler**“ v Beljaku.

Iz teh dokumentarnih podatkov¹⁵ sledi, da je živel sredi XV. stoletja v Ljubljani slikar Johannes, ki je bil tudi ljubljanski

¹¹ Paul Hauser: Die Filialkirche zu Muljava itd. v Mitt. d. Z. Komm. III. F. Bd. X. Dunaj l. 1911., str. 599.

¹² Paul Hauser: Kunstgeschichtliche Vorarbeiten zur Topographie von Kärnten v Jahrbuch der k. k. Zentralkommission itd. Neue Folge, IV. Bd., 2. Teil. Dunaj 1906, str. 2 sl. Friedrich von Villach, str. 54 sl.

¹³ O. c. str. 55, Fig. 33. Prim. A. v. Jaksch, Carinthia I. 83. Jhrg., Celovec 1893, str. 28.

¹⁴ Gl. A. v. Jaksch: Villacher Maler aus dem Anfang des 15. Jhrg. v Carinthia I. 83. Jarg. Celovec 1893, str. 28.

¹⁵ Vsi citirani napisi so se ohranili, čeprav pogosto fragmentarično, vseeno nepopravljeni do današnjega dne razen napisa v Millstattu, kjer je bila cela slika z napisom vred restavrirana proti načelom spomeniškega varstva; restavracija je tu enaka obnovljenju; kljub temu pa smemo smatrati, da napis pri tem ni bil popačen, ampak nam podaja pravilen prvotni tekst in je, čeprav je izgubil osnovni element dokumentarne zanesljivosti, da naj bo pristen in nepopravljen,

meščan. Izmed njegovih del se nam je ohranila fresko-slikarija v podružnici na Visokem pod Kureščkom, ki jo je dovršil l. 1443. in fresko-slikarija v podružnici na Muljavi pri Stični, ki jo je končal l. 1453. Na fasadi podružnice na Visokem se nam je ohranila votivna slika z napisom in ostankom Johannesovega portreta, od katerega se je žal ohranil samo spodnji del od pasu doli in slikarski grb. Že fragment nemškega napisa omenjene votivne slike „**malar von Villach purger zu Laybach**“ kaže jasno na njegovo domovino: kot slikar iz Beljaka se je naselil v Ljubljani in dobil meščanske pravice. To dejstvo pojasnjuje latinski napis na slavoloku, ki določno pové, da je Johannes sin mojstra Friedricha, slikarja v Beljaku. Na dlani leži nadaljna domneva, da se je učil svoje obrti in umetnosti obenem pri očetu in prenesel slikarski slog, ki je takrat vladal na Koroškem, na Kranjsko. O tem naj pové več pozneje stilistično primerjanje del očeta in sina. Oče našega mojstra Friedrich je živel, kar dokazuje citirana listina, v Beljaku že l. 1415. Edino njegovo dosedaj znano in ohranjeno delo so freske v Ernestovi kapeli, v samostanski cerkvi v Millstattu iz l. 1428. S tem je krog zunanjih dat o Johannesu in njegovi umetnosti zaključen, na več važnih vprašanj pa nam odgovorijo dela sama.

Visoko.

Cerkvica, v kateri se nahajajo freske, ki nas zanimajo, je tipična gotska podružnica naših krajev. Prezbitenij, zaključen s 3 stranicami osmerokotnika, je obokan z obokom, slonečim na močno profiliranem rebrovju, ki se stika in križa v 2 okroglih sklepnikih; vzhodni je okrašen s plastično zvezdo, na zapadnem pa je naslikana blagoslavlajoča roka (stegnjeni so palec, kazalec in sredinec). Rebra slone na konsolah v višini spodnjega roba oken. Konsole so deloma figuralne, obstoječe iz zelo grobih doprsnih figur iz peščenca. Prvotno je imel prezbitenij 3 okna v 3 zaključnih stranicah. Ta okna so danes zazidana, vendar samo njihova odprtina, tako da vsled tega freske niso trpele. Okna so šilasta, zelo dolga in ozka. Nova okna so 4 oglate oblike; nahaja se na vsaki strani eno; ko so ju prebelili, so uničili na vsaki strani po eno sliko. Dolžina prezbitenija 4·90 m, širina 4·27 m.

vsaj verjeten in po smislu zanesljiva obnovitev pristnega. Jaksch (l. c.) ga je čital še pred restavracijo prav tako kot jaz po fotografiji. Hann v Carinthiji V. 91. letn. Celovec 1901, str. 30, Die Restaurierung der Mittelalterlichen Wandmalereien in der Taufkapelle zu Millstatt, pravi, da je restavrador Melichar samo osvežil pisavo tega napisa, tako da je ohranil paleografski značaj.

Šilasti slavolok, ki loči prezbitერიj od cerkve, ima 3,32 m odprtine. Spodnji del, nekako v višini spodnjega roba oken, ima karakteristično obliko s povezanimi robovi, od tam naprej pa je odrezan ves del, ki je imel prvotno porezane robove, tako da je šilasti del slavoloka brez karakterističnega profila, ampak obojestransko ostro odrezan. Prirezali so ga najkasneje, ko so cerkev slikali, o čemer priča napisni trak, ki mu je prilagojen, in slikarija, ki sega preko roba v notranjost loka.

Ladija, ki presega na vsaki strani ca za 1 m širokost prezbitერიja, je pravokotna; dolga 8,90 m, široka 6,05 m; osvetljuje jo od vsake strani samo eno okno; strop je raven, lesen in ves poslikan s patroni, katerih vzorci so v glavnem še gotski, istotako konstrukcija stropa, vendar so konci posameznih polj zaokroženi. Preko patroniranih polj so potegnjeni široki cikcak-pasovi barv, ki imajo namen, enoličnost neskončnih vzorcev nekoliko poživiti. Ta strop, ki je sicer gotovo precej mlajši kot cerkev in tudi kot slikarija v cerkvi, spada med najstarejše lesene stropе pri nas. Čeprav ni tako bogat in raznolik v svojih vzorcih kakor oni pri sv. Petru nad sv. Primožem pri Kamniku, tudi mnogo bolj grob v izpeljavi in barvah, je vseeno dragocen ostanek starine, ki da z ostalim v ti cerkvi vred vsaj slutiti nekdanji vtis vaških podružnic. Tip, ki ga predstavlja ta cerkvena (obokani prezbitერიj, ladija z ravnim lesenim poslikanim stropom), je za naše kmečke cerkve naravnost klasičen daleč v XVII. stoletje notri. (Prim. klasično lego ladije v Gostčem pri Škofji Loki, cerkvico sv. Petra pri sv. Primožu nad Kamnikom, Suho pri Škofji Loki, kjer naj si obiskovalec v fantaziji rekonstruira lesen strop ladije mesto novega psevdogotskega oboka, ter cela vrsta cerkvic ob Cirkniškem jezeru in nešteto drugih ohranjenih ali že pokvarjenih; slikarije nad robom pod stenami in sledovi lege nekdanjih tramov pa še vedno pričajo o tem).

Pred glavnim vhodom na zapadni strani je prizidan zvonik, katerega spodnji del tvori vhodno lopo, ki se odpira proti zapadu z polkrožno zaključenim vhodom. Zvonik sicer ne kaže nikjer gotskih oblik, ima pa kljub temu nedvomno častitljivo starost, tudi šilasta oblika strehe je nedvomno stara, komponirana s čutom umerjenosti in smislom za sorazmerje posameznih elementov, kar jo prijetno razlikuje od modernih šilastih, takozvanih gotskih streh.

Zunanjščina cerkve kaže par stavbinskih zanimivosti: Podstavek (sokel) opasuje samo presbitერიj, ladija, ki je nedvomno iz zrele gotske dobe, (o tem pričajo freske na zunanjščini, ki so iz istega časa kot so one v prezbitერიju) ga pa nima. Vrh podstavka je iz

tesanega peščenca in strešnato prirezan radi odtoka vode. Ogli prezbiterijska in vsi 4 ogli ladije so iz tesanega peščenca, dočim je ostali zid popolnoma nepravilne konstrukcije. Isti način zidave opazimo tudi pri zvoniku.

Poslikan je ves prezbiterij in ves slavolok; v ladiji je samo na južni steni ob slavoloku groba slika sv. Mihaela, ki pa je iz poznejšega časa kot ostale in je sploh ne bomo vpoštevali. Na fasadi je na levo od zvonika votivna slika, ki smo jo že uvodoma opisali, ter na severni steni zunaj slika žene s hudičem in sv. Krištof.

Začnimo opis s presbiterijem.

Spodnji del stene je danes pobeljen. Pod tem beležem je videti na več mestih ornamentalno slikarijo, obstoječo iz gostih vejic s podolgastimi ozkimi listi. Belež se je tu slabo spojil z ometom, da ga ni mogoče odstraniti in ni gotovo, da ta vzorec pripada prvotni slikariji. Nad tem sedaj prebeljenim pasom se nahaja dosegaajoč spodnji rob oken, naslikan podij na izrezljanih konsolah, ki tvori podstavek za sledeči glavni pas slikarije v višini oken in ob njih. Glavni pas slikarije, za katerega tvori podlago omenjeni podij, obsega sledeče slike, počenši na evangelijski strani v kotu pri slavoloku: 1. Obglavljenje 3 mladeničev (sl. 2): V gorati pokrajini, pokriti s shematično stiliziranimi cveticami, z utrjenim gradom na gori in gozdom ob gradu, klečijo v ospredju na desni 3 možje, roke sklenjene v molitvi. Ob njih na levi stoji brkat rabelj, ki je pravkar dvignil z obema rokama meč; za njim pa stoji v ornatu s palico in mitro sv. Miklavž, ki prijemlje z desnico za meč, da prepreči usmrnitev. Zgoraj je ta slika zaključena z enako palico slonečo na konsolah, kakor smo jo omenjali spodaj. — Sosednje polje, kjer je okno novejšega datuma, je sedaj brez slike, tudi ostankov ni mogoče konstatirati, tako korenito je bil uničen z oknom prvotni omet; verjetno pa je vseeno, da je bila na tem mestu, ki je po obsegu enako ravnokar opisanemu, prvotno kaka scena iz legende sv. Nikolaja; isto velja o temu nasproti ležečem polju epistelske stene. Na treh zaključnih stranicah, kjer so bila prvotna okna, so dobro ohranjene slike 12 apostolov, ki so razdeljeni po ozkih delih stene med spodnjimi konci reber in okni ter po poševnih ploskvah, s katerimi je stena privezana k ozki okenski odprtini tako, da sta vedno dva in dva obrnjena skupaj. Spodaj stoje na opisanem podiju, zgoraj pa so njihova polja zaključena z zelo neplastično pojmovanimi šilastimi loki, slonečimi na priprostih konsolah. Nad temi loki teče okrog bel pas z napisi imen apostolov v gotski minuskuli, ki so pa le deloma še čitljivi. Prvi je sv. Peter z belo brado in lasmi, v levici ima knjigo,

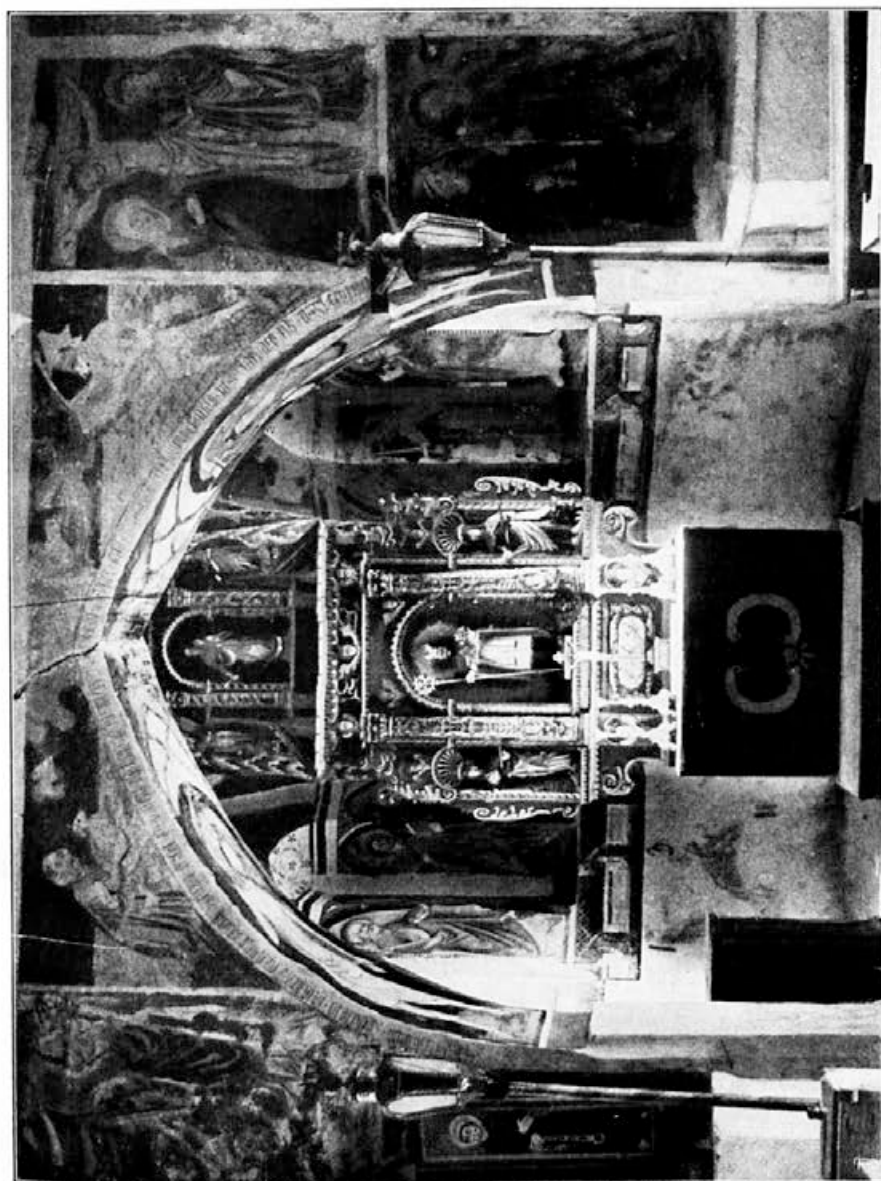
v desnici velik ključ. Napis: Sanctus Petrus (sl. 1.). Drugi ima dolgo brado, v levici knjigo, v desnici velik križ. Napis: Sanctus Andreas (sl. 3.). Tretji bradat, v desni palico, v levi knjigo, napis je nečitljiv; sv. Jakob star. (sl. 1.). Četrti je brezbrad, v desnici drži kelih, iz katerega se vijejo kače, z levico pa drži za rob plašča. Napis: Sanctus Johannes (sl. 3.). Peti z dolgo sivo brado, v desni knjigo, v levi predmet, ki izgleda kot sekira, eventuelno pa je tudi slabo naslikano kotno merilo. Napis nejasen: sv. Tomaž (?) (sl. 4.). Šesti brezbrad, v desnici ključ, levico dvignjeno pred prsi z gesto, kakor bi pripovedoval. Napis (Jacobus) minor (sl. 4.). Sedmi bradat, z levico pritiska na srce križ. Napis nečitljiv: sv. Filip (sl. 5.). Osmi bradat, v desni nož, v levi knjigo. Napis: (Sanctus) Bartholomeus (sl. 5.). Deveti bradat, v desni zgoraj razširjeno gorjačo, z levo kaže nanj. Napis nečitljiv: Juda Tadej (sl. 6.). Deseti brezbrad, v desni kratek meč, z levo drži za rob plašča. Napis: (Sanctus M)atheus (sl. 7.). Enajsti bradat, v desni knjigo, levo dvignjeno z odprto dlanjo. Napis: Sanctus Datheus (sl. 6.). Dvanajsti brezbrad, v desni sekira. Napis nečitljiv; sv. Matija (sl. 7.). Vendar določitev, ki sem jo podal, ni popolnoma zanesljiva. Že pri petem, ki sem ga z M. S.¹⁶ določil za sv. Tomaža, nisem siguren. Mesto odgovarja sicer nekako sv. Tomažu, predmet pa, ki ga ima v roki, bi bil lahko in še verjetnejše sekira, kar bi kazalo na Matijo, za to se zdi, da govori tudi napis, ki se mi je zdel S. Matias; ker je pa 12. težko identificirati za Tomaža in mesto odgovarja tudi približno navadnemu Tomaževemu, sem se odločil zanj. Juda Tadej je po atributu gotov, zmešnjava pa nastane zopet radi 11., ki ima napis Datheus, ki ga pa po atributu knjige ni mogoče določiti. M. S. (o. c.) ima v svojem popisu, ki se do Matevža (10) sklada z mojim kot 11. Tadeja, ki je pa identičen z 9. Judo; očitno je bil tudi zanj odločiven pri 9. atribut, pri 11. pa napis. Podobna nesigurnost je med 5. (Tomaž) in 12. (Matija), ker napis govori pri 5 za Matija, atribut je malo nesiguren, a raje Matijin kot Tomažev, pri 12. pa govori odločno za Matijo atribut. — Tako bi se bil v vrsti apostolov Johannes de Laybaco očitno popletel: Izpustil je popolnoma Pavla, s katerim ni mogoče nobenega identificirati, pozabil bi bil Simona (njegovega atributa, žage nima nobeden), kvečjemu 9. (Juda Tadeja) bi bilo mogoče reklamirati zanj, čeprav gorjača kaže na Judo, a mogoče, da ju je zamenjal ali celo v nevednosti razdelil Judo Tadeja na Judo in Tadeja, kakor je to označil M. S. (o. c.).

¹⁶ Izvestja ... IV., str. 219.

Naslednje polje zavzema sedaj okno kot na nasprotni strani, prvotno pa je bila bržkone tu tudi kaka scena iz legende sv. Nikolaja. Poslednje polje ob slavoloku zavzema prizor posvetitve sv. Nikolaja za škofa (sl. 8.). Okvir scene tvorita dva stebrička, naslikana ob stebrih, spojena zgoraj s polkrožnim lokom. V sredi v ospredju stoji sv. Nikolaj, glavo nagnjeno malo na desno ramo, roke prekrižane na prsih. Ob njem je na vsaki strani en škof z mitro na glavi. Ravno kar sta dvignila mitro, da mu jo položita na glavo. Zadaž so vidni kleriki, ki prisostvujejo.

Nad tem pasom v trikotnih poljih sten, ki nastanejo vsled konstrukcije stropa po rebrih, se nahaja v vsakem polju po ena dokolenska svetniška podoba. In sicer nad čudežem sv. Nikolaja s 3 mladeniči škof z mitro na glavi v ornatu, brez brade, z desno blagoslavlja z dvignjeno roko, vse prste ima stegnjene, dlan ven obrnjeno; sv. Urh (sl. 12.). Ozadje obstoji pri vseh v spodnji polovici iz neke vrste nizke stene, pokrite z neskončnim patroniranim geometričnim ornamentom; zgornja polovica ozadja je enotno sinje pobarvana. Drugi svetnik nad poljem z novim oknom je papež, ki ima v desni knjigo, v levi pa nerazločen predmet. Določiti ga nisem mogel. Tretji je škof, bradat, v levi ima palico, desno ima dvignjeno s stegnjenim palcem, kazalcem in sredincem. V četrtem polju se nahaja Kristus, mlad oster tip z majhno dvodelno bradico, v čemer močno spominja na zasramovanega Jezusa na Muljavi, z desno blagoslavlja, vse prste ima stegnjene, dlan obrnjeno ven; z levico, ki je zavita v plašč, dviga zemeljsko oblo. Okolu glave ima nimb v podobi križa, za hrbtom mu je vidna mandorla z žarki. Peti je brezbrad škof, v levici drži model cerkve, v desnici palico; sv. Volbenk. Šesti je škof brez brade, v desnici ima čuden predmet, ki ga nisem mogel določiti, levico dviga blagoslavlja. Sedmi nad konsekracijo sv. Nikolaja je škof, ki drži v desni žeblje, v levi pa vreteno, na katero so navita čreva; sv. Erazem.

Polja med svodnimi rebri so poslikana z angelji in simboli evangelistov. Komponirani so ti vedno tako, da razmeroma izpolnijo polje, v kotih pa je radi očitvidne bojazni pred praznimi ploskvami porabljen kot mašilo stiliziran cvet osata z listi (sl. 7.). Edino v kapi nad konsekracijo ni angelja, ampak samo osat. Vsak angelj ima kako godalno orodje v rokah, in sicer oni v kapi nad čudeži z mladeniči igra gosli, sosednji ima roke sklenjene k molitvi, tretji igra na harfo, oni nad Kristusom na mandolino, nad sv. Volbenkom tudi na harfo, sosednji pa ima v vsaki roki po en zvonec. Trikotno polje nad slavolokom ima simbola evangelistov sv. Marka in sv. Janeza



Slika 1. Visoko.



Slika 2. Visoko.



Slika 3. Visoko.



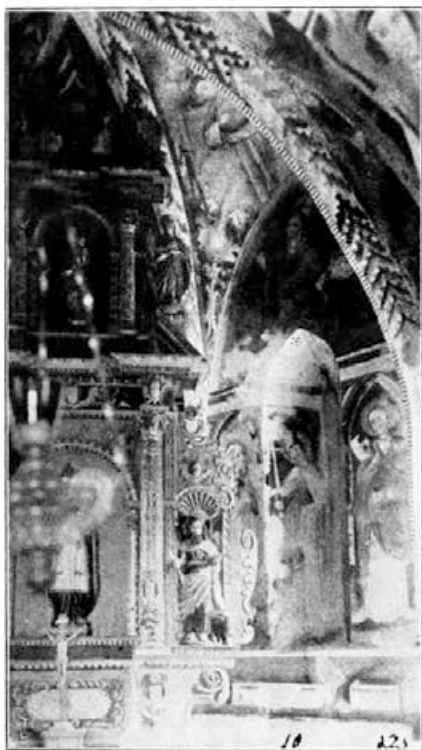
Slika 4. Visoko.



Slika 5. Visoko.



Slika 6. Visoko.



Slika 7. Visoko.



Slika 8. Visoko.



Slika 9. Visoko.



Slika 10. Visoko.



Slika 11. Visoko.



Slika 12. Visoko.



Slika 13. Visoko.



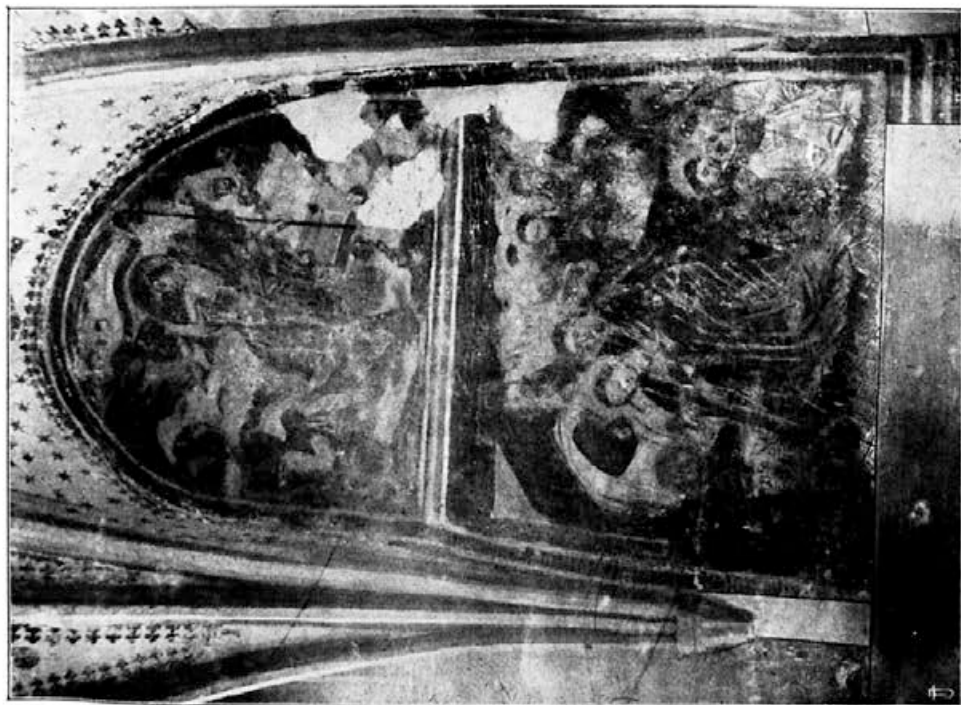
Slika 14. Visoko.



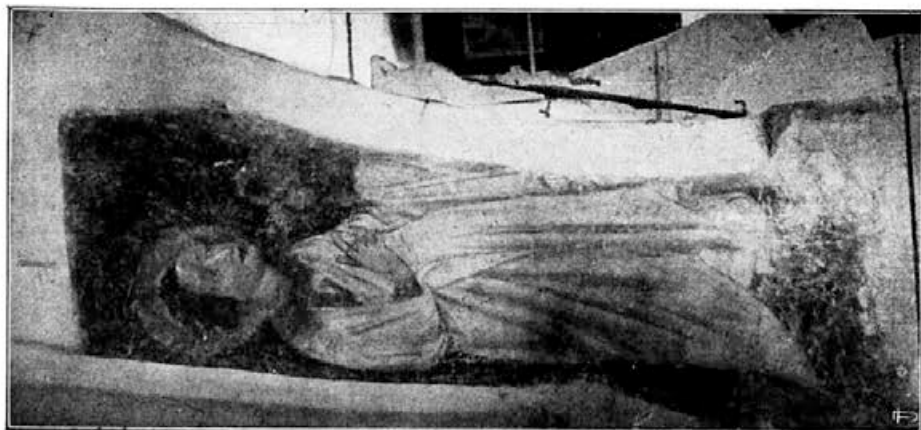
Slika 15. Visoko.



Slika 16. Muljava.



Slika 17. Muliava.



Slika 18. Muliava.



Slika 19. Muljava.



Slika 20. Muljava.



Slika 21. Muljava.



Slika 22. Muljava.



Slika 23. Muljava.

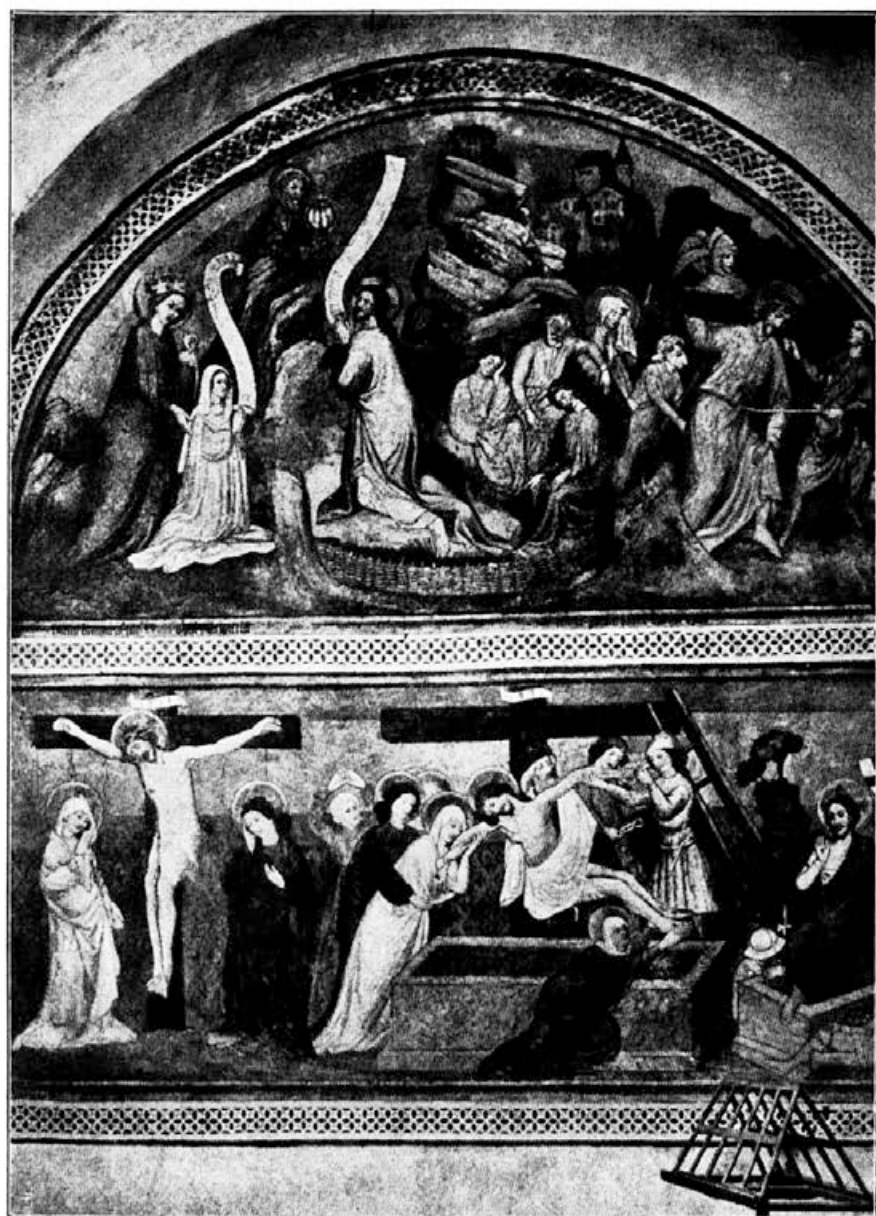


Slika 24. Muljava.

aristol



Slika 25. Muljava.



Slika 26. Millstatt, Ernestova kapela.

z napisi imen; 4 oglati polje segajoče preko celega svoda med obema sklepnikoma pa simbola sv. Lukeža in sv. Matevža z napisi imen. Na sklepniku bližje slavoloka je naslikana blagoslavlajoča božja roka s stegnjenim palcem, kazalcem in sredincem.

Slavolok ima na strani prezbiterija v trikotnih poljih med lokom in steno naslikano Marijino oznanjenje (sl. 9. in 10.). Pred stavljeno tako, da kleči na levi strani pred nevtralnimi ozadjem brez pulta Marija, roke prekrižane na prsih, iz stiliziranega oblaka, na vrhu loka leti golob, čigar glava je obdana z nimbom (sv. Duh), proti nji. Na desni strani loka je angelj, ki je pokleknil na eno koleno, desna je stegnjena, izmed prstov sta stegnjena kazalec in sredinec (antična gesta govorjenja), z levico pa drži dolg trak z napisom v gotski minuskuli: „Ave gratia plena, Dominus tecum.“

V trikotnem polju nad lokom, ki je oddeljeno od spodnjih z ornamentalnim pasom, je naslikana scena boja sv. Jurija z zmajem (sl. 11.) v trecentistično pojmovani stilizirani pokrajini z gorami in drevjem. Sv. Jurij, mlad, brezbrad mladenič, je pridrvel s konjem, pod katerim se nahaja zmaj, čigar žrelo je že prodrla sulica sv. Jurija. Na desni nekoliko v ozadju kleči s sklenjenimi rokami devica Marjeta, ki jo je sv. Jurij rešil z maja.

V slavoloku je naslikan na sev. strani pod slikanim baldahinom s križnim svodom Kristus (sl. 12.) nag, čez ledja prepasan s precej dolgim prtom; na glavi ima trnjevo krono; okolu glave ima križast nimb, brada je mlada in dvodelna kakor za velikim oltarjem ali na Muljavi v sceni zasramovanja. Leva roka visi doli, dlan obrnjena ven, da kaže rano; iz rane na levi strani prsi teče kri navzdol v kelih, ki stoji ob desni nogi. Nad kelihom plava bela hostija; desna roka je od komolca gori dvignjena, dlan obrnjena ven tako, da je vidna rana. Na nogah so vidne velike krvaveče rane. Od ran na nogah in rokah se stekajo krvave niti v kelih. — Tej sliki nasproti na južni strani je slika sv. Florijana. Ta je brezbrad v viteški obleki, z vojvodskim plaščem čez rame in na glavi vojvodski klobuk. V desni drži sulico, od katere plapolata prapor, z levico zliiva vodo na goreče poslopje. Baldahin nad njim kakor pri Kristusu.

Tudi s strani cerkve je ves slavolok poslikan (sl. 1.). Odprtino slavoloka spremlja napisni trak v gotski minuskuli, ki ima obenem dekorativno ulogo. Na vrhu slavoloka je stiliziran oblak, iz katerega je videti na levi blagoslavlajoča roka, obdana z nimbom (božja), 2 prsta (kazalec in sredinec) stegnjena, pred njo kleči mož v dolgi halji, prepasani preko ledij, pod nosom majhne brke in drži v roki ovco (Abel). Na nasprotni strani stoji Kajn, bradat mož, s klobukom z

ostro štulo na glavi, v kratkem suknjiču, prepasanem s pasom, na katerem visi meč, hlače do kolen, noge pa oblečene v neke vrste visoke nogavice, na nogah ostro zakončene čevlje. V rokah drži snop, iz oblaka pa plava zelen hudič z netopirjevimi peroti, z rogovi pri ušesih in sega z nejasnim rogovilastim predmetom po Kajnovem klobuku, z desno pa po snopu. Ozadje je tudi tu nevtralnno brez označbe situacije, ampak do polovice višine svetlorumeno, pokrito s patroniranim neskončnim vzorcem. Zgornji del ozadja pa je črn. Ob slavlolu na obeh straneh je stena razdeljena v dva pasu. Na listovi strani imamo zgoraj Kristusa na križu, na levi pod križem Marija v dolg plašč zavita, okoli glave pa belo pokrivalo; roke ima pred prsmi sklenjene. Figura je komponirana v prav izraziti S-črti, ki je tako značilna za zrelo gotško plastiko in slikarstvo; na desni je sv. Janez Ev., brezbrad mladenič, v desnici ima odprto knjigo, tudi njegovo telo kaže precej izraženo S-črto. Ozadje je nevtralnno in razdeljeno na dva pasu kot pri škofih in Kajnu in Abelu. Pod to sliko sta naslikana drug k drugemu obrnjena, na levi sv. Lenard v meniški obleki, brezbrad, z meniško tonzuro na glavi, v desnici okove, v levici škofovsko palico; na desni pa bradat svetnik z Andrejevim Križem ob svoji levi; sv. Andrej? Na evangelijski strani (sl. 13.) imamo zgoraj sceno iz legende sv. Nikolaja: V ozadju trecentistično stilizirana pokrajina z gotškim gradom na gori, pred njo razburkano morje, po katerem plove ladija, ki jo ogroža vihar; na desni se je prikazal sv. Nikolaj, bradat, z mitro na glavi, v ornatu, v levi škofovsko palico, z desno pa blagoslavlja s stegnjenim palcem, kazalcem in sredincem. Pod to sliko sta naslikani 2 svetnici, obrnjena druga k drugi: Na levi sv. Helena, komponirana v izraziti S-črti, desna roka je dvignjena od komolca do prsi, kazalec je stegnjen in kaže na križ v levici; na desni je sv. Katarina z mečem v levici, v desnici, zaviti v plašč, pa ima kolo.

Izmed slik na zunanjščini smo votivno sliko na fasadi že uvodoma opisali. Preostaneta nam še dve na severni steni ladije; obe se nahajata na zapadnjem koncu. Desna nam predstavlja nago ženo (sl. 14.), katere leva noga stopa na vrat znak ležeči brezbradi osebi, katere glava je precej dobro ohranjena, desna je postavljena naprej in skoro do kolena uničena, ker je odpadel omet. Okolu ohranjenega kolena desne noge, se ji ovija rdeči jezik žrela pošasti (pekla), ki je vidno široko odprto, z ostrimi zobmi opremljeno v desnem kotu slike. Spodnja čeljust tega žrela je skoro popolnoma uničena. Na peklenskem žrelu stoji zelen hudič, ki je močno razpraskan, posebno obraz in prsi, leva noga je popolnoma uničena; na glavi ima

dolge roge; z levico drži trak, ki ga je vrgel ženski okoli pasu, desnico dviga pred lice in kaže s stegnjenim kazalcem na nos (znak zaničevanja, ki se ponavlja tudi na Muljavi). Od hudičeve glave k ženi se vije napisni trak z napisom v gotski minuskuli, ki ga pa ni mogoče prečitati. Čisto gotova je prva črka **p**. Z večjo ali manjšo zanesljivostjo se mi je posrečilo dognati vsaj tele črke, ki pa ne dajo nobenega smisla: „**poydi¹⁷...er la(?)ba m(?)**. o“. Žena, ki je z zgornjim delom obrnjena skoro popolnoma en face, dočim so noge v profilu, si sega z desnico v lase; pri komolcu ovija desnico kača, katere rep visi zviti navzdol, glava pa jo pika pod desno stran prsi; levica je od komolca dvignjena v višino ramena, in drži drugo kačo, katere rep se vije v smeri ženine glave; glava pa jo pika pod levo stran prsi. Kaj naj ta slika predstavlja, se mi ni posrečilo dognati. M. S. (o. c. str. 217) jo imenuje „peklenšček zapeljivec mladine“, zakar pa ne uvidim pravega razloga in jo odklanjam kot samovoljno. Benesch jo imenuje (M. d. Zentralkomm. N. Folge, XV. 1889, str. 268) „die Umgarnung der Tugend druch das Laster“, pa tudi to je samo domneva. Rešiti si vprašanja ne upam, predmet je bil nedvomno etično-pedagoškega, če ne morebiti tudi alegoričnega značaja, ker kaj pomeni glava pod nogo in kače? Napis bi mogoče govoril tudi za alegorijo Prudencije (**p. vd. (n). (t)...**); **n** in **t**, ki sem jih v oklepaju podal, bi se dala zagovarjati, čeprav sta nejasna. Na levo od te slike se nahaja velika, skoro celo višino stene obsegajoča slika sv. Krištofa, ki koraka preko vode, v kateri so razna čudna bitja, ribe, raki, morska deklica z dvojnimi repom (pr. riba Faronika na Tolminskem, Veronika na Malem gradu v Kamniku). Spodnji del slike je močno poškodovan. Obraz Krištofov je mladobradat. Oblečen je v suknjico, prepasano z zelenim jermenastim pasom, ki je spet s kovinsko zaponko in čegar konec je vržen v zanjko. Suknja sega do kolen. Čez rame mu visi plašč, z levo roko se opira na drevo, z desnico podpira dete Jezusa, ki mu sedi na desnem ramenu in mu z levico sega v lase, v desnici pa drži napisni trak z napisom v gotski minuskuli: „**Ego sum lux mundi, via, veritas**“.

O zunanji zgodovini cerkve in njenih slik nam žal ni skoro nič znanega. Edina notica, ki malo posveti v njeno preteklost, je zapissek v vizitacijskem zapisniku škofa Scarlichija iz l. 1631.,¹⁸ str. 108.: „Ecclesia S. Nicolai in Visochen, cuius tectum fulmine

¹⁷ y je lahko tudi v, ako je y, zvení prva beseda slovensko, kar me je osupnilo in ne vem, kaj naj ž njo začnem.

¹⁸ Nahaja se v kn. škof. arhivu v Ljubljani.

tactum et igne fuerat consumptum cum omnibus ecclesiae paramentis et necessariis quibusmodo tota est denudata et carens. In ea 3 sunt altaria consecrata sed sine iconibus et necessariis ut supra: Imo mandavit de iconibus paramentis caeterisque necessariis pro Altari in choro prout in constitutionibus ordinatur. Alia vero duo altaria hinc inde destrui.“

Neizbežno je, da je takrat zgorel tudi leseni strop in da je bil sedanji narejen takrat, a so pri tem rabili stare patrone. Edini preostanek stare cerkvene oprave bi bil krilni oltar, ki so mu pa verjetno takrat pridělali negotski nastavek v obliki prebitega slemenca, kakor se je ohranil do naših dni. Freske takrat verjetno niso mnogo trpele, kajti kar se tiče njihove ohranitve, se morejo redko katere meriti ž njimi. Slike v prezbitteriju sploh niso bile nikdar prebeljene, kar je redkost pri gotških freskah, zato učinkujejo deloma še tako sveže, da jaz dolgo nisem mogel verjeti, da niso bile kedaj popravljen ali preslikane. Šele natančna preiskava, ki sva jo izvršila z restavratorjem akad. slikarjem Mat. Sternénom letos spomladi, me je preverila o tem; konstatirala sva pač, da so bile enkrat nekatere malenkosti nekoliko popravljene, to velja posebno za barvo nekaterih ozadij; nad sv. Jakobom mlajšim se vidi, da je na prvotni napis naslikan pozneje zobčast ornament, ki odgovarja ornamentalnemu značaju gotške minuskule in je imel bržkone namen izpolniti vrzel. Na novo prebeljen je ves spodnji del stene; kakor smo že omenili, sta 2 okni novejšega datuma verjetno uničili po eno večjo sliko, med ostalimi pa je še relativno najbolj poškodovana slika konsekracije, kjer je barva mestoma odrgnjena prav do zidu.

Slike na slavaloku s strani ladije pa so morale biti prebeljene ali zakrite, ker jih ne omenja M. S. (o. c.) v svojem opisu, pa tudi v Beneschovem poročilu na centralno komisijo¹⁹ niso nikjer omenjene, Hauser.²⁰ Nekako istočasno sem se jaz začel pečati z našim gotškim tudi napisa noben ne omenja. Prvi, ki ga je čital in publiciral je Pavel slikarstvom in ga našel že odkritega. Napis je bil prebeljen, ker sem še sam odstranil belež nad nekaterimi črkami. Tudi na sliki sv. Helene in sv. Katarine so se ohranili ostanki rjastorjavega beleža, ki ga je pa lahko odstraniti.

Mnogo pa so vsled vremenskih razmer trpele slike zunaj. Te obstojajo pravzaprav iz finega mozaika blestečih barv, ki se drže

¹⁹ Gl. Mitt. d. Z. Komm. N. F. XV., str. 268 in XXI. 198.

²⁰ Mitt. d. Z. Komm. III. F. X. 1911., str. 599 sl. Die Filialkirche zu Muljava und der Freskomaler Hans von Laibach.

drobno razpokanega in v razpokah po dežju izmitega ometa. Trpeli so posebno spodnji deli, kakor sem pri opisu omenjal in kar je naravno. Votivna slika pa je bila pokvarjena bržkone po kaki nerodnosti, ker je deloma odbit omet. Slika žene s hudičem pa je bila očitvidno nalašč pokvarjena. Za to sliko bi bilo umestno, da se sname s stene in spravi v muzeju, ker je ikonografično skrajno zanimiva, a tu v vedni nevarnosti, da jo kdo nalašč pokvari.

Tehnika teh slik je v splošnem fresko, vendar ne povsod popolnoma enaka. Omet je dobro izglajen, a ne posebno fin. Na stikih svoda s stenami se vidi, da so slikali svod prej kakor stene: Izvršeno je bilo delo očitvidno s precejšnjo naglico. Je pa očitvidna razlika med skrbnostjo, s katero so bile narejene slike zunaj in onimi znotraj. Dočim jih zunaj stoletja dežja, mraza in vetrov niso zmogle uničiti, ampak se barva še danes naravnost blesti, ker so delali vestno na svež omet, s katerim so se barve spojile v neločljivo enoto, je notri tehnika bolj površna. Deloma se dajo barve z lahkoto odrgniti ali ostrgati, o čemer pričajo poškodbe na sliki konsekracije ali sv. Helene. O večini se lahko trdi, da je izvršena sicer v fresko tehniki, a na že precej suh omet, kombinirano s krijočimi in lazurnimi barvami. Pa tudi posamezne slike so izvršene zelo neenakomerno; vidi se tudi, da je slikar nekatere reči pozneje poživil in popravil. Tako se posebno vsiljujejo pozornosti stilizirane cvetlice na sliki čudeža z mladeniči, nekatere pozneje potegnjene konture n. pr. pri sliki sv. Petra, in bele konture plašča pri sliki čudeža z mladeniči in na sliki sv. Helene (sl. 13. in 2.); del teh vsiljivih kontur pa je posebno na sliki sv. Helene nedvomno poznejšega izvora. Zelena barva je na več mestih, posebno na sliki treh mladeničev splesnovala; Sternén meni, da ji je bil primešan klej. V splošnem moramo reči, da so izvršeni apostoli skrbneje kakor n. pr. čudež treh mladeničev ali Kristus in sv. Florijan ali sliki sv. Lenarda in sv. Helene. — Po tehniški izvršitvi sodeč, imamo pred seboj delo, ki je bilo izvršeno s precejšnjo naglico ne preveč pazljivo, čemur so bila mogoče vzrok skromna sredstva, ki so bila za ta namen na razpolago, mogoče pa tudi osamljenost cerkvice, ki ne stoji in ni stala na kaki važni prometni cesti. Radi velikih očitvidnih razlik v izvršitvi je tudi verjetno, da ni vsega dela izvršil mojster sam, ampak da je imel pomagache, ki so pod njegovim vodstvom izvršili manj važne partije, ki jih je on potem malo popravil. Stilistično pa razlika ni tolika, da bi mogli tu deliti delo na posamezne delavce, ampak lahko rečemo, da je precej enotnega značaja, katerega nositelj je Johannes. Pogosto nas naravnost frapira, kako je znal svoje figure komponirati kot barvne

prikazni. To se vidi posebno pri apostolih. Nekateri izmed njih so koloristično naravnost privlačni. Odločilna je barva dolgega plašča, ki je enotna in senčena navadno v različnih tonih osnovne barve, semintje pa senči tudi z drugimi barvami tako pri 7. apostolu zeleno na umazan roza; pri 3. zeleno na umazano rdeče; posebno učinkovit in močen v barvi je 11. apostol, istotako 3., dalje sedmi, peti ima na plašču patroniran vzorec, poteza, ki je v provincialnem slikarstvu pozno gotske dobe precej razširjena. Karnat (barva nepokritih delov telesa) je splošno roza, modeliran pa je s potezami preko osnovne splošne barve v bledejši roza barvi. Vrezanih kontur, kakor so navadne pozneje v baročnem slikarstvu, ni nikjer, skica je bila nanesena v barvnih konturah, ki so večidel vidne v črni ali še pogostejše v rjastorjavi barvi. Kontura igra precejšnjo vlogo, kajti čeprav slikar stalno senči, kakor sem omenil, pretežno v različnih tonih osnovne barve tistega dela predmeta, tako da n. pr. lice dobi svojo plastiko s tem, da na enotno roza podlago, ki je potegnjena čez cel obraz, potegne pod očesom širok malo svetlejši roza potegljaj, ali da obleka, ki ima v okviru svojih kontur enoten, pogosto sivo barvan kolorit, dobi svojo plastiko s potezami svetlejšega tona iste barve pa brez notranjih kontur, — je vseeno kontura v veliki in semintje skoro v pretežni meri nositeljica tudi plastične strani slike. To je jasno posebno pri nekaterih obrazih, potem pa pri konturah oblek, ki s tem, da so konture robov obleke potegnjene, pri živahnosti gubanja robov že same po sebi dajo iluzijo neke sorazmerne plastike. V splošnem pa lahko rečemo, da so barvni in linearni način modelacije držita nekakako vago in nastopata pogosto drug z drugim in se podpirata. Klasičen primer za modelacijo brez notranjih kontur je naga žena zunaj (sl. 14.), za drugi način, kjer se notranja kontura in barvna modelacija podpirata, so posebno figure, posebej še obrazi nekaterih apostolov, ki na ta način res dosežejo precejšen kos plastične iluzije (sl. 15.). Nimbi so izdelani potom vtiskov žarkov in vrez v omet (sl. 15.).

Po ti označbi tehnične strani preidimo k stilistični označbi prvega znanega Johannesovega dela. Kar se tiče splošnega arazmaja, je zanimiva poteza, ki jo opazimo, ravno naslikana lesena na konsolah sloneča polica (sl. 1.), na kateri se nahaja glavni pas slikarije prezbiterja. Ta polica je nedvomen izraz stremljenja po ustvaritvi prostorne folije za scene in posamezne figure, ki stoje na tem. To dokazujejo tudi loki nad glavami apostolov in arhitektonski okvir okolu slike konsekracije ali konsle s polico nad čudežem 3 mladeničev. Vendar pa se slikarju razen spodaj v polici ne posreči

doseči prostorne plastičnosti, katere pomanjkanje izpremeni ves zgornji del tega aranžmaja v samo dekoracijo brez prostorne vsebine. Na podoben način kakor tu je rešil prostorni problem pri Kristusu in sv. Florijanu samo brez konsol spodaj, a s perspektivo tal, na katerih stojita, in križnim svodom baldahina, pod katerim sta, videnim od spodaj (sl. 11. in 12.). Zanimivo je tudi, da je očitvidno nameraval perpespektivno podati omenjene konsole kakor bi se videle z enotnega stališča; ni se mu sicer popolnoma posrečilo, a vseeno je njegov namen precej jasen. Te konsole, ki se pojavljajo tudi pri drugih sodobnih slikarjih, igrajo v poznejšem razvoju slikarstva na Kranjskem še svojo ulogo, ker se razvijajo v nizke prostore, v katere naslika umetnik doprsne slike svetnikov (Prim. sv. Peter na Vrhu nad Želimljami in stara župna cerkev na Bledu).

Splošno pa se v prostornem oziru Johannes na Visokem ni posebno daleč upal. Omenili smo že nevtralnno pobarvana ozadja njegovih posameznih figur, kjer kvečjemu mali pas v drugi barvi spodaj pomeni tla, na katerih stoji, vendar brez perspektivne sile, omenili smo tudi tipičen slučaj pri Križanju in Kajnu in Abelu, kjer je spodnji pas pokrit z neskončnim vzorcem, ki naj nadomesti balustrado, ki zapre perspektivo tal, na katerih se scena vrši, a je brez plastike in se razblini v navpično visečo ornamentirano preprogo (sl. 1.). Njegove posamezne figure, ki jim pogosto posebno v obrazih ni mogoče odrekati plastične sile, ne postanejo nikdar res prostorne ustvaritve, ampak vedno napol prostorne, recimo reliefne, prilepljene k svojemu ozadju. Do istega zaključka pridemo tudi, če si ogledamo scene z več osebami, ki se vrše v prostoru ali v pokrajini. Da je križanje popolnoma reliefno pojmovano, je na prvi pogled jasno (sl. 1.). Poglejte pa sedaj obglavljenje mladeničev, sv. Jurija in čudež na morju (sl. 2., 11., 13.). Scena z osebami je vselej popolnoma samostojna od pokrajine, prav tako kot v pokrajino, bi jo lahko postavili tudi pred kakršenkoli zastor ali ozadje. Glavno je, da se scena sploh ne vrši v pokrajini, ampak pred njo na ozkem prostoru, ki teče paralelno s ploskvijo, na katero se slika, pokrajina pa je samo označba situacije, ki ne namerava podati scene v pokrajini, ampak samo naznačiti, da se je scena vršila v pokrajini. Tudi razmerje velikosti ljudi napram pokrajini in posameznih predmetov v pokrajini je čisto nesorazmerno, samo pripoveden pripomoček, absolutno pa brez iluzorističnega stremljenja po resničnosti, kakor smo je navajeni po slikah, ki jih sprejema naše oko. Kakor skuša sicer potem kritja oseb, ki stoje druga za drugo, doseči tu in tam iluzijo globine, je ta globina vseeno samo napol globina, in sv. Jurij

si ne upa pognati svojega konja v globino ali iz slike ven, ampak previdno ostane v gibanju, paralelnem slikini ploskvi, da ne bi motil njenega miru. Reliefni puščaji, kateremu je pokrajina samo kulisa brez globine in katerega edini prostornotvorni element je delno kritje za seboj stoječih predmetov, je vpoštevan na Visokem skoz in skoz. Značaj pokrajine, kakor nam jo podaja, je brez vsakega samostojnega opazovanja narave samo tradicionalnega značaja, tipus, shema, kakor ga je vstvarila za označbo (!) pokrajine pozna antika, kakor ga je preko vsega srednjega veka ohranila bizantinska umetnost, in ki ga je prevzel za folijo svojega il dolce stil nuovo v slikarstvu 150 let pred Johannesom največji umetniški revolucionar srednjega veka Giotto. Njegovo zanimanje, kakor zanimanje vse renesanse sploh se je koncentriralo na človeka, na obvladanje človeškega telesa in je pri tem naravo nekako prezrlo. Podoben štadij imamo tu. Johannes hoče p r i p o v e d o v a t i legendo in en rekvizit njegovega pripovedovanja je tudi pokrajina taka, kakor jo je prejel v delavnici, kjer se je učil, kot plod tisočletne tradicije. Povdarek je bil na legendi, ne na naravni resničnosti in verjetnosti, zato se tudi ni trudil preko tradicionalnega okvira. — Edina slika, kjer mu je bilo treba rešiti sceno, ki se vrši v notranjščini poslopja z večjo skupino ljudi, je slika konsekracije (sl. 8.). Omenili smo že vlogo police spodaj in arhitektonskega okvira okoli. Pristaviti moramo še, kako skuša pod lokom z neskončnim ornamentom, ki posnema perspektivo kaset, napraviti iluzijo kasetiranega od spodaj videnega stropa. Toda vse to skupaj prostoru ne da nobene globine primerne skupini, ki se v njem nahaja. Tudi sorazmerje je popolnoma neprimerno. Tudi tu je arhitektonski okvir samo kulisa. Nezmožnost enotnega stališča napram prostornemu problemu se pa pokaže ravno v ti sliki posebno jasno, ko spodaj slika polico, slonečo na konsolah, videno od spodaj, na nji pa sceno, katere tla so videna od zgoraj, tako da on predstavi isto polico naenkrat gledamo od spodaj in zgoraj. V tem okviru je postavil 6 oseb, ki se različno krijejo med seboj, ki pa niso zmožne odločiti se druga od druge, ampak lepijo ena na drugi in vse skupaj na ozadju brez okrogle plastike v posamezne figure in brez plastike celote z ozirom na ozadje — zopet reliefni princip, preko katerega Johannesu ni dano iti.

Kar se tiče kompozicije posameznih figur, smo pri nekaterih že pri opisu opazili vpliv za zrelo gotsko dobo tako značilne S-črte. Sicer tu ni več izključno v veljavi, a vendar se pogosto čisto jasno uveljavlja, v drugih slučajih kot n. pr. pri apostolih pa je nekako tiho. Lahko rečemo, da je za kompozicijo posamezne figure še po-

vsod čeprav umerjeno v rabi, kar dokazuje malo sklonjena glava, upale prsi in aranžmâ nagubanja oblek. Kompozicija gub obleke se vrši v velikih masah in črtah, splošno odgovarjajoč naravnim tendencam blaga; pri visečih delih obleke prevladuje navpična žlebasta guba, ki sega paralelno z drugimi do tal, kjer se rob obleke nabere okolu nog, do neke mere dekorativno razpoložen. Gube, ki so, kakor rečeno, velikopotezne, so mehke v svojih pregibih in še ni nikjer sledu poznejšega sloga lomljenih gub. Robovi obleke so nabrani v prijetno valovite črte vselej po dekorativnih ozirih (sl. 3. in 4.). Postave Johannesesa so razmeroma sloke, v statičnem motivu stanja na obeh nogah tipične, tudi v gestah tipične; kar se tiče izraza obraza in tipa popolnoma idealistične brez kake individualizujoče tendence, posebno kar se tiče notranjega življenja. Obrazi so prijetni, mili, brez strasti. Razen tega obsegajo vsega skup samo nekoliko tipov, ki jih varujejo posebno zunanosti kot barva in velikost brade, gube na čelu, gladkost in okroglost lica itd. (Prim. slike apostolov). Kar se pa tiče te idealne miline, nadsvetnosti, pa moramo priznati, da je ustvaril Johannes par nepozabnih tipov. Posebno mil obraz sv. Jurijsa (sl. 11.), nepozabni v svoji tipični nadsvetni milini so obrazi nekaterih apostolov.

Toda primerjajte jih med seboj in našli boste, da so bratje in sestre, vsi otroci enega očeta. Izmed tipov, ki posebno opozorijo nase, bi omenil obraz z brkami, ki ga imamo pri rablju in Abelu (sl. 1. in 2.), tip, ki je v gotskem slikarstvu nenavaden in radi katerega sem tudi dvomil, da je ta slikarija prišla do nas nepokvarjena. Dalje tip Kristusa (sl. 12.): okrogel mil obraz, s prav mlado dvodelno brado in komaj vidnimi brkami, ki se pri njem vedno ponavlja in ki ga imamo tudi na Muljavi. Posebno pozornost vzbuja tudi nago žensko telo zunaj cerkve (sl. 14.), ki nam podaja idealen tip severne krasotice takratne dobe, naslikan je z očitnim poznavanjem telesa in razumevanjem za njegove kretnje, tudi modeliranje, čeprav čisto splošno in prezirajoče vse anatomske detajle, nas preseneti. Iz te poteze, kakor iz nekaterih drugih, n. pr. prav rahle individualizacije posameznih sicer zelo tipično zasnovanih glav apostolov, mustačastega tipa in pravega pojmovanja gubanja oblek bi sklepal, da je Johannes kljub svoji izrečno idealistični smeri semintje vseeno posegel po učiteljici, ki je stopala takrat vedno na plan — po samostojnem opazovanju narave.

Še ene in ne najmanj važne poteze njegove umetnosti ne smemo pozabiti, ki tudi sicer daje gotskemu provincialnemu slikarstvu večjo vrednost, kôt jo absolutno predstavlja, to je dekorativ-

nost. Sevé to ni bilo toliko individualna zasluga posameznika kot zasluga delavniške tradicije, v kateri je bil tak slikar vzgojen. Poleg kulisnih rekvizitov za ustvaritev ozadja, je stal na prvem mestu nedvomno splošni dekorativni aranžmâ prostora in okolica slik, ki pa je ravno dajal celoti enotnost. Horror vacui je v tem oziru vladal na celi črti. Ni bilo mesta v prezbiteriju, ki bi ne bilo pokrito z barvo. Omenjali smo že na svodu polnitev kotov z osatom; eno polje je posejano z zvezdami. Omenili smo ozadja posameznih slik, ki je nevtravno pobarvano, vprašanje je tudi, če je ta čisto rokodelska dela sploh vršil mojster sam; malo je verjetno. Gotovo je, da ni sam patroniral ozadij kot smo jih omenili pri križanju, Kajnu in Abelu itd. Sploh ima patron tem večjo važnost, čim bolj rokodelsko je delo. Klasičen primer za to je prezbiterij cerkve sv. Janeza v Bohinju. Glavni elementi Johannesove ornamentike na Visokem so sledeči: Patron posnemajoč rombično kaseto, a podajajoč vedno samo polovico v neskončnem vzorcu; vzorec posnemajoč zobce in patroniran iz točk na svetlem polju, neskončno se ponavljajoč križec. Bogato so poslikana rebra: Ozki hrbet rebra ima motiv zobcev ali omenjenih iz točk sestavljenih križcev na svetlem polju, in se tako na mah odločno oddeli od svojih stranic. Te pa so poslikane z gotsko stiliziranim motivom oblakov, menjajoč temen in svetel pas, komponiranem v kotu, čigar vrh je gori obrnjen (sl. 7.). Težko si je misliti primernejšo ornamentiko za kvišku stremeče rebrovje, kakor je to. Sevé ta ornamentika ni špeciélno Janezova, ampak splošno gotska, ki so jo pač posamezne šole po svoje komponirale in porabljale, katere posamezni motivi se pa ponavljajo skozi generacije vedno znova.

Če posnamemo na kratko, kako se nam predstavlja Johannesova umetnost na Visokem, bomo rekli: Johannes je v prvem svojem, nam znanem delu predstavitelj skozinskoz idealistične smeri, njegova umetnost produkt delavniške tradicije in ima le malo osebnega, nedvomno pa ima poteze, ki ga razlikujejo od sodobnih drugih slikarjev, in nedvomno je tudi samostojno opazoval in študiral naravo. Svojih postav in scen se on ne trudi poglobiti psihološko ali čuvstveno, ampak jih pojmuje čisto kot mirno idealno pripovedovanje v smislu legende, v kolikor se tiče vsebine, formalno pa samo kot del splošne dekorativne ureditve prostora, v kateri v zvezi z ornamentiko v ožjem smislu besede dobijo drug pomen, ki nam jih približa bolj, kakor pa njihova špeciélna umetniško dejstvujoča vsebina. Danes smo mogoče daleč od tega, da bi razumeli pomen in vrednost takega rokodelstva, ki se samo dvigne preko sebe in

vstvari dela, ki gredo preko čisto rokodelskega. Mi sploh več ne vemo, kaj je dekorativna poživitev prostora, mi sploh ne uživamo več legende naivno brez ozira na kak moment naturalističnega ali realističnega doživetja, na katero smo navajeni, ki pa z legendo sploh nima nič opraviti, mi segamo vedno po velikem, a zato navadno zelo malo dosežemo; kdor pa se je skušal kdaj vživeti v duha beuronske umetnosti, ta bo našel tudi pot do razumevanja del gotških umetniških delavnic, ki so gojile rokodelstvo, a preko tega vstvarile vrednote, ki nas še danes privlačijo.

Tu pri starejšem znanem Johannesovem delu je pač tudi mesto, da primerjamo njegovo umetnost z umetnostjo njegovega očeta Friedricha in ugotovimo njuno medsebojno razmerje.

Oglejmo si samo sliko iz Ernestove kapele v samostanski cerkvi v Millstattu, ki jo je objavil P. Hauser.²¹ (Sl. 6.). Princip kompozicije je tam sicer popolnoma drug, veliko bolj starinski kot je Johannesov, na eni sliki imamo namreč v enotni pokrajini združenih celo vrsto prizorov, ki se vrše drug za drugim, način, ki ga imenujemo način kontinuirajoče kompozicije, ki je v antiki splošno veljal, ki se je ohranil v vsi naivni umetnosti skozi ves srednji vek do zmage naturalističnega načela, da mora biti slika izrezek iz resničnosti in da mora sama v sebi biti ustvarjena po načelih resničnosti in enotnosti časa, dejanja in prostora. Pri Johannesu te vrste kompozicije ni več nikjer. Pokrajina pa je pri obeh v principu enaka, trecentistična. Tipi in geste shematične, slog gubanja in modeliranja in oblek tudi. Lahko pa primerjamo tudi sceno Kristus na križu z ono na Visokem (sl. 1.). Ti dve sta si tako sorodni, da ni nobenega dvoma, da sta istega izvora, iste delavniške tradicije. Primerjajte kompozicijo telesa križanega, Marijo in Janeza, samo geste so izpremenjene, shema pa je popolnoma isti. Sorodnost gre celo tako daleč, da ima spodnji del ozadja isti kasetni vzorec kot na Visokem. V ostalem je reliefni princip, ki smo ga našli pri Johannesu, tudi pri očetu popolnoma v veljavi. Bordira, ki opasuje slike v Millstattu, ima enega največ rabljenih neskončnih vzorcev (križci) tudi pri Johannesu. Kot karakterističnega za umetnost Friedricha omenja Hauser (o. c. str. 58.) tale tip: „Gestreckte schmale Gestalten mit überlangen, fleßenden Gewändern, einige charakteristische Stellungsmotive und der Kopftypus mit hoher Stirn, eingefallenen Wangen und vorstehendem Kinne.“ Primerjajte s tem apostole na Visokem, pa morate priznati, da je očetov tip tudi Johannesov. V splošnem lahko

²¹ Jahrbuch der k. k. Z. Komm. J. D. N. F. IV. B., str. 55.

rečemo, da v prvem nam znanem delu Johannes v bistvu ni zapustil tradicije svojega očeta. Težko je reči, koliko je njegovega v splošnem aranžmaju poslikanja presbiterija. Kakor bomo videli, imamo pred seboj neki splošno veljaven shema, skoro bi rekli kanon, kjer je težko določiti, kedaj je bil ta ali oni motiv, ki ima bodočnost, vpeljan. Polica s konsolami je karakteristična za neko skupino kranjskih slikarjev (sv. Peter na Vrhu, Bled, stara farna cerkev) in doživi še nadaljni razvoj (sv. Janez v Bohinju, Suha pri Škofiji Loki), mogoče je, da ga je Johannes prinesel na Kranjsko s svojo umetnostjo, a dokazati se ne da. Če tudi ni mogoče njegovega deleža pri vstvaritvi sheme poslikanega prezbiterija pri nas določiti, vseeno lahko rečemo vsaj to, da je spretno prilagodil tradicionalne elemente slikanih prezbiterijev danim razmeram in vstvaril, držeč se zahtev arhitekture, neločljivo dekorativno enoto med arhitekturo in svojo slikarijo.

Rezultat primerjanja njegovega dela na Visokem z očetovim v Millstattu je spoznanje, da je Johannes prenesel slog koroškega slikarstva 1. pol. XV., kakor ga je predstavljal njegov oče, na Kranjsko. Na Visokem ni šel preko njega, kakšen pa je bil 10 let pozneje, o tem nas bo poučila podružnica na Muljavi pri Stični.

Muljava.

Muljavska cerkev je za podružnico prav velika; sam presbiterij je malo manjši kot cela cerkev na Visokem. Dolžina muljavske cerkve znaša 24·25 m, širina ladije 8·10 m; dolžina presbiterija 10·40 m, širina 6·15 m, slavlolik ima 4·47 m odprtine. Presbiterij je zaključen s 3 stranicami osmerokotnika in prekrit z rebrastim svodom, na stikih in križiščih reber ima 3 plastično okrašene sklepnike. Rebrovje sloni na vitkih polstrebrih prislonjenih v kote, le rebrovje zadnjega polja pred slavlolikom sloni na priprostih priostrenih konsolah v višini priprostih kapitelov ostalih nosilcev. Oken ima presbiterij sedaj 6, vsa so velika, šilasta, opremljena s krogovičjem, ki pa je bilo v novejšem času obnovljeno. Na oglih močno prirezan šilast slavlolik loči presbiterij od glavne ladije, ki je enotna in je imela prvotno raven strop (slikarija sega pod streho skoro do vrhnjega roba stene) ali pa je bila mogoče celo odprta do ostrešja, za kar bi mogoče govorilo, da sega slikarija na fasadni steni znotraj višje, kakor so stranske stene, in je njena kontura ob straneh poševna paralelno črti strehe, slame pa zopet vodoravno prirezano. Na tri strani odprta lopa pred glavnim vhodom je novejše delo. Zvonik

iz gotske dobe se nahaja v severnem kotu med ladijo in presbiterijem. Spodnji del njegov, ki je prekrit z gotskim svodom, služi za zakristijo. Sedanji banjasti svod ladije je poznejše delo; nosijo ga znotraj k stenam pristavljeni močni pilastri. Od starih oken ladije sta vidna samo pod streho 2 šilasta vrha na južni strani.

Od oprave je najstarejša prižnica ob severni steni, ki kaže vsaj v strebru, na katerem sloni, še gotsko obliko. Najdragocenejši pa je veliki oltar Marijinega vnebovzetja iz leta 1674., ki je bogato rezljan in ves pozlačen; je to eden najbogatejših in najlepših baročnih oltarjev pri nas; 2 stranska oltarja sta iz srede XVIII. stoletja. Na enem pilastrov južne stene ladije je pritrjena konsola, na kateri stoji zanimiv poznogotski kip Matere Božje z Jezusom, ki pa je oblečen. Glavni portal ima letnico 1697; od takrat bržkone tudi datira sedanji svod ladije in kor. Na steni nad vhodom v cerkev je letnica 1875, ki se nanaša na kako prenovitev; leseno tramovje lope ima letnico 1841; kropilna kamen pa 1852. (Sl. 16.).

Poslikana je bila prvotno vsa cerkev, ne samo presbiterij kot na Visokem. Pod streho so okrog in krog vidni ostanki fresk, in kjerkoli v cerkvi načnemo belež, se pokažejo ostanki slikarije. Slike v ladiji so deloma uničili in, v kolikor so bili njihovi ostanki vidni v cerkvi, zabelili, že ko so stavili sedanji svod in kor. Slike v prezbiteriju pa so bile občutno poškodovane, kakor se zdi po pričevanju K. Črnologarja, šele koncem XIX. stoletja. V svojem prvem poročilu l. 1891.²² poroča, da so slike v prezbiteriju zabelili šele v 80tih letih XIX. stoletja, ko so zmanjšali in razširili 2 gotski okni ob velikem oltarju ter ju napravili 4 oglati. Že takrat²³ so deloma pokvarili freske vsaj ob obeh prezidanih oknih. Danes se v teh 2 poljih ni sploh nič več ohranilo. Ostale slike pa so od takrat do l. 1894. ostale nedotaknjene pod beležem. Med tem je namreč prodrlo takrat moderno stremljenje restavracije starih stavb v prvotno stanje enotnega sloga tudi do krogov, ki so bili merodajni glede te cerkve, in sklenili so ji dati zopet gotsko lice, ki je bilo pokvarjeno s prezidavo oken l. 1880. Obnovili so vsa okna, ki so imela še staro krogovičje in kamenite okvire, in vse to nadomestiti z novimi, 4 oglati okni so zopet izpremenili v šilasti in pri tem uničili še to, kar je prej ostalo; dalje so odprli zopet gotsko okno v drugem južnem polju zraven polja s sliko Marijine smrti, ki je bilo zazidano v XV. stoletju, ko so presbiterij

²² Mitt. d. Z. Komm. N. F. XVII., str. 193. Über ältere Kirchenbauten in Krain.

²³ Kakor poroča v drugem poročilu: Die Fresken und die Fenster der Kirche zu Muljava v Mitt. d. Z. Komm. f. D. XXIII. l. 1897., str. 21. je bilo to l. 1880.

slikali, da so mogli tam naslikati beg v Egipt. S tem so to sliko in sliko nad oknom občutno pokvarili. Obenem so takrat tudi zopet odstranili belež s slik, vendar so pri tem delali tako neprevidno (menda so rabili celo pralice), da so mnogo poškodovali, (take poškodbe kaže posebno slika Marijine smrti), ali celo zbili omet s stene, nakar so poškodovane dele zopet zabelili ali celo deloma nanovo ometali. Tako imamo tu instruktiven slučaj, kako je ravno prosvečena, z zgodovinskim smislom prenasličena doba naše polpreteklosti uničila in poškodovala še to, čemur so prizanesla mnoga deloma burna stoletja.

Zgodovina tudi te cerkve nam v podrobnostih ni znana. Če pa pomislimo, da so ta kraj večkrat obiskali Turki, si lahko mislimo, da tudi nji ni bilo prizaneseno. Saj poroča Puzljeva kronika,²⁴ da so Turki napadli Stičino l. 1471. in požgali samostan. L. 1475., pripoveduje Puzel, se je zbrala kakor vsako leto pri cerkvi na Muljavi na dan sv. Marka ogromna množica ljudi, kar so se Turki nenadoma prikazali pod vodstvom Ahmeda paše in odgnali mnogo vernikov v suženjstvo ter požgali in oropali Stično. Težko si je misliti, da bi bili pri tem napadu prizanesli cerkvi na Muljavi. Vendar kljub vsem tem nesrečam in nevarnostim sta res nepovratno uničila, kar je uničeno, samo konec XVII. stoletja slike v ladiji, ker so jo obokali, in konec XIX. stoletja s svojim usodno-zmotnim načelom restavriranja nazaj v prvotno stanje, kar je večidel pomenilo uničenje vseh dokumentarnih vrednot prizadetega spomenika.

Preidimo k popisu tega, kar je ubežalo časov silam. Začnimo popis tudi tu s presbiterijem, ker je bil ta v vsakem slučaju idejni in dekorativni center vse opreme.

Spodnji del sten presbiterija nekako do višine spodnjega roba oken je danes popolnoma prebeljen in ni mogoče konstatirati nobene sledi prvotne slikarije. Nad tem pride glavni pas slik, ki je sicer tudi fragmentarično, a vseeno še najbolj ohranjen. Začnimo tudi tu v severnem kotu med slavolokom in presbiterijem. V prvem in drugem polju se nahajajo po 3 apostoli; tretje polje, kjer je l. 1880. prezidano okno, nima nobenih sledov več, moralo pa je imeti ob straneh 2 apostola, ki jih danes manjka. Ob sledečih 2 oknih sta po 2 apostola. Oglejmo si jih po vrsti in skušajmo jih določiti, kolikor se da. Kar se tiče ohranitve, je razmeroma prav slaba, posebno v prvih dveh poljih. V prvem polju je v celoti ohranjen samo prvi apostol, druga dva sta pa v spodnjem delu uničena, ker so prebili nova ali vsaj

²⁴ P. Paulus Puzel: *Idiographia* itd. v deželnem muzeju, str. 352.

povečali stara vrata v zakristijo. Radi ostankov beleža so te slike tako nejasne, da jih pogosto ni mogoče v detajlih določiti. Opišimo in določimo, kolikor se pač da: Prvi je golobrad, ima v levi knjigo, v desni pa sekiro; sv. Matija; drugi je bradat, drži v desni knjigo, v levi pa sulico s sekirico (helebarda?); tretji je bradat, v desnici ima knjigo, v levi palico, na kateri se zdi, da nekaj visi; sv. Jakob star. (?); četrti je bradat, ima desno dvignjeno, tako da obrača dlan ven, v levi nejasen predmet na palici (gorjača); Juda (?); peti je bradat, ima v levici knjigo ter polaga desnico nanjo, za njim je viden malo poševno postavljen križ, z majhnimi križi na koncih; Filip (?); šesti ima brado pokvarjeno, da se ne razloči ali je brezbrad ali bradat, v levi ima kelih, z desno blagoslavlja; sv. Janez; sedmi in osmi sta popolnoma uničena; deveti je bradat, drži desnico navzdol, v levici pa ima nož; sv. Jernej; deseti je bradat, v levici ima knjigo, z desno kaže s kazalcem nanjo, za njim Andrejev križ; sv. Andrej; enajsti je bradat, v desni ima knjigo, v levi velik ključ — sv. Peter; dvanajsti, ki ga deloma zakriva oltar, ima v desni nekaj, kar radi oltarja ni mogoče natančno videti, zdi se pa, da je meč — sv. Pavel.

Ob naslednjem oknu je oznanjenje Marijino, predstavljeno tako, da je na levi strani okna angelj, na desni klečeča Marija ob klečalniku.

Naslednje polje je prazno radi l. 1880. prezidanega okna.

V sosednjem polju, ki je bilo do l. 1894. zazidano, je ostanek slike beg v Egiptet.

V naslednjem zadnjem polju je smrt Marije (sl. 17.). V diagonali od desne na levo stoji postelj, za katero se nahaja skupina apostolov s Kristusom na čelu, ki sprejema Marijino dušo v podobi majhne človeške postave. Pred posteljo sredi slike kleči Marija, roke ji vise brez moči navzdol, eden apostolov jo od zad drži, pred njo na tleh sedi apostol, ki čita iz knjige, za njo v desnem kotu 2 apostola, ki čitata oba iz iste knjige.

Tretji pas obsega šilasto zaključena polja sten, ki nastanejo tam, kjer se začenja svod. Prvi dve sta nedvomno poslikani, v koliko pa sta ohranjeni, se bo videlo šele, ko se bo odstranil belež. Tretje je bržkone popolnoma uničeno, ker ni videti nobenih sledov; četrto predstavlja sceno zasramovanja s trnjem kronanega Jezusa. Jezus sedi popolnoma en fance na širokem sedežu z naslonjalom na 3 straneh. Obraz njegov je mlad z mlado bradico, razdeljeno na 2 strani, — torej isti tip kot na Visokem. Oblečen je v dolgo belo suktnjo, roki ima položeni na kolena. Okolu glave ima rdeč nimb, v njem zelen križ. Na glavi zelena trnjeva krona, izpod katere pa-

dajo krvave kaplje na lice, obleka in roke na kolenih. Na levo od sedeža sta 2 stoječi postavi z ostrokončnimi klobuki v razgovoru; ena ima ob pasu obešeno mošnjo. Na drugi strani sedeža sta tudi 2 postavi, ena v rdeči suknji s sivimi lasmi moli Jezusu z eno roko zeleno vejo in mu kaže z drugo figo, druga v zeleni suknji, bradata, kaže s kazalcem desne roke na nos, podobno kot hudič na zunanji strani cerkve na Visokem. — To sliko so dosedaj vsi napačno razlagali kot 12 letni Jezus v templju, scena, ki se večkrat nahaja v kranjskem slikarstvu XV. stoletja. Tudi jaz sem jo imel dolgo za to, ker kompozicija res spominja nanjo in ker je od spodaj precej nejasna. Zasramovalce Kristove, ki sta v razgovoru, je imel Črnologar (M. der Z. Komm. N. F. XXIII. 1897., str. 21.) celo za Mojzesa in Arona.

V naslednjem polju nad srednjim oknom v prezbiteriju je naslikana scena, ki jo oltar tako zakriva, da je ni mogoče natančno videti. Dognal sem toliko, da imamo tam dve druga k drugi obrnjeni sedeči postavi s kronami na glavi, a absolutno nisem mogel dognati, kaj pomenita. Mogoče bi bilo kronanje Marije. Črnologar (l. c.) je mislil, da je to slika darovatelja, ki moli Kristusa, in imel okrogla predmeta na stropnem polju nad to sliko celo za grbe darovateljev. To je pa popolnoma izključeno že brez ozira na to, da okrogla predmeta predstavljata luno in sonce, kakor bomo pozneje videli.

V naslednjem polju imamo sceno: Jezus nese težki križ, ki je radi restavracije okna deloma pokvarjena. Scena se pomika od leve na desno. Spredaj je moška figura s koncem vrvi v rokah, ki se obrača nazaj k Jezusu. Mej Kristusom in to figuro sta 2 postavi, katerih spodnji del je uničen; imata brade in obveze na glavah. Kristus s križem je cel ohranjen, za njim pa v zeleni obleki Simon iz Cirene, ki pomaga nositi križ.

Polje nad sosednjim oknom je zabeljeno in bržkonje popolnoma uničeno, vsaj nobenih znakov ni, ki bi obetali kak ostanek.

V prihodnjem polju je scena polaganja Kristusa v grob v spodnjem delu uničena po novo prebitem oknu. Za odprtim grobom stoji mati in joka; ob glavi in nogah drži truplo po en mož in ga polagata v grob.

Naslednje, zadnje polje predstavlja vstajenje Kristusovo (slika 17.). V diagonali od desne na levo stoji zaprt grob, na katerem sedi Kristus odet v plašč tako, da je desna roka in desna stran prsi gola. Z levico drži sulico od katere vihra prapor, desnico ima dvignjeno s stegnjenim kazalcem in sredincem, na nogah so videti velike rane. Pred in za grobom sede stražniki in dremljejo.

Na notranji strani slavloloka se je ohranila samo v višini glavnega pasu slikarije na juž. strani prav lepa slika sv. Marjete (sl. 18.), v beli obleki z zmajem v levici, z desnim kazalcem pa kaže proti zmaju.

V slavloloku sta naslikani dve stilizirani trti, ki se prepletata tako, da tvorita ovalna polja, v katerih so naslikane doprsne slike prednikov Kristusovih, ako je to trta Jesejeva (sl. 19.). Na sev. strani je spodnji del te slikarije uničen. Na juž. strani je na začetku trte naslikan plastičen meander.

Na svodu (sl. 20.) so figuralno poslikane samo kape nad posameznimi polji stene in ono prečno polje, ki je ob slavloloku, sicer pa so v prečnih poljih naslikani samo rastlinski motivi obstoječi iz kelih podobnega cvetu osata, od katerega se preko vsega polja na strani vijejo stilizirane listne trte. Ozadje vseh polj je belo; ona polja, kjer so figuralni motivi, so posejana z zvezdami. V kapi nad zadnjim oknom je naslikan Kristus v mandorli sedeč na mavrici, razpeti preko mandorle, v levici drži zemeljsko oblo, z desnico pa blagoslavlja. Spodaj v oglih tega polja sta naslikana solnce in luna kot okrogel obraz obdan od žarkov in krog z luninim srpom. V dveh poljih na sev. strani od tega sta simbola sv. Matevža in sv. Marka, v južnih dveh sv. Janeza in sv. Lukeža; vsak ima velik vijoč se napisni trak, na katerem je sedaj samo še s težavo in le deloma čitljiv začetek dotičnega evangelija v gotski minuskuli in ime dotičnega evangelista. V naslednjih dveh sev. kapah je najprvo angelj, ki je pa komaj še razločen, in angelj, sedeč z razprostrtima rokama, v južnih 2 odpovednih kapah najprvo angelj, sicer cel ohranjen a težko razločen, dalje angelj klečeč s hvaleče dvignjenima rokama. V polju nad slavlolokom je angelj viden do kolen, ki igra kitaro.

V ladiji se vidi do sedaj samo par odlomkov izpod beleža, odkriti bi se dali, kakor kažejo poskusi, še večji deli. Slavolok je dosedaj ves prebeljen. Na sev. strani so vidni izpod beleža, kjer je odstranjen, ostanki nad stranskimi vrati v ti steni, 2 obraza, eden star bradat, drugi mlad golobrad z rokami dvignjenimi kot v molitvi. Nad prižnico je tudi dosedaj nedoločen ostanek. Na južni steni je vidna pod zazidanim vshodnim oknom bordura, ob oknu pa ostanek draperije. Na koru je na ti steni precejšen dobro ohranjen kos dveh scen. V levi polovici je viden pogrnen oltar, na njen odprt šilast triptih (oltar), za oltarjem stena z zamreženim oknom. Pred oltarjem kleči bradat mož obrnjen od oltarja proč in več drugih, katerih eden mu polaga roko na ramo, v desni pa drži knjigo, ki jo čita. Desni del scene nam predstavlja prižnico, na kateri stoji mož, ki se naslanja

z levico na ograjo prižnice in z desno dela gesto govorjenja (kazalec in sredinec stegnjena), glava mu je zakrita po oboku. Pod prižnico je naslikanih več glav poslušavcev, ki so predstavljeni nekoliko realistično, nekateri skoro karikirani v slikarjevi nameri, predstaviti obraze iz naroda, kakor jih je opazoval. Pridigar je verjetno sv. Janez Evangelist, kar nam daje vsaj migljaj, da si moremo malo misliti, kaj bi bilo predstavljeno nekda na teh ogromnih poslikanih stenah.

Kakor sem že omenil, je del nekdanje slikarije sten in slavoloka viden dandanes pod streho. Tako imamo na slavoloku na severni strani že omenjeni v polkrogu razvrščeni napis: „(Anno) Domini M^oCCCC^oLIII^o Alber...“, katerega nadaljevanje pokriva svod, če ni sploh uničen. Ob tem napisu v kotu severne stene je pod borduro iz križcev patroniranih rdeče na belo velika bujno se zvijajoča trta. Na vrhu cele severne stene je širok ornamentalen pas, obstoječ iz pokonci postavljenih belih trilistnih sulic, segajočih v rdeče polje in vstrajajočih mej seboj, navzdol viseč trilist z okroglimi peresi. Pod to borduro se nahaja bordura že na Visokem omenjenih trikotnikov v neskončnem ponavljanju, vsi skup napravijo vtis kaset, patroniranih temnordeče na svetlordeče. Pod to borduro zopet bordura kot zgoraj, samo narobe obrnjena, tako da temne troliste sulice tvorijo na rumenem polju svetle troliste z okroglimi listi mej seboj. Pod tem pasom so vidni vrhovi obširnih kompleksov streh in stolpov, vendar se ne da nič sklepati, kaj je bilo predstavljeno na steni.

Na južni steni je v oglu s slavolokom naslikana velika trta, katera je oddeljena na zapadu od sosednjega polja z ornamentalnim pasom obstoječim iz močne rdeče, nato bele črte in pasu rdeče rumenega zobčnega ornamenta. V sosednjem polju se vidi na svetlosinjem polju ostanek sicer nejasne scene, obstoječ iz dveh lepих angeljskih glav in deli perut. Sliko okroža pas trolistih sulic, kakor omenjen na severni steni. Nato sledi vrh gotskega okna obdan od okvira, kakor omenjeni, v kotih, ki nastanejo mej pravokotnim okvirom in šilastim vrhom okna, so lahke spiralno razložene trte. Poševno odrezana plast stene ob oknu je bela, na njej pa rdeč rastlinski ornament, kakor v kotu mej steno in slavolokom. Nato sledi od enakega okvira, kakor prejšnji, obdana velika slika, katere vrh obsega pogled na veliko mesto s cerkvami in stolpi najrazličnejših oblik. To mestno sliko pretrga polkrog, v katerem je vidna od križnega nimba obdana Kristusova glava, bradata, nagnjena na svojo desno, pred levo ramo pa so vidni prsti dvignjene roke. Obraz Kristusov je zelo lep. Temu sledi poslopje z erkerji. Nato zopet vrh okna kakor prej. Za oknom sledi nova scena s hišami na svetlosinjem

ozadju. Do konca stene segajo veliki pravokotni zobci (line) nekega ozidja.

Cela notranja stran vshodne stene obsega eno ogromno sliko poslednje sodbe. Slika je prvotno obsegala celo širino stene, spodaj sicer ni segala do tal, ampak vsekakor približno v višino sedanjih glavnih vrat. Ogromnost te slike nam bo jasna, če pomislimo, da je ladija 13,85 m široka in da je Črnologar zmeril visokost presbiterija, ki odgovarja približno visokosti prvotne ladije, na 9,5 m. Kompozicija slike je prastara, tista, ki je nastajala polagoma tekom srednjega veka in nam kot dovršena stopi pred oči v mozaiku v Torcellu pri Benetkah in obvlada absolutno potem vso gotsko dobo do Michelangela, ki je s silno gesto pretrgal spone stoletne tradicije, katerega poslednja sodba v Sikstini sicer v vseh bistvenih delih kompozicije še povzema stari shema, ki ga pa napolni z novim življenjem, z novimi formalnimi možnostmi, polnim zarodka novih konsekvenc. Ta prastara kompozicija obsega v zgornjem delu slike Kristusa sodnika v mavrici, od katerega izhaja na desno lilija, na levo meč. Angelji prinašajo znake njegovega trpljenja. Ob mavrici na desni in levi klečita Marija in sv. Janez Krstnik kot priprošnjika za človeški rod. Dalje na levo in desno prisostvujejo sodbi 12 apostoli, na vsaki strani 6; v spodnjem pasu pa angelji s trobentami budé mrličé iz grobov, ki vstajajo in se dele na desno in levo. Desna procesija gre v obzidano mesto — nebesa, kjer jih na vratih sprejema sv. Peter; leva pa v veliko pošastno žrelo — peklo, kjer jih sprejemajo hudiči. Naša kompozicija obsega vse tradicionalne poteze, samo sv. Janeza in Marije manjka, tudi angeljev z orodjem trpljenja ni videti, vendar je mogoče, da so uničeni ali vsaj pokriti s svodom. Scena je po večini odkrita, nekaj podrobnosti bi se pa še dalo odkriti. Pod korom ni odkritega nič, nad svodom pod streho pa sta na južni strani vidni deloma 2 glavi z nimbo pripadajoči skupini apostolov na desni Kristusovi. Na koru v sredi je skoro popolnoma skrit sodnik v mandorli, sedeč na mavrici položeni preko mandorle (sl. 21.). Na glavi ima krono, kar je nenavadno; glava je nagnjena malo na desno in obdana od nimba. Tip ni tako mlad, kakor oni v presbiteriju in na Visokem. Od ust na desno mu sega lilija, na levo meč. Telo je pokrito s plaščem tako, da je desna stran prsi z ramo gola. Roke so razprostrte in kažejo rane (leva je še skoro popolnoma pod beležem). Ob mandorli so 3 angelji s trobentami (prvotno nedvomno 4, a eden sedaj neviden, mogoče uničen). Na obe strani ob mandorli se širijo dolge klopi, na katerih sedi na vsaki strani po 6 apostolov, z najrazličnejšimi gestami hvale in občudovanja (sl. 22.). Pod man-

dorlo se nahaja pokopališče s cerkvijo; mrliči lezejo iz grobov, zveličani s sklenjenimi rokami, in se družijo v procesijo s papežem na čelu, ki gre proti utrjenemu mestu, kjer jih pri vhodu sprejema sv. Peter in angelji jim igrajo. Na nasprotni strani so scene vstajenja pogubljenih, mej katerimi vzbuja zanimanje naga ženska še napol v grobu; z rokami se v strahu, ki ga je čitati tudi v izrazu obraza, grabi za glavo in kače sikajo okolu nje. Velik bel angelj z mečem jih goni v peklo. Zbirajo se v procesijo, katero oklepa trnjeva veriga; v procesiji so zastopani razni stanovi, med drugimi tudi škofi, pričakuje jih žrelo ogromne pošasti — peklo v desnem kotu slike. Hudiči jih vlečejo k sebi s posebnimi kaveljni, podobno onemu, ki zgrabi na Visokem Kajna za klobuk (sl. 23.). Eden med njimi, ki je posebno razpraskan, je zelen kakor oni z nago ženo na zunanjščini cerkve na Visokem.

Na zunanjščini cerkve je vidna pod beležem velika slika samo na južni steni presbiterija, ki je obsegala celo višino stene, nedvomno sv. Krištof. Na južni steni ladije je tudi visoko gori viden pod beležem gladek omet, ki da sklepati na sliko. Slika je bila majhnih razmerov in je mogoče predstavljala solnčno uro.

Ko se nam je tako posrečilo orientirati se v tem labirintu ostankov nekdanje krasote opreme te cerkve, si poskusimo v duhu predstaviti dekorativno bogastvo tega prostora. Vse stene so od neke višine, ki pomenja enobarven ali pa event. tudi ornamentalno s kakim zastorom ali čim podobnim poslikan sokel, do vrha pokrite s pestrobarvnimi slikami. Eventuelno je bil tudi strop vsaj patrociniran, če ne celo s figuralnimi motivi poslikan. Kar se obsežnosti slikarije tiče, dvomim, da je katera naših gotskih cerkvâ prekašala muljavsko, in mojster, ki so mu poverili tako obsežno delo, ki bi brez sorazmerno bogatih sredstev ne bilo mogoče, gotovo ni bil zadnji takrat v naši deželi, ampak verjetno posebno znan.

Eno posebnost imajo muljavske slike pred drugimi, da so očitno enake v kvaliteti in v skrbnosti tehniške izvedbe. Omet je fin, dobro zglajen in barve se ga drže dobro in se ne dajo tako odrgniti kot one na Visokem v notranjščini cerkve. Že iz tega se da sklepati, da se je tu mojster potrudil, ker je bil verjetno tudi dobro plačan, dočim so na Visokem delali s skromnimi sredstvi. O vseh slikah ter v splošnem lahko rečemo, da so izvedene al fresco kombinirano s krijočimi in lazurnimi barvami, ki se še danes, če jih primerno očistimo, naravnost blesté. Barvna skala je ista kot na Visokem, posebno veliko ulogo igrajo rdeča več tonov, zelena in lila, torej iste barve kot na Visokem. Kakor smo poudarjali že na Visokem, lahko

povdarimo tudi tu, da se mu semintje posrečijo izredno srečne barvne kombinacije. Odlikuje se n. pr. prvi apostol (Matija), ki ima suknjo lila, plašč rdeč, podšivka pa je zelena. Pri sv. Janezu sta suknja in plašč zelena, podšivka pa rdeča; deveti apostol je slikan belo v belo in ima rdečo podšivko (sl. 24.). Ravnotako je belo v belo slikana sv. Marjeta, katere spodnja suknja, ki se deloma vidi, je zelena.

Kar se tiče tehniške slikarije, je v bistvu ista kot na Visokem, konture so nositeljice linearne kompozicije; izvedene so večinoma v rjavi, semintje tudi v temni skoro črni barvi. Razlikuje pa se od Visokega v tem, da igra notranja kontura precej večjo ulogo kot tam; je pa vsekakor velikopotezna in v ozki zvezi z modelujočim senčenjem. Notranje konture so izvedene vsikdar v temnejšem tonu barve dotične obleke ali dela telesa, tudi modelacija je izvršena s svetlejšimi toni osnovne barve; razlika z Visokim je ta, da tam senči slikar večinoma s svetlejšimi toni, kot je osnovni, tu pa s temnejšimi. Karnat pa modelira popolnoma na isti način kot tam; osnovna barva je roza. Plastika obrazov in oblek je ravno s tem, da je postal modelujoči sistem bogatejši in skrbnejši, močno pridobila. Mogoče imamo tudi to potezo pripisati večji skrbnosti, s katero je bilo delo na Muljavi izvršeno. Tudi tu so nimbi vtisnjeni v omet.

Stilistično pa se muljavsko delo Johannesovo v mnogem oziru odlikuje od onega na Visokem.

Vzemimo najprej eno posameznih figur apostolov (sl. 24.). Na Visokem smo konstatirali, da se slikarju ni posrečilo prostor jasno in konsekventno označiti, čeprav je skušal to doseči s perspektivno tako hvaležnimi motivi kot je lesena polica in paralelno stoječe konsole. Vse umetne pripomočke, s katerimi je skušal na Visokem ustvariti prostor za apostole, je Johannes sedaj opustil, ni več konsol in police, ni več baldahinov nad glavami apostolov, ampak samo pas tlaka, ki je zadaj ograjen od nekako pol človeške višine zavzema-joče balustrade, skupne vsem posameznim figuram v presbiteriju in nahajajoče se paralelno s ploskvijo stene; po tlaku je potegnil samo nekaj cikcakastih črt, ki se sekajo v rombih med seboj in tvorijo perspektivni linearni pripomoček radi orientacije v globino. Čeprav manjka vseh drugih perspektivističnih sredstev, je vseeno ustvarjen prostor, ki je zadosti globok za to figuro. Ni pa enotnosti gledišča. Dočim gleda slikar človeško figuro z naravnega stališča, gleda prostor z vzvišenega stališča radi jasnosti in bržkone nezmožnosti ali pa eventuelno brez zavedne potrebe po taki konsekvenci, ker mu je tu prostor vseeno samo pripomoček, s katerim označi naj-

potrebnejši milje svoje figure, kakor smo to videli pri pokrajini na Visokem. Balustrado je poživil celo s šilastimi odprtinami in nekaterimi detajli. V bistvu imamo tu isto kompozicijo kot na Visokem, samo da je prostor postal res prostor in da je z neskončnim vzorcem pokriti spodnji del ozadja dobil plastično arhitektonsko obliko. Posamezne figure so v bistvu še vedno iste kot na Visokem (prim. sl. 24. in sl. 3. in 5.). Idealistični shema, ki je bil ustvarjen ob prehodu iz XIV. in XV. stoletja, vlada še vsepovsod. V obrazih bomo le redko našli malo več različnih potez kot na Visokem. Kot tam, imamo tudi tu mesto individuov tipe. Vendar pa čuvstvo in samostojno opazovanje stopata že mnogo bolj na dan kot tam. V scenah na Visokem ni ne žanra, ki je eden prvih plodov samostojnega opazovanja narave, in ne žalosti ne veselja ali slovesnega razpoloženja celo tam, kjer bi to lahko pričakovali, n. pr. pri konsekraciji škofa ali čudeža z mladeniči, celo Marija in Janez pod križem sta idealno nadčasno in nadsvetsko mirna, žalost jima je ni skremžila obraza kakor 14 let pozneje na klasičnem križanju v Mačah nad Preddvorom. Daleč preko tega idealno nadčutnega stališča tudi na Muljavi Johannes ni prišel. Vseeno pa je jasna tendenca, v sceni Marijine smrti diferencirati v gestah in obrazih stališče in reakcijo posameznega udeleženca v tem vsebine polnem trenutku (slika 17.). Tradicionalno shematični so sicer tudi v svojih gestah občudovanja in hvale apostoli v poslednji sodbi, a tam spodaj med pogublenci je led že prebit, čuvstvo stopa nazaj preko tradicionalnih shem. Omenili smo pri opisu ženo, ki se ji groza bere v gestah in obrazu, omenimo lahko nekaj tipov v procesiji, kjer je sicer shematično izražena globoka skrb v obrazih, toda preko skrbi do groze se mu ni posrečilo (sl. 23.). Naj omenim še skoro že na karikaturu meječe kmečko realistične obraze poslušalcev Janezove pridige, — vse to so znaki, da umetnost napreduje, da gre njena pot od idealistične mirnosti proti realizmu, ki prodre na dan v omenjenem križanju na Mačah, in slavi svoj višek v neotesanem realizmu 12 letnega Kristusa v templju med pismarji v Bodeščah pri Bledu, kakih 20 let pozneje. Ne trdim, da je ta lahen napredek od Visokega do Muljave osebna zasluga Johannesova, to bi bil malo prenagel sklep, ker je šlo pač vse slikarstvo takratne dobe to pot in kakor je on pred 10 ali 20 leti prenesel idealistično umetnost svojega očeta na Kranjsko, tako je bilo neizogibno, da najde nova smer odmev tudi v njegovih delih, čeprav so vsa skozi in skozi idealistična. — Tip obrazov pa je ostal v osnovi isti kot smo ga omenili na Visokem in ki ga opisuje Hauser pri njegovem očetu. Spomnite se, kaj smo zgo-

raj rekli in primerjajte (gl. sl. 24. in sl. 5.). Vendar se je kljub temu nekaj izpremenilo, kakor bi bil med tem Johannes sam v sebi dozorel in bi se njegova zrela resnost odbijala tudi v obrazih njegovih figur. Primerjajte n. pr. idealni obrazek nage ženske na Visokem z zrelo lepoto sv. Marjete na Muljavi (gl. sl. 14. in sl. 17.). Vzemite tip Marjete in ga primerjajte z obrazom Marije na Visokem in tega z obrazom Marije na Muljavi (gl. sl. 9. in sl. 25.). Nedvomno so si sestre, a če primerjate otroško naivne obraze na Visokem na sliki konsekracije (sl. 8.) s sliko sv. Marjete (sl. 17.), je dosti jasno, kaj mislim.

Kompozicija posameznih figur kaže še vedno sled zrelogotske S-črte (prim. sl. 24.), vendar ne več v tisti meri in tisti očitnosti kot na Visokem. Če vzamemo n. pr. sliko sv. Marjete (sl. 18.) ali monumentalno postavbo prvega apostola ob vratih v zakristijo, lahko rečemo, da je ta tradicija že skoraj popolnoma premagana.

Gubanje obleke je ostalo isto brez velikih kontrastov, prelivajoče se mirno preko telesa, ki ga pa še komaj slutimo pod to odejo. Plastična okroglost figure ni še nič pridobila. Tudi te figure so samo še na pol okrogle, prilepljene k ozadju, in kljub temu, da imajo več prostora, ga ne izpolnjujejo in samo komaj pripomorejo k njegovi poglobitvi. Prim. skupine na sliki Marijine smrti (gl. sl. 17.). Obleka je tu kakor na Visokem še popolnoma nematerialna, edino ena poteza se pojavi tu v smeri individualne materializacije v zlatih bortah, s katerim so obšiti robovi in ki igrajo pozneje v Mačah tako veliko ulogo.

Da nam bo še jasneje razmerje med Visokim in Muljavo, si oglejmo natančneje Marijo iz oznanjenja v obeh slučajih (sl. 9. in 25.). V Muljavi so tla pokrita s perspektivno pomožnim vzorcem, kakor pri apostolih; balustrada zadaj je ista, kakor tam; tudi zgornji del ozadja je poslikan nevtrarno samo v enem tonu, kakor tam; vendar je tu v ta nevtralni prostor naslikan zastor in tako iz nevtralnega ozadja z enim samim motivom izpremenjen v situacijsko sliko, ki nam pové, da se scena vrši v notranjščini kakega prostora. Opozoriti moramo tudi na prostorno rešitev, ki jo je poskusil precej spretno in srečno s klečalnikom, pred katerim kleči Marija. Predstavil je namreč Marijo, klečečo ob klečalniku in jo s klečalnikom vred obrnil za eno tretjino iz ploskev ven, s čimer je dosegel vtis globine. Klečalnik in zgornji del Marije sta čisto pravilno pogojena, skrčenje spodnjega dela klečečih nog se mu pa ni posrečilo. Ta rešitev je velik napredek smeri v ovladanje prostornega problema pri našem slikarju v primeri z Visokim, kjer celo scene, ki se odigravajo v

pokrajinah, nimajo nobene prave globine. Pri Marijinem oznanjenju na Visokem je opuščeno vsako situacijsko naznačilo, cela scena je predstavljena v nedoločno okrožje nevtralnega ozadja brez tal in brez globine. Marija kleči brez klečalnika paralelno k ploskvi, na katero je slikana. Dočim je tam scena pojmovana idealistično brezčasno in brezprostorno, samo kot povest o mističnem spočetju Sina božjega, je na Muljavi prišla v sceno neka poteza, ki bi jo skoro imenoval žanrsko. Marija kleči pri odprti knjigi, levico ima oprto na pult, desnico ima dvignjeno pred seboj s stegnjenimi prsti, tako da kaže odprto dlan, — gesta, ki jo Johannes posebno ljubi; prim. slučaje, ki sem jih navedel na Visokem, in geste nekaterih apostolov v poslednji sodbi na Muljavi. Ta gesta, celo držanje Marije in obraz izraža nasproti udanosti dekle gospodove na Visokem, umerjeno resnost in ljubko milino. Tudi v cerkvi sv. Petra na Vrhu nad Želimljami imamo iz nekaj let pozneje isto sceno, skoro z istimi sredstvi predstavljeno, razlika je pa ta, da je tam prevela vse realistična poteza in prepojila z močnim življenjem.

Podobno je rešen prostorni problem v sliki Marijine smrti (glej sl. 17.) s tem, da je postavljena postelja v diagonalo od desne proti levi in z razdelitvijo posameznih skupin apostolov okolu postelje; posebno spredaj nastane na ta način prostor, ki je spretno izpolnjen s skupino 2 sedečih in čitajočih apostolov, Marije opirane od enega apostolov in še enega na tleh sedečega čitajočega apostola. Grupa za posteljo pa je ostala popolnoma v ploskvi, potem kritja je sicer vzbujena do neke mere iluzija skupine, ki zavzema prostor v globino, a kritje glav, ki so spredaj modelirane, da zbude iluzijo plastičnosti, ostane zadaj popolnoma v ploskvi, poda sicer tradicionalni shema, kako naznačiti množico, ne pa resnične skupine, ki se nahaja v prostoru in katero preveva prostor.

Popolnoma isti shema je porabljen pri prostorni rešitvi v sliki vstajenja Gospodovega (gl. sl. 17.). Paralelno postelji spodaj je tu postavljen v diagonalo grob in kakor so doli okoli postelje razvrščene posamezne skupine, so tu razvrščeni okolu groba speči vojščaki.

Pokrajina ne igra v presbiteriju nobene večje vloge. Le skoro popolnoma uničena slika bega v Egipet, se je odigravala v pokrajini. Kolikor se da soditi iz ostanka, je ta pokrajina pojmovana z mnogo več razumevanjem, kakor na Visokem. Ima več globočine, čeprav tudi ne pomeni nič več kot kuliso, ki zapira pogled v globočino in slikarja oprosti neprijetne naloge, ki bi je ne mogel zmagati, namreč da bi moral konsekvetno razviti prostor v globino. Pomen pokrajine

je kompozicijsko popolnoma isti, kakor pomen balustrade pri slikah apostolov. Tudi značaj pokrajine je še popolnoma nenaraven, plod tisočletne tradicije, ki ga je pa trecento vseeno že poživilo z nekaterimi iz narave vzetimi potezami; drevje podobno gobam oživlja ozadje. Kolikor je iz ostanka mogoče presoditi, se je scena tu kot tam odigravala v ozkem pasu paralelno s ploskvijo, na katero je slikana.

Velike pokrajine pa so morale biti, po ostankih pod streho sodeč, v ladiji. Ostanki kažejo vrhove gorâ z gradovi, mestnimi vedutami itd. Splošni značaj kompozicije je bil nedvomno isti kot opisani: Ozadje je zapirala veriga gorâ, ki je segala skoro do vrha slike, scene pa so se vršile v ozkem pasu pred gorovjem v ospredju. Če pogledamo na mesta in stavbe, moramo priznati, da kolikor je tudi vse shematično in konvencionalno, so vseeno te sheme nastale na podlagi resničnih sodobnih arhitektur in z razumevanjem za perspektivne poglede na take komplekse. Seve ne bom trdil, da je te sheme ustvaril Johannes, nasprotno, prepričan sem, da jih je vzel iz različnih drugih predlog, a kljub temu so nekaj svežega v teh pokrajinskih slikah, ker so nastale iz neposrednjega opazovanja narave.

O skupinah smo mimogredé že govorili pri smrti Marije (sl. 17.), ki je v tem oziru najbolj poučna: kompozicija je tradicionalna, individualni delež moremo pripisati Johannesu samo, kar se tiče aranžmaja gotovih posameznosti, ter posebno izvedbe; edino tu je iskati sledov osebnosti in osebnega sloga Johannesovega. Razume se, da ta delež ne more biti posebno velik, ker je umetnost, o kateri govorimo, skupna umetnost cele generacije, ki je posnemala vedno iste kompozicije in jih le malo variirala po posebnem okusu ali kakem drugem oziru, ki je pripovedovala, kakor je bila naučena po tradiciji delavnice, in ki je tudi tehniško izvedbo dedovala iz te tradicije kot nekaj danega, ustaljenega; v prevzet shema in s prevzetimi sredstvi pa je posameznik prinašal polagoma nove poteze, ki jih je opazil potem študija narave ali potem študija drugih slikarjev in se okoriščal z njihovimi pridobitvami. Tako je Johannes samo zrcalo, v katerem gledamo razvoj slikarstva takratne dobe vsaj toliko, kot njegov osebni razvoj. Ako govorimo o problemu skupine v njegovi umetnosti moremo govoriti samo o splošnem takratnem stanju tega problema. Prednosti in pomanjkljivosti sheme, ki smo jih omenili pri skupini apostolov, so za takratni čas več ali manj splošne. Kar pa je osebnega Johannesovega, to je njegovo razmerje do skupine sploh in tu moramo reči, da se skupine izogiba, je ne ljubi, rabi jo le, kjer je neobhodno potrebno, drugače pa si raje pomaga z najpotrebnej-

šim številom oseb, ki jih lažje jasno razvrsti v prostoru. Lep primer za to je slika zasramovanja s trnjem kronanega Kristusa. Na vsaki strani sedeža, na katerem sedi Kristus, po 2 osebi, a od teh vsaka popolnoma jasna v svojem poslu. Istotako lep primer imamo v sliki Kristusa, ki nosi križ in ki smo jo zgoraj opisali; prav tako je tudi polaganje v grob. To ljubezen do pregnantnega izražanja z najpotrebnejšim aparatom je Johannes podedoval po svojem očetu, o čemer nas pouči pogled na sliko v Ernestovi kapeli v Millstattu (sl. 26.). Zanimvo je tudi primerjati Kristusa s križem in Simonom iz Cirene v Muljavi in Millstattu. Popolnoma ista kompozicija: rabelj, ki ima Kristusa privezanega na vrvi in se obrača nazaj k njemu, Kristus s križem in Simon, samo v Muljavi imamo 2 osebi več, kar pa razmerja bistveno ne izpremeni. Primerjajmo tudi sceno vstajenja v Ernestovi kapeli z muljavsko, tudi tu očitvidno sorodstvo: grob postavljen v diagonalo, čeprav v nasprotni smeri; kompozicija vstalega Kristusa je popolnoma paralelna muljavski, čeprav tam stopa iz groba, na Muljavi pa sedi; vojščak, ki leži spredaj, je soroden celo v podrobnostih motivu ležanja. Tako vidimo, da Johannes ni zatajil svojega pokolenja tudi v drugem svojem nam znanem in mnogo zrelejšem delu kot je bilo prvo.

Ornamentalne bordure na Muljavi obstoje v glavnem iz istih elementov, kot smo jih konštatirali na Visokem. Nov bi bil edino vzorec s trolisto sulico kot recipročni vzorec s trolistom z okroglimi listi, ki igra na Muljavi veliko vlogo in obroblja vsa polja svoda presbiterija (gl. sl. 20.).

V ozadjih slik pa tu ne igra ornament, posebno patronirani ornament kot na Visokem, nikjer nobene uloge; še manj, da bi ga rabili kot perspektivno sredstvo ali pravzaprav perspektivčen surogat; kjer naj ornament pomaga perspektivi, je narisano z roko. Nočem reči, da je ta stvarnost, ki odlikuje Muljavo od Visokega, plod napredka; verjetnejše je, da je bil tam patroniran vzorec poceni surogat za dražje ročno delo na Muljavi. Kajti vse poteze govoré zató, da je bilo delo na Visokem napravljeno v naglici z malimi sredstvi in zato površno, dočim je bilo muljavsko delo skrbno resno in plod maksimalne zmožnosti Johanna de Laybaco v vsakem oziru. Zato je tudi težko meriti obe ti dve deli z enakim merilom.

Rezultat našega raziskovanja o umetnosti Johanna, bi bil po spoznanju Muljave v bistvu sicer isti kot po Visokem: Johannes je še vedno tu skozi in skozi v idealistični smeri 1. pol. XV. stoletja. Njegovo znanje, ki se kaže posebno v uspehih glede modelacije teles in oblek ter v prostornih rešitvah, odgovarja takratnim splošno

znanim in rabljenim rezultatom razvoja slikarstva. V rešitvi teh problemov umetnost ni šla daleč preko očetove, a vseeno se zdi pri muljavskem delu, da mu je prostorni problem posebno na srcu, ter da je tozadevno stremljenje, ki ga je reprezentirala na severu umetnost Konrada Witzza, ki je ležalo bržkone takorekoč v zraku, prodrlo že tudi do naših krajev in pripomoglo k napredku v zreli Johannesovi dobi, kot jo predstavlja Muljava, ter da so s tem v zvezi tudi prvi boječi pojavi realizma prinesli k nam drugo važno kal, ki je napovedovala revolucijo v umetnosti, ki se je izvršila v sredi XV. stol. v slikarstvu srednje Evrope pod vplivom nizozemskega slikarstva.

V luči splošnega razvoja slikarstva v Srednji Evropi gledan, predstavlja Johannes bolj epigona kot novatorja, umetnika, s katerim izumira neka umetniška smer pri nas. Nekako sto let pred njim se je izvršila namreč v evropskem slikarstvu važna revolucija s tem, da se je upliv Giottovih pridobitev in njegovega načina razširil na celo Evropo. Izhodišče novi smeri je bil bržkone Avignon v Franciji, kjer je takrat stoloval papež in vabil za seboj iz Italije celo vrsto italijanskih slikarjev, ki so bili samo posebi umevno, giottesko orientirani. Po njih in njihovih delih so se francoski slikarji seznanili z novim slogom, ki je bil v razmerju do takratnega francoskega linearnega, čeprav na samostojnem študiju narave slonečega sloga, mnogo bolj plastičen in revolucionaren, posebno po novih pridobitvah glede osvojitve prostora za dvodimenzionalno ploskev. Sicer so bili tudi to šele okorni in majhni začetki, a za francosko slikarstvo, ki je operiralo z ornamentalnim ozadjem in čisto linearno formulacijo slikarskih problemov, je bilo to tako novo in dobrošlo, da sta se oba sloga v kratkem okolu srede XIV. stoletja spojila v en francoski in potem srednjeevropski slikarski slog. Pod temi vplivi so se razvile slikarske šole v Burgundiji, Kölnu in v Pragi. Vsem je skupna neka posebna eleganca, posledica francoskih vplivov, idealna tipičnost obrazov, mehka plastičnost oblek in na giotteski podlagi tipizirana slika pokrajine. Pri tem pa je ostala vedno odprta pot študiju narave in njegovim pridobitvam, in ta je bila, ki je postala odslej movens nadaljnega razvoja.

V tej idealistični smeri je vzrastle mojster Friedrich iz Beljaka, Johannesov oče. Njegove postave, kakor jih vidimo v Millstattu so v bistvu bratje in sestre tistih, ki jih je ustvaril konec XIV. stoletja v srednji Evropi, samo, da so proporcije malo drugačne, pač posledica drugega okusa, pod katerim se je moral ta slog malo modificirati v alpskih deželah. Tudi pokrajinski shema je, kakor smo že večkrat poudarjali, „tradicionalen“, nastal pod giotteskim vplivom.

Kar se tiče ožjega umetniškega pokoljenja Friedricha utegne imeti prav Dr. Fr. G. Hann,²⁵ ki domneva, da je bil učenec brixenske slikarske šole, ker se dajo konstatirati sorodne poteze.

Kakor smo poudarili, Johannes ni šel preko struje, v kateri ga je vzgojil njegov oče; ostal je pristaš idealistične struje do zadnjega dela, ki ga poznamo, in le boječe se napoveduje na Muljavi par potez, ki kažejo v bodočnost. Ali je on tista osebnost, ki je dala pobudo za precejšen razvoj gotskega slikarstva na Kranjskem sredi in v drugi polovici XV. stol., je težko reči. Muljava ga kaže nedvomno kot slikarja precejšnje rutine in zato ni nemogoče, da je ravno on prinesel novega duha in novih pobud. Vsaj nekaj del je, ki nedvomno spominjajo na njegovo umetnost in ni izključeno, da so nastala pod njegovim vplivom. Tako sv. Peter na Vrhu nad Želimljami in sv. Nikolaj nad Ihanom. Vsa ta dela pripadajo že idealističnemu slogu, a so mlajša kot Muljava in se v njih že čisto jasno napoveduje doba realizma. Višek idealističnega slikarstva predstavlja slikarija podružnice na Mačah pri Preddvoru iz leta 1467., ki tvori z Muljavo vred najboljše delo idealističnega sloga na Kranjskem. Vendar je maški mojster neodvisen od Johannesesa; pri njem je v križanju zunanaj cerkve prehod v realizem že popolnoma izvršen.

Johannes de Laybaco je po vsem tem vseeno neke vrste osrednja osebnost v razvoju kranjskega slikarstva srede XV. stoletja. Starejših datiranih spomenikov kakor je njegovo delo na Visokem žal nimamo, da bi mogli primerjati in določiti, kaj nam je prinesel novega. Rokopis *Moralia beati Gregorii Pappae* iz leta 1410., ki je nastal v Kranju, nam kaže kranjsko slikarstvo popolnoma v idealistični smeri praške šole. Kristus na križu z Marijo in Janezom (kanon - slika) v rokopisnem misalu iz 1. polovice XV. stoletja v Kranju nam predstavlja našo umetnost popolnoma na nivôju križanja Friedricha v Ernestovi kapeli ali Johannesovega na Visokem. Tako bi lahko sklepali, da on ni prinesel na Kranjsko bistveno nič novega in da je bistvo njegove vloge bržkone v tem, da je ž njim prišel k nam slikar precejšnje rokodelske rutine in kot tak učinkoval na svojo okolico. Mogoče tudi, da je njegova sorazmerno konservativna umetnost dala nov podnik idealistični smeri pri nas, ki je samo okolu srede XV. stoletja vstvarila največja dela, katerih kvaliteta (Mače in Muljava) presega vse dotedanje in sodobne. Podobno kvalitativno višino je dosegla realistična smer šele pol stoletja pozneje v slikah na Jezerskem v stari cerkvi sv. Ožbalda.

²⁵ Carinthia I. 91. Jhrg., Celovec 1901, str. 30. Die Restaurierung der mittelalterlichen Wandmalereien in der Taufkapelle zu Millstatt.

Mislim, da je s tem zadosti pojasnjena važnost poznanja Johannesove umetnosti in moja trditev, da se mora, kedor se hoče baviti z zgodovino slikarstva na naših tleh, seznaniti najprvo z Johannesom in datirano skupino drugih spomenikov, ki spadajo v njegovo bližino.

Nekaj ikonografičnih opazk.

Tekom opisa sem že večkrat povdaryl, da imamo v gotskem slikarstvu dobe, ki jo obdelujemo, neke vrste neindividualno umetnino, vstvarjeno po enotnem po delavniški tradiciji vodenem hotenju. Povdaryl sem tudi, da ta dela, ki sama na sebi nimajo absolutnih umetniških vrednot, dobijo globlje značenje in opravičenje svoje eksistence v svojem dekorativnem značaju, ki lahko prav okorno slikarijo dvigne na višji nivo ker ustvari dekorativno celoto. Tak slučaj imamo na Suhi pri Škofji Loki in pri sv. Janezu ob Bohinjskem jezeru.

Je pa še en moment, ki napravi ta dela važnejša in bolj zanimiva kot se zdijo na prvi pogled, ikonografski namreč. Že pri opisu Visokega in Muljave ste gotovo sami po sebi opazili nebroj skupnih potez. Da bomo tudi v tem oziru boljše razumeli Johannesovo umetnost, izpregovorimo še o tem nekaj splošnega.

Kar se tiče ikonografije posameznih scen, kakor tudi izbire snovi, lahko rečemo, da je popolnoma srednjeevropska in še ožje alpska, kjer se ponavljajo iste kompozicije in iste snovi nešteto krat. Scene, ki so pri naših gotskih slikarjih posebno priljubljene, so dogodki iz življenja Jezusa, in sicer oznanenje, rojstvo, beg v Egipt, poklonitev in pot sv. 3 kraljev, 12 letni Kristus v templju, križanje in nekatere pasijonske scene, in dalje iz življenja Marijinega posebno smrt; priljubljeni in skoro neizbežni so apostoli, sv. pomočniki v sili, sv. device, posebno nespametne in modre device; angelji; sv. Jurij v borbi z zmajem; poslednja sodba in sv. Krištof na zunanji strani cerkve.

Vsa skrb pri poslikanju je koncentrirana navadno na poslikanje prezbiterija. Pogosto je tudi prezbiterij edini, ki je ves in konsenkventno poslikan. S časom se je razvil, kakor to dokazujejo spomeniki, več ali manj fiksen program za poslikanje presbiterija. Posebno naše kranjske cerkve se drže nekega programa s tako trdovratnostjo, da smo prisiljeni misliti, da je v tem oziru delovala neka gotova lokalna tradicija. Sicer konštatiramo podoben program tudi v cerkvah na Koroškem in Tirolskem, toda kolikor je meni znano,

ni nikjer s tako doslednostjo izveden kot na Kranjskem. Ta program predstavlja nekaj podobnega kakor oni, ki ga je fiksirala koncem srednjega veka atoška Hermeneja (navodilo za slikanje cerkvâ) za bizantinsko cerkveno slikarstvo. Vsaka slika v presbiteriju ima več ali manj vsaj relativno določeno mesto. Izprememb je v tem oziru polno, toda v okviru nekega določenega ogrodja, ki se ga ne dotaknejo. Korenine tega programa segajo daleč v srednji vek nazaj; njegovo predstopnjo najdemo v začetku 2. tisočletja po Kr. najbližje našim deželam na otoku Reichenau. Salvator mundi, apostoli, angelji, to spada že takrat v presbiterij, in dokaz za to naziranje najdemo tudi še v poznosrednjeveškem slikarstvu na Tirolskem in Koroškem. Salvator mundi in angelji so zavzeli svod, apostoli so našli svoja mesta po stenah. Vendar prave konsenkvence, kolikor jaz poznam material, na Koroškem in Tirolskem v tem oziru ni; vsaj ohranilo se nam ni mnogo del, ki bi bila tozadevno tako popolna kot so kranjska. Dosedaj poznam na Kranjskem sledeče poslikane presbiterije (navedem jih več ali manj po časovni vrsti): Godešče pri Škofji Loki, ki pa še ni popolnoma odkrito, tako da se da le splošna razdelitev okrasa spoznati (ca 1440); Visoko pod Kureščkom (1443); Muljava (1453); Sv. Peter na Vrhju nad Želimljami, Pijava Gorica (nekako iz istega časa kot sv. Peter, a skoro popolnoma uničeno), sv. Miklavž na Ihanom, Bodešče pri Bledu, Žerovnica, Suha pri Škofji Loki, sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, Jezersko, stara cerkev sv. Ožbalda, sv. Jošt nad Kranjem, Sp. Besnica, Križna gora pri Škofji Loki in še več drugih, ki pa dosedaj še niso odkrite. Splošni program, ki ga moremo tu konstatirati, je nekako sledeči: stene celega presbiterija se razdele hōrizontalno v tri pasove: pritlični pas, ki je pa navadno precej visok, pogosto je poslikan s kako preprogo ali kaj podobnega; drugi pas sega navadno do vrha oken, ali do konsol, ki nosijo rebrovje svoda; tretji pas pa obsega ostrobočna polja nad tem. Svod in slavalok tvorita skupini zase. Za vertikalno razdelitev so merodajni svodni „johi“, kajti po rebrih, pilastrih ali konsolah, ki opirajo rebra, se delitev sama posebi izvrši. Svod je posvečen Salvator-ju mundi, ki ga ikonografično različno pojmujejo. Včasih kot sodnika sveta, ki ga obdajajo angelji z orodjem njegovega trpljenja in simboli evangelistov; v enem slučaju (sv. Miklavž nad Ihanom) najdemo na svodu tudi cerkvene očete; drugič ga pojmujejo bolj kot kralja neba v njegovi gloriiji; ikonografično je ta zelo soroden sodniku sveta, le da v tem slučaju ne sedi na mavrici položeni preko mandorle, ki ga obdaja, ampak na svetovni obli, obdan od angeljev z napisi kake himne in drugimi muzikaličnimi orodji.

Na stenah obsega prvi pas, ki pripada še prizemlju, navadno doprsne slike; včasih pomočnike v sili, sv. device, mučence in mučence, modre in nespametne device, judovske kralje itd. V drugem pasu se nahajajo stalno apostoli v polnih figurah s svojimi pridevki. Če dovoljuje prostor, so razvrščeni v apsidi ob oknih; če pa to ni mogoče, jih premeste v prva polja, ki so brez oken. Če so prva polja prazna, jih poslikajo s scenami iz legende svetnika, ki mu je cerkev posvečena, ali iz življenja Jezusa ali Marije. Tudi tretji pas porabijo pogosto za večje scene iz omenjenih legend in življenj; v drugih slučajih pa imamo tam doprsne slike svetnikov.

Na slavaloku na strani presbiterija imamo zgoraj ali borbo sv. Jurija z zmajem ali poslednjo sodbo, pa tudi 12 letni Jezus v templju (Sv. Peter na Vrhu in Bodešče), imamo pa tudi pametne in nespametne device (Sv. Miklavž nad Ihanom), Kajna in Abela ali kaj podobnega. Na slavaloku s strani ladije pa imamo Kajna in Abelja ali Marijino oznanenje, ki pa menjata svoja mesta tudi tako, da se nahajata Kajn in Abel pod sliko sv. Jurja v treh kotnih poljih in oznanenje na strani ladije ali tudi narobe.

Ikonografično in snovno je ta program čisto srednjeevropski; tudi ideja splošne razdelitve slik po presbiteriju ima svoje predhodnike v srednji Evropi; po mojem naziranju je ona plod splošnega razvoja cerkvene okrasitve v zapadni Evropi od karolinških časov dalje. Tu se namreč polagoma ustvari neko gotovo nasprotje napram vshodnjeevropski okrasitvi apsida, kjer igra glavno ulogo Mati Božja, v zapadni Evropi pa je središče okrasitve romanske apsida in potem presbiterija Kristus. Kristus z angelji, simboli evangelistov in apostoli je, kolikor morem presoditi, v poznem srednjem veku v alpskih deželah središče umetniške opreme presbiterija. Zdi se mi pa, da je posebna zasluga kranjskega slikarstva okrog srede XV. stoletja, ki je prav bujno cvetelo, ustvaritev stalnega v osnovnih potezah fiksanega programa za poslikanje presbiterija, ki nas spominja na atoško Hermenejo.

* * *

Tako približno se glasi uvodno poglavje v zgodovino poznogotskega slikarstva na Kranjskem, kedor bo pa hotel seči širje in objeti vso Slovenijo, bo moral, kakor sem že uvodoma naznačil, poleg Johanna de Laybaco in pred njim, spoznati Johanna Aquilo iz Radgone.

Iz obširne literature o postanku in razvoju poznogotskega slikarstva navajam tu par del, katerih poznanje je osnovno potrebno

za vsakega, ki se hoče pečati s tem vprašanjem čeprav v okviru naše provincialne umetnosti:

Dvořak M.: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, v Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen des allh. Kaiserhauses XXII. Dunaj 1901.

Kurth Betty: Die Fresken in Adlerturm zu Trient, v Kunstgesch. Jahrbuch der k. k. Zentralkomm. f. D. V. Dunaj 1911.

Weingartner J.: Die frühgotische Malerei Deutschtirols v Kunstgesch. Jahrbuch der k. k. Zentralkomm. f. D. X. Dunaj 1916.

Weingartner J.: Die Wandmalerei Deutschtirols zu Ausgang des XIV. und Anf. des XV. Jh. v Kunstgesch. Jahrbuch der k. k. Zentralkomm. f. D. VI. Dunaj 1912.

Burger Fritz, Schmitz Herm. u. Beth Ign.: Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance v Burgerjevem Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin.

Dvořak M.: Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck v Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen d. allh. Kaiserhauses XXIV. Dunaj.

Fischer O.: Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig 1908.

Voss Hermann: Der Ursprung des Donaustiles. Leipzig 1907.

Glaser Curt: Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, München 1916.

Ostala literatura in specialni spisi, ki pridejo v poštev, so pa itak citirani v navedenih delih.

Razen že citiranih sestavkov in poročil P. Hauserja opozarjam glede Koroške tudi na

Hauser Paul: Oberkärntnerische Malereien aus d. Mitte des XV. Jh., Celovec, Fr. Kleinmayer, leta...

Tozadevno lokalno literaturo pri nas pa je zbral do leta 1907 Jos Dostal pod naslovom: O doneskih za topografijo in zgodovino umetnosti na Kranjskem v Četrtem izvestju Društva za kršč. umetnost v Ljubljani stran 31. sl. Ljubljana 1907.

O nekaterih ljubljanskih spomenikih.

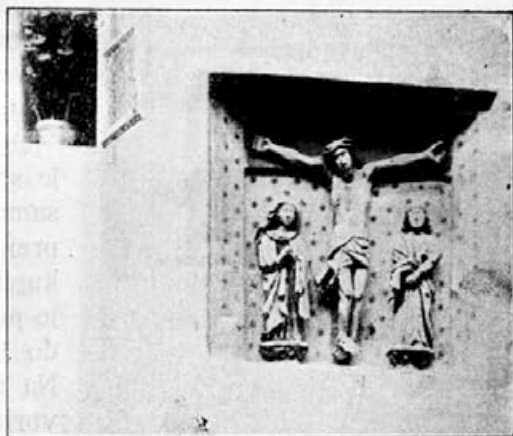
De quelques monuments de Lioubliana.

Viktor Steska — Ljubljana.

L' auteur attire l' attention des lecteurs sur quelque monuments historiques de Lioubliana peu connus, notamment sur un Crucifix du XV^e siècle, sur quatre monuments de l' époque de évêque Thomas Hren (env. 1600) et sur les statues de St. Charles Borromée et de Charlemagne, lesquels datent de 1728.

Ljubljanski umetniški spomeniki so večinoma znani, saj so vsakomur pristopni. Vendar pa jih je nekaj, ki niso takoj zaznavni, nekaj pa je vidnih, a doslej še niso bili popisani. Na nekatere bi rad opozoril.

1. Kristus na križu na Žabjaku št. 6. — Malokateremu Ljubljančanu je znan okoli 1 m visok spomenik, ki je vzidan v steno na dvorišču zgoraj imenovane hiše. Predočuje nam Kristusa na križu z Marijo in sv. Janezom Evangelistom. Prejšnja lastnica te hiše gospa Franja Sirnik mi je o tem spomeniku naslednje povedala: „Ko je nekdanja lastnica Mayerhold prodala hišo, se je izjavila, da je bil ta spomenik prej last ljubljanskih jezuitov. Ko so se ti leta 1773. razšli, so hoteli, da bi spomenik prišel v roke kakemu pobožnemu posestniku, zato so ga prepustili lastniku imenovane hiše. Ker ga ta ni mogel drugje vzidati, ga je postavil na dvorišču v nalašč v ta namen narejeno dolbino v višini prvega nadstropja.“



Slika 1. Ljubljana, Žabjak 6.

Na tej pripovedi je najbrže vse drugo resnično, le to bi bilo izpremeniti, da je spomenik morda prišel v last posestniku h. št. 6 na Žabjaku, ko je l. 1774. bivši jezuitski kolegij pogorel. Jezuiti so ob svojem odhodu l. 1773. pustili kolegij neizpremenjen. Strašni požar l. 1774. je upepelil poslopje jezuit. kolegija; ostale razvaline so

podrli in napravili sedanji trg sv. Jakoba. Prejkone je ob tej priliki prišel spomenik na sedanje mesto, ker se je zanj zanimal hišni posestnik.

Določiti nam je spomeniku starost. Jezuiti so prišli v Ljubljano 21. jan. 1597., torej bi sklepali, da spomenik ni starejši. Toda temu oporeka oblika, ki jasno priča, da je spomenik iz 15. veka.¹

Kristusove roke so precej ravno ob prečni tram pribite; glavo krase dolgi čez rame segajoči lasje; na prsih vidiš na vsaki strani po sedem reber; prt, ki ovija Kristusovo telo, je naravno zložen, le

konec visi na desni strani navzdol; noge so stegnjene vsporedno proti stopalom; desno stopalo je nagnjeno čez levo in oboje prodira en sam žrebelj. Glavo ovija trnjev venec; oči gledajo resnootožno. Roke kažejo sledove umetnikovega truda, da bi jih naravno vpodobil.

Vsi znaki torej pričajo, da je spomenik starejši ko jezuitski samostan v Ljubljani. Ali je bil prej na kaki hiši, ki so jo jezuiti kupili; ali na stari cerkvi, ki so jo podrli, preden so v letih 1612. do 1615. sezidali novo cerkev? Na ta vprašanja ni lahko odgovoriti. Spomenik pa je gotovo kako steno krasil že sto let, preden so jezuiti prišli v Ljubljano.

2. Štirje spomeniki iz Hrenove dobe. Znan je Hrenov križ tik

šempeterskega mostu na Ambroževem trgu. Postavljen je bil l. 1622., popravljen pa l. 1842. Ta spomenik je podrobno popisal župnik Ivan Vrhovnik v „Izvestjih Muzejskega društva za Kranjsko“ l. 1896, str. 238—241. Tu objavljamo samo sliko, ki ni bila še nikjer obelodanjena, čitatelja pa opozarjamo na napominani popis. Ta spomenik, ki je bil postavljen ob 25 letnici Hrenovega škofovanja, je redka umetnina iz naše renesanse. Zdi se nam umestno, da se ga spominjamo ob bližajoči se njegovi tristoletnici.



Slika 2. Ljubljana, Ambrožev trg.

¹ Glej sliko v Reimers: Handbuch der Denkmalpflege, str. 172.

Iz Hrenove dobe so pa še trije drugi kameniti spomeniki v Ljubljani. Dr. Gregor Thalmitscher² pripoveduje, da je cesar Ferdinand II. pregnal luterance iz Ljubljane. Štirje njihovi glavni predikanti so imeli svoje stanovanje v tistih hišah, ki so jih pozneje v vedni spomin označili in nekako posvetili s tem, da so jim vzdali svete podobe.³ Dve taki hiši sta bili na Starem trgu, dve pa v drugih delih mesta. Podobe so bile: 1. sv. Krištof, 2. sv. Križ, 3. sv. Florijan, 4. sv. Barbara.

Ali so te podobe še ohranjene? Prve tri pač, četrta pa ne. V hiši Florijanska ulica št. 1 je v prvem nadstropju še sedaj vzdana podoba sv. Krištofa. Nad vrati hiše Stari trg št. 22 je bila podoba Križanega vzdana do l. 1912., ko je hišni lastnik Franc Kraškovic izpremenil pročelje, da je dobil več prostora za prodajalno. Podoba se je morala tedaj umakniti v vežo, kjer je ob vходу vzdana in ohranjena.

Katera pa je bila hiša s podobo sv. Florijana? V Ljubljani se nahajajo še tri hiše s kipom sv. Florijana: Peskova (Lassnikova) hiša, Wolfova ulica št. 1, hiša Ambrožev trg št. 10 (prej Poljanska cesta št. 24) in Nunska ulica št. 3.

Podobi sv. Krištofa in Križanega sta iz peščenca. Oba ta dva spomenika omenja že dr. Ilg⁴ popisujoč ljubljanske umetnine. Sv. Krištofu prisoja postanek ok. l. 1530, v dobi nemške renesanse, Križanega pa stavi splošno v 16. vek. Ali je ta ocena starosti zanesljiva? Poglejmo!



Slika 3. Ljubljana, Stari trg 22.

² Historia cathedralis ecclesiae Labac., str. 37 (Edidit A. Koblar, 1882).

³ quorum pseudopraecones, quatuor principaliter domicilia tenuerunt duo in Foro veteri, quae ab sacris imaginibus lapidi incisis (utpote ad S. Christophorum, s. Crucem, s. Florianum et s. Barbaram) dignosci poterant.

⁴ Mitteilungen d. Central-Commission f. K. u. h. D. Wien, 1884, p. CXX.

Nadvojvoda Ferdinand je zaukazal s poveljem 22. oktobra 1598., da morajo vsi predikanti in protestantovski učitelji zapustiti Ljubljano po objavi tega povelja še tisti dan pred solnčnim zahodom, dedne avstrijske dežele pa v treh naslednjih dneh. Če je torej Thal-nitscherjev zapisek resničen, o čemer ni dvomiti, so morali ome-njeni štirje spomeniki nastati po l. 1598., ker so bili vzdani po iz-gonu protestantskih predikantov. Dr. Ilg je torej starost previsoko ocenil.



Slika 4. Ljubljana, Sv. Florijana ulica št. 1.



Slika 5. Ljubljana, Wolfova ulica št. 1.

Na podobi Križanega (60×32 cm) se jasno vidi, kako se bori še gotika z renesanso. Črke napisa INRI nad križem so popolnoma renesanske, podobi Marije in sv. Janeza sta gotiški, Kristus pa le deloma. Pri spomeniku sv. Krištofa, ki koraka med dvema stebroma, sta arhitektura in podoba renesanski.

Označiti nam je še starost treh kipov sv. Florijana, ki smo jih prej omenili.

Ako greš po Frančiškanskem mostu proti frančiškanski cerkvi, opaziš na levi nad bivšo Lassnikovo trgovino (sedaj banko Jugoslavijo) v višini prvega nadstropja (Wolfova ulica št. 1) v dolbini lesen baročen kip. Sv. Florijan stoji frontalno, odet v vojni plašč,

z levico drži zastavo, z desnico vliva iz golide vodo nad baročen cerkven zvonik. Šlem mu pokriva glavo, noge pa golenice, zavihane pod kolenom. V hiši ni o postanku nobenega ustnega izročila. Po moji sodbi je iz dobe ok. l. 1740, ker je silno podoben lesenim kipom v sedanji frančiškanski cerkvi, ki so iz dobe ok. 1740. Na videz bi mu pa človek prisodil večjo starost. Delo je precej priprosto, zlasti svetnikov život silno ozek.

Drugi kip sv. Florijana na Ambroževem trgu št. 10 stoji tik nad večnimi durmi pod oknom prvega nadstropja. Že oblika tega portala



Slika 6. Ljubljana, Ambrožev trg 10.



Slika 7. Ljubljana, Nunska ulica št. 3.

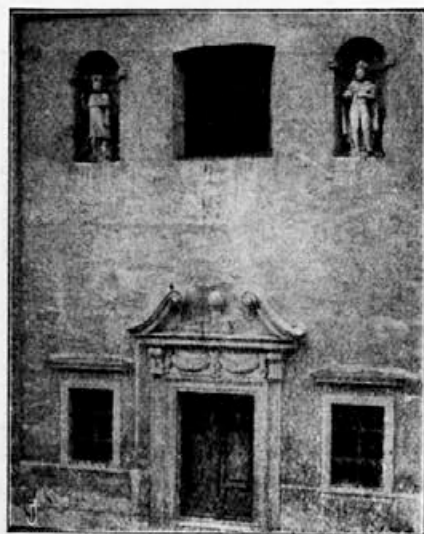
s segmentnim vrhom kaže na Napoleonovo dobo; letnica 1808 v zaglavku pa nam pove natančno čas postanka.

Tretji spomenik sv. Florijana je v Nunski ulici št. 3., in sicer vzdian v pročelje ob vrtni strani, zato ga tujec ne more opaziti. Hiša je bila prej last Gvidona Stedryja, sedaj je g. J. Pollaka. Spomenik je bil do zadnjega časa pobeljen. Na obeh ščitkih spodaj na levi in desni sta bila kratka napisa. Letnica 1616. se je prav lahko čitala, dasi je bil drug napis nečitljiv. Pred par leti so hišo popravili, osnažili spomenik, pa žal odrgnili tudi ves napis. Na fo-

tografiji, ki kaže spominek še pred popravo hiše, se del napisa z letnico še vidi. Ta letnica dokazuje, da spada spominek med one, ki so jih na prej označenih hišah postavili ob Hrenovem času. Sv. Florijan je upodobljen v viteški opravi in ogrnjen s plaščem, ki se mu ovija krog telesa, v levici drži zastavo, v desnici pa golido, iz katere vliwa vodo na gorelo gotiško cerkev.⁵

Četrty od Thalnitscherja imenovani spomenik sv. Barbara je bržkone že za vedno izginil.

3. Kamenita kipa Karola Velikega in sv. Karola Boromejskega na pročelju florijanske cerkve.



Slika 8. Ljubljana, Pročelje cerkve sv. Florijana.

Cerkve sv. Florijana so postavili v spomin na strašni požar l. 1660., ko je 19. septembra tudi na Starem trgu pogorelo 20 hiš. Sezidali so jo l. 1672.⁶ Stari trg je tedaj obsegal tudi sedanjo Florijansko ulico.

Na cerkvenem pročelju na vsaki strani okna, ki je nad velikimi vrati, stojita v dolbinah kipa dveh Karlov, kakor smo jih prej omenili. Kipa pa nista na tem prostoru od pričetka stavbe, ampak so ju semkaj postavili več ko sto let pozneje.

Po naših krajih so pričeli prav posebno častiti sv. Karola Boromejskega, v času ko je vladal cesar Karol VI. (1711.—1740.)

in ko je bil v Ljubljani škof Franc Karol grof Kaunitz (1711.—1717.). Novemu semenišču so tedaj dali ime „Collegium Carolinum“. Najbolj pa se je to ime priljubilo, ko je prišel cesar Karol VI. v Ljubljano sprejemati poklonstvo deželnihi stanov. To poklonstvo nadrobno popisuje dež. registrator Karol Seyfried pl. Peritzhoff v knjigi: *Erbhuldigungs-Act*, ki je l. 1739. izšla v Ljubljani pri Adamu Frider. Reichhardt. Na str. 31. pripoveduje, da je dal ljubljanski magistrat v spomin spoštovanja, s katerim je cesarja sprejel, napraviti ob vicedomskih vratih, skozi katera je cesar stopil v Ljubljano, kamenit slavalok s

⁵ Glej sliko in popis tudi v Radics—Greie: *Stara kranjska*, sešitek 18, list 69.

⁶ Vrhovec: *Die wohllöbl. Hauptstadt Laibach*, 46.

stebri, s piramidami, trofejami in s cesarskim doprsnikom iz belega marmorja z boginjo Famo ter z napisom:

Carolo VI. Romanorum Monarchae German. Hispan. Hung. Bohem. Regi, Archi Duci Austriae etc. etc. hanc Urbem ad accipien- dum a Ducatu Carnioliae homagium Ingredienti S. P. Q. Labac. Anno 1728.

S tem slavolokom so prejela vicedomska vrata lep okrasek.

Drug spomenik so takrat postavili ob mestni hiši. Na enem voglu je stala boginja miru, nad njo pa podoba Karla Vel. z napisom: Pace Magnus. Na drugem voglu se je dvigal bojni bog Mart in nad njim kip cesarja Karola V. z napisom: Bello Magnus. Na sredi slavo- loka je pa stal doprsnik Karola VI., nad njim pa Fama kazoča na cesarja z napisom: Hic ex utroque. Vrh je krasil dvoglavi orel s cesarskimi znaki; sredi loka je stal umetno izdelan zmaj, t. j. ljub- ljanski mestni grb, ki je na dan poklonstva bruhal iz sebe rdeče in belo vino ljudem v zabavo in krepilo.

Ustno izročilo pripoveduje,⁷ da sta bili sohi Karola Vel. in sv. Karola Boromejskega postavljeni šele potem na pročelje cerkve sv. Florijana, ko so Karlovska vrata podrli, t. j. l. 1792. Bržkone se pa ustno izročilo tu moti in zamenjava karlovska vrata z vicedomskimi, kjer sta najbrže stala poleg Karlovega doprsnika tudi ta dva kipa.

Obe sohi sta naravne človeške velikosti in izdelani iz kraškega kamna. Karol Veliki je prav čedno delo. Postava je ponosita; oklep, plašč in cesarska krona, meč in državno jabelko se prav podajajo čvrsti osebnosti; obraz je izrazit. Manj ugoden vtisek napravlja kip sv. Karola Boromejskega in sicer glede stoje, obraza in obleke. Modeliral ga je bržkone drug umetnik.

Znano je, da je doprsnik cesarja Karola VI. napravil l. 1728. Francesco Robba. Ta doprsnik se nahaja v mestni hiši v vestibulu 1. nadstropja.

Ker sta morala biti omenjena kipa obeh Karolov izdelana v dobi med 1728.—1740., t. j. med dohodom Karla VI. v Ljubljano in njegovo smrtjo, skoro nedvomno pa l. 1728., takrat ko doprsnik ce- sarjev, je gotovo upravičena domneva, da sta izšla iz Robbove de- lavnice, čeprav iz dveh različnih rok. Kip Karola Velikega kaže vse znake Robba samega.

⁷ G. Karol Lahajnar.

Doneski k zgodovini zvonarjev in zvonov po Kranjskem.

Contributions a l'histoire des cloches et des fondeurs des cloches en Carniole.

Dr. Jos. Mal — Ljubljana.

En 1668 Maximilien Mottoch, abbé de Stična passa avec le fondeur de cloches Ignace Renner de Lioubliana un contract relatif à la fourniture d'une nouvelle cloche. La cloche s'étant brisée un peu plus d'un an après, le même fondeur la refondit en la garantissant pour dix ans. Or, on ne connaissait jusqu'à présent que des fondeurs du nom de Remer. Mais les documents attestent sans aucune espèce de doute la forme Renner; il est probable que Remer n'était pas le nom d'une autre famille de fondeurs, mais tout simplement une variante du même nom. Ignace Renner avait un ouvrier du nom d'André Strah, lequel n'a probablement jamais eu de fonderie de cloches à lui.

Vers la fin du XVII^e siècle Janez Faller de Lioubliana construisit un grand et un petit orgue pour l'abbaye de Stična dont il orna le clocher d'une corne. François Ferratta restaura la vieille abbaye de Neff, tandis que Jean Riebler recouvrait le grand clocher de l'église, auquel, comme on le lui demandait, il conserva son ancien forme.

Pod tem naslovom je objavil I. Šašel v „Carnioli“ l. 1912 (str. 223 sl.) ter l. 1916 (str. 80 sl.) svoje zbrano gradivo o kranjskih zvonarjih in zvonovih¹. Naj sledi v pričujočem radi popolnosti še mal donesek k zgodovini zvonov **stiškega** samostana.

Pod opatom Maksimiljanom Mottoch (1661—1680) si je samostan od prejšnjih stisk in nezgod zopet opomogel: dvignil je disciplino v samostanu, s pomnožitvijo knjižnice je skrbel za izobrazbo konventualov, dal je urediti arhiv in izvlekel samostan iz dolgov. Puzel, ki tega opata sploh jako pohvalno omenja, piše, da je opat kot stanovski odbornik pogostil sočlane odbora nadvse sijajno: v srebrnih in zlatih posodah jim je dal servirati redka vina in benečanske jedi. Za čast in slavo hiše božje je pa med drugim skrbel tudi z nabavo novih zvonov za samostansko cerkev. V deželnem arhivu sem med stiškimi akti našel nekaj tozadevnih podatkov, katerih vsebino hočem v naslednjem nakratko podati.

Dne 7. sušca 1668. je sklenil opat Maksimiljan v Stični z ljubjanskim zvonarjem in meščanom Ignacijem Renner-jem pogodbo,

¹ Prim. tudi notice v „Carnioli“, 1917, str. 258 sl.; 1918, str. 104 sl.

s katero naroča pri njem nov zvon v teži 21—22 centov. Vse potrebne materialije je obljubil dati opat sam, zvonarju pa plačati za delo in trud za vsak funt 11 soldov. Nasprotno se je zvonar Renner obvezal ta zvon vlititi najkasneje do sv. Jurija istega leta (1668): „guett und gerecht zugüessen und auf das threueste zu perfectionirn, also das daran ganz khein Mangl oder Defect erscheinen solte.“ Plačilo dobi v gotovini izplačano — a še-le potem, ko bo zvon že vlit in v zvoniku. Vrh tega je dobil za vsak cent kovine še 10 funtov namečka (kalo).

Imenovani ljubljanski zvonar Ignacij Renner je bil doslej popolnoma neznan. Sašelj našteva sicer Mihaela Remer-ja (1630—1647), ki je bil obenem tudi urar ter Martina Remer-ja (1640), a Renner-ju noče priznati domovinske pravice, dasiravno ima zvon v Gribljah v podzemeljski fari napis: „Mihael Rener me fecit anno 1641“, češ da bi moralo mesto Rener stati pravilno Remer (Zgodov. Zbornik VIII, str. 127). V naši izvirni listini stoji docela jasno izpisano „Ignatius Renner, Glockhengüesser zu Laybach“. Po vsem tem je malo verjetno, da bi bili to dve različni družini; ni izključeno, da so dosedanji izvestitelji legendo na zvonovih napačno čitali z Remer. Mogoče je tudi, da so en čas obe imeni res promiscue rabili (n. pr. Mihael Remer - Renner) in da se je še-le Ignacij končno oprijel oblike Renner.

Naročenega zvona Ignacij Renner ni izgotovil ob dogovorjenem roku, kajti še-le 30. maja 1668. je sklenil opat Maksimilijan v Ljubljani pogodbo s podkovskim mojstrom Jan. Wolfom, ki se je zavezal, da bo najkasneje tekom 14 dni po navodilih zvonarja napravil ogrodje (jarem) za nov 24 centov težek stiški zvon ter da bo sam v Stični s pomočjo ondotnega kovača (ki bo dal na razpolago tudi oglje in orodje) brezhibno vkoval ta zvon. Primerno in dobro železo da Wolf sam, ki je za vsak cent zvonove teže dobil izgovorjeno plačilo deloma v denarju, deloma v žitu. 28. julija istega leta potrjuje Wolf, da je pogodbo vrnil (torej je moral takrat naročilo že izvršiti) in prejel plačilo.

Toda z vlivanjem zvona najbrž ni šlo tako gladko, vsaj popolnoma dovršen še poleti ni bil. V pismenem reverzu, ki ga je izročil Renner 19. novembra 1668. stiškemu opatu, pravi, da je že vлил zvon v teži 2370 funtov. Obvezal se je tudi postaviti zvon v zvonik in jamčil zanj tako, da bi ga moral na svoje stroške preliti, če bi zvon tekom enega leta pri navadnem zvonjenju počil. Opat je pa obratno obljubil, da bo dal les in tesarje na razpolago. Ker pa les in ogrodje krog zvonika takrat še ni bilo pripravljeno, je zvonar izrazil dvom,

da bi mu bilo mogoče še do konca tekočega leta postaviti zvon v stolp, vendar naj ga kadar bo treba da opat poklicati in on hoče takoj priti. Kakor se zdi, opat ni hotel dolgo odlašati, marveč je dal hitro vse potrebno ukreniti, da so zvon kmalu obesili, kajti že 15. decembra je zvonar prejel plačilo za ta novovliti zvon.

Ta pogodba je še radi tega zanimiva, ker jo je razen zvonarja Rennerja, ki je pritisnil tudi svoj pečat, podpisal brez kake pripombe tudi Andrej Strah (Strach). Tega Andreja Strah navaja Šašelj v l. 1663. kot samostojnega zvonarja v Žužemberku (Zgod. Zbor. X. str. 153). Iz predidóčega sopodpisa v l. 1668. pa bi sklepal, da je bil Strah najbrž le Rennerjev samostojen pomočnik in je le v tej lastnosti morebiti katerikrat vžil v Žužemberku kak zvon, ki se pa kolikor znano ni nobeden dejansko ohranil. Verjetnost te razlage podpira dalje dejstvo, da so često zvonarji vlivali naročene zvonove kar na licu mesta, v tem slučaju torej v Žužemberku, ne pa v svojih stalnih livarnah. — Sicer bo pa razmerje med Rennerjem in Strahom (vsaj za l. 1670.) v naslednjem dokumentarično dovolj pojasnjeno.

Veliki zvon, ki ga je vžil Renner, ni imel sreče, kajti proti koncu drugega leta se je že ubil. Zvonar je bil sicer rešen svojega jamstva, ker je trajal zvon nad eno leto, a zdi se mi, da je bil zato pri sklepanju pogodbe za prelitje tega zvona nekoliko bolj prijenljiv. To pogodbo „wegen ibergiessung der durch gross vnglik gebroherer grossen glockhen“ je sklenil Renner z opatom v Stični dne 29. decembra 1670. ob navzočnosti samostanskega blagajnika in šentrupeškega župnika Belčiča² ter so jo napisali kar na drugo stran pogodbe iz l. 1668. Renner se je zavezal prelititi zvon tekom 8 tednov, če ne pride kaj posebnega vmes (= ausser gottes gewalt) in mu dati ravno tako dober in lepo doneč glas kot ga je imel stari. Nasprotno se je opat zavezal izplačati zvonarju za tak zvon 100 državnih tolarjev, 1 sod vina, 8 mernikov pšenice in 4 mernike soržice. Vrh tega je moral dati opat še 3 cente bakra in 75 funtov cina, ostanek je pa moral zvonar plačati iz svojega po ceni, kot je opat kupil.

Ker ste bili po tej pogodbi obe stranki ena drugi obvezni, je dobila vsaka po en izvod. Tudi ta drugi izvod pogodbe je ohranjen in se krije v bistvu, četudi ne dobesedno, s prvim. Datiran je v Ljubljani tri dni kasneje (1. jan. 1671) z izrečno pripombo, da se je sklenila ta pogodba z Rennerjem „in Gegenwarth dessen undtergebnen Glokhengiessers Andreasen Straich.“ Razentega se ta izvod po-

² Imenuje se tukaj Mihael Belčič (Weltschitz), toda po Steklasovi Zgodovini župnije Šent Rupert na Dolenjskem, str. 90, bo pač pravilno Štefan Belčič.

godbe razlikuje od one z dne 29. decembra 1670 tudi še v pristavku, da je prevzel zvonar za prelitje starega „durch nicht recht vorhin gegebenen Perfection³ zerprochne Glocken“ desetletno, za resonanco pa enoletno jamstvo.

Da je Renner to delo tudi res prevzel in izpeljal, posnamemo iz opombe, ki stoji na spodnjem robu te pogodbe in nam pove, da je Renner od gornje svote prejel na račun 12 srebrnih kron (31. decembra 1670).

Ker smo že ravno pri stiški cerkvi, naj še omenim, da je sklenil samostan 24. februarja 1697. pogodbo z ljubljanskim meščanom in izdelovalcem orgelj Janezom Faller, ki se je obvezal popraviti velike in male orglje, rog⁴ v zvoniku „vnnd die Khupel auf aignen Vncossten zumachen“, za katero delo mu je dal samostan 380 gld. nem. vr. — Tri leta poprej (1694.) pa je samostan poveril zidarskemu mojstru Frančišku Ferratta preuredbo in prezidavo tkzv. Neffove opatije⁵ z 8—9 novimi sobami in dvorano ter prenovitev župnišča v Višnjigori. Nekako ob istem času (1687) je ljubljanski klepar Jan. Riebler pokril veliki cerkveni zvonik s pločevino; opat Ludovik mu je pri tem še posebej naročil, naj pazi na to, da bo ohranil zvonik **staro** obliko in naj da v tem pogledu mizarjem potrebna navodila, — raz stališča varstva starih spomenikov vsekakor jako zanimivo in važno sporočilo.

Umetnost v krščanskem slovstvu drugega stoletja.

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

Dr. Izidor Cankar — Ljubljana.

La haine du christianisme des premiers âges contre les arts est une fable, mais par quoi la remplacer? Nous devons chercher la réponse dans l'ancienne littérature chrétienne que l'auteur étudie ici de ce point de vue. Une tentative analogue de Hugo Koch à Munich n'a pas eu succès; car

³ Ta pripomba ne govori o „po veliki nesreči“ ubitem zvonu, marveč vsebuje naravnost očitanje o slabi izvršitvi.

⁴ Isti Faller je napravil tudi sloviti umetelni rog na ljubljanskem gradu (Radics, Alte Häuser in Laibach, III, str. 22 sl.).

⁵ Volbenk Neff, stiški opat 1549—1566.

l'auteur n'avait traité le sujet qu'à partir de Tertullien et ses conclusions sont erronées.

Le tableau des rapports entre la nouvelle religion et les arts, tel que nous l'obtenons en prenant pour base l'ancienne littérature chrétienne est le suivant: Jusqu'aux environs de l'an 130 le christianisme est exclusivement un mouvement éthique et religieux qui n'a de souci que de la vie spirituelle; à cette époque il dédaigne toutes les autres questions de civilisation qui sont pour lui comme inexistantes.

Pendant tout le cours du second siècle on observe qu'un nombre sans cesse croissant d'intellectuels païens afflue vers le christianisme qui jusqu'ici ne comptait parmi ses adeptes que des gens issus pour la plupart des couches inférieures du peuple; tel apologiste chrétien n'est souvent qu'un ancien philosophe païen. Cette circonstance oblige le christianisme à faire entrer dans le champ de ses considérations, outre les traditions religieuses, toutes les autres traditions de la civilisation païenne. C'est ce qui se passe dans les polémiques des apologies, dont les auteurs forts de l'idée que quiconque n'a point la vraie connaissance de Dieu ne peut rien savoir, démontrent non sans critiques véhémentes que le polythéisme est irrationnel et réfutent du même coup avec dédain la philosophie, l'histoire, la géographie, la rhétorique, le théâtre et toutes les autres acquisitions de la civilisation païenne, qu'ils considèrent comme une erreur. Mais de ce fait même le christianisme, sortant de son domaine primitivement religieux et éthique, se trouva immédiatement en face de questions de civilisation. La critique des apologistes fut couronnée de succès, mais il en résulta pour les adeptes cultivés du christianisme un vide qu'il fallait combler; en abolissant l'ancienne civilisation, elle s'obligeait à en édifier une nouvelle. Et c'est ce qui arriva. Outre les connaissances éthiques et religieuses, le christianisme se mit donc à enseigner de nouvelles doctrines relatives à la création du monde, de l'homme, des corps célestes, à l'histoire, à la géographie, s'efforçant de démontrer qu'en ces matières les données des livres saints étaient plus anciennes et plus dignes de foi que celle de la tradition païenne. Et ainsi le christianisme entra en concurrence immédiate avec la civilisation de la haute antiquité; la nouvelle science avait pour les esprits cultivés de cette époque une grande force d'attraction; malgré son antiquité, elle apportait beaucoup de neuf, et, en face du chaos des idées scientifiques païennes, elle présentait un système uniforme, basé sur l'autorité des livres saints.

Comme les apologistes chrétiens avaient dû au milieu de leurs critiques de la vie intellectuelle païenne traiter aussi des questions d'art, l'art, lui aussi, trouvait ainsi maintenant assez de place dans l'édifice de la nouvelle civilisation. On peu négliger les obstacles que l'on oppose à la possibilité de l'existence de l'art chrétien à date ancienne et qui ont leur source dans la tradition antiartistique des Juifs et dans le caractère spiritualiste du christianisme de la première heure. Vers la fin du premier siècle les prescriptions juives ne valent plus pour les chrétiens païens et l'auteur de la lettre à Barnabe (12, 6. 7) et Justin (Dial. 94) considèrent que l'interdiction artistique contenue dans le vieux testament est, après Jésus, annulée. (A suivre.)

Po temeljnih delih A. Riegla in F. Wickhoffa ni formalni značaj starokrščanske umetnosti več uganka; njuna raziskavanja, dopolnjena kasneje z mnogimi drugimi posameznimi studijami, so pokazala, da je starokrščanska umetnost naraven člen v svojevrstnem razvoju, ki se je začel že v pozni antiki, in najsi je v vprašanjih datiranja posameznih del, individualnega razvoja posameznih umetnostnih panog, dalje v vprašanjih o onih činiteljih, ki so odločevali formalni značaj in vsebino umetnosti te dobe, še mnogo nejasnosti, so vendar zveze starokrščanske umetnosti s časom pred njo dovolj jasne. Ni pa mogoče reči, da je kulturno - zgodovinsko ozadje postanka starokrščanske umetnosti zadostno raziskano; razmerje prvega krščanstva kot novega svetovnega nazora do umetnosti je še vedno odprto vprašanje. Bilo je treba časa, preden je mogel F. X. Kraus izreči, da je „nauk o sovražstvu prvih kristjanov do umetnosti prva in najhujša bajka, ki jo je morala moderna kritika odstraniti iz zgodovine krščanske umetnosti.“¹ Toda če je bajka odstranjena, kaj naj denemo na mesto nje? L. v. Sybel, ki je več desetletij obdeloval starokrščansko umetnost, smatrajoč jo za „krščansko antiko“, je v svoji zadnji knjigi o njej moral izjaviti: „Kje je umetnostno delovanje najprej stopilo v službo Kristusove religije, ne vemo... Tudi apostolski misijoni niso imeli z umetnostjo nič opraviti. Čudno je, da je krščanska umetnost sploh mogla nastati, ko so vendar „bratje“, „svetniki“, kristjanci“ templje, oltarje in slike zametavali.“² Arheologija se v take raziskave seveda sploh ne izgublja in se pri dosežanjih rahlih poskusih, da se ugotovi razmerje prvega krščanstva do umetnosti, sklicuje zgolj na spomenike, ki da so priča umetnostne ljubezni in potrebe prakrščanstva: „Prizadevanje, da bi se prakrščanstvu v zvezi z judovstvom naprtilo umetnosti sovražne težnje, so spomeniki sami ovrgli... V resnici si niti v orientu niti v okcidentu niso dali braniti, da bi po splošni navadi umetno ne krasili zakonito zavarovanih grobnic, najprej še opiraje se popolnoma na antiko, kasneje pa samostojno in izločujoč po možnosti vse, kar je bilo poganskega.“³ Enako aprioristično, in še bolj, odgovarja na to vprašanje, ko se ga slučajno dotakne, v svoji zadnji knjigi o postanku krščanske cerkvene umetnosti J. Strzygowski: „Dejstva govore zoper domnevo, ki je po sebi nedopustna, da se je katera religija popolnoma odpovedala upodabljanju umetnosti. Obedve sta si po namenu, da ustvarita oziroma upodobita poleg dejanskega in vidnega sveta drugi notranji svet, poln upanja in neviden, preblizu, da bi mogla vera in umetnost živeti ena brez druge.“⁴ Taka spekulacija ne more pomiriti, ne samo zato, ker ni razvidno, zakaj bi bila do-

mneva, da bi se vera ne mogla popolnoma odpovedati umetnosti kot upodobljevalki dejanskega in vidnega sveta, ampak zlasti zato, ker nikakor ne reši nekaterih ugank, ki so s postankom krščanske umetnosti v zvezi. Te uganke so popolni molk kanoničnih knjig novega testamenta o umetnosti, tesna zveza prakrščanstva z judovstvom, ki je upadabljanje odklanjalo, in očitna težnja prvega krščanstva, da religijo še bolj poduhovi, nego jo je moglo poduhoviti judovstvo; medtem ko je judovstvo imelo vsaj še svoj tempelj, ki je bil religiozno središče naroda in v katerem so se še vedno hranili nekateri čeprav redki ostanki upodablajoče umetnosti, nam pričajo mesta v evangeliju, da je krščanstvu tudi svetišče kot religiozno središče in prebivališče božje postalo postranskega pomena, če ne odveč. Ko Samarijanka dvomi, ali se prava molitev opravlja v jeruzalemskem ali v samarijskem templju, ji odgovarja Kristus: „Pride pa ura in je že zdaj, ko bodo, kateri prav molijo, Očeta molili v duhu in resnici“ (Jan. 4, 23), postavljajoč duha v antitezo s svetim poslopjem. Ta motiv se oglasi pozneje tudi pri Pavlu: „On, ki je gospod nebes in zemlje, ne prebiva v templjih z rokami narejenih, in ne streže se mu s človeškimi rokami, kakor da bi česa potreboval“ (Dej. 17, 24. 25.) in se ponavlja skoraj nešteto krat skozi vso krščansko literaturo drugega stoletja tudi potem še, ko se morajo kristjani prav zaradi tega svojega nazora zagovarjati proti očitku ateizma. Umevanje postanka prakrščanske umetnosti nam otežujejo dalje mnoge izjave prvih pisateljev, ki so polne srda do tedanje umetnosti, in ki so dosegle svoj višek v znanem strastnem reku Tertullianovem, da je umetnike kipov in slik sam „vrag na svet prinesel“, ter nekateri disciplinarni cerkveni odloki; tudi so v tem starem srdu iskali zadnjih korenin za težke ikonoklastične boje, ki so kasneje pretresali vzhodno krščanstvo. Če prištejemo k vsemu temu še dejstvo, da se je v starokrščanski umetnosti polagoma izgubljal lepotni ideal antike in da se je namesto organsko popolnega in tvarno lepega tipa človeškega telesa vedno bolj uveljavljal novi tip, ki se mora zdeti naravnost negacija klasične lepote in barbarska tvorba, ni več nerazumljivo, zakaj je na primer tudi Wulffu postanek starokrščanske umetnosti skrivnost: „Najgloblja skrivnost (krščanske umetnosti) je pač nje postanek. V prakrščanskem blagovestju ni bilo nje semena. Niti oznanilo enajstotice v Jeruzalemu, niti Pavlova poganška misija ji ni pripravila tal. Tudi se ji je strožja smer cerkvenodogmatskega miselnega razvoja do Konstatinovega časa zelo odtezala. Kljub temu je že ob koncu prvega stoletja tu in tja harsča nevzdržema.“³

Da se razmakne zastor izpred te skrivnosti, če se da, je treba iti k najstarejšemu krščanskemu slovstvu; tam, sem si mislil, morajo biti sledi naziranja prvega krščanstva o umetnosti sploh in o novi lepoti, ki ji je bilo usojeno, da izpodrine antično; tam bi bilo treba iskati vzrokov, odkod se je vzela po milanskem ediktu ona bogata umetnostna delavnost, ki je priča velikega umetnostnega entuziazma in o kateri v krščanstvu do konca prvega stoletja ni nobene sledi. Ta poskus ni prvi. Pred kratkim je monakovski profesor Hugo Koch skušal pojasniti razmerje prvih krščanskih stoletij do umetnosti s pomočjo literarnih virov in je prišel do naslednjih zaključkov: Najstarejše krščanstvo ni le zavračalo idololatrične pogske umetnosti, marveč se je močno odtezalo tudi posvetni nevtralni umetnosti; zato ne čujemo v najstarejšem času o njej sploh ničesar; zato neče Tertullian o umetnosti nič slišati in priporoča spreobrnjenemu umetniku, naj se loti obrti. Prvemu krščanstvu je umetnost pečanje z materijo, je prevara in videz, ki nima z religijo nič skupnega; starotestamentna prepoved podob je bila tudi za krščanstvo odločilna in se ni smatrala le za provizorično odredbo, dano iz pedagoških nagibov, marveč za nekaj nespremenljivega, je znak prave religije; odpoved slikam je spadala naravnost k „bistvu krščanstva“, je veljala za paladij krščanskega češčenja božjega.⁶

Ker govore poslikane stene same proti takemu pojmovanju razmerja med prvim krščanstvom in umetnostjo, se sklicuje Koch na negotovo datiranje najstarejših spomenikov in to negotovost močno pretirava, smatrajoč za „pravico in dolžnost“, da nezaupno sprejema časovna določila arheologov ter da jih popravlja z dokazi, povzetimi iz literarnih virov. Toda izmed literarnih virov se je omejil zopet samo na sporočila iz dobe Tertullianove in naslednjih, medtem ko je slovstvo pred Tertullianom prezrl, če izvzamemo nekaj znanih starejših citatov, ki se vedno nanovo ponavljajo v umetnostno-zgovinski literaturi. Tako se je moglo zgoditi, da so njegovi zgoraj navedeni zaključki skoraj od besede do besede napačni ali samo napol resnični. V resnici nam kaže najstarejše krščansko slovstvo, da je novi svetovni nazor prav kmalu, že v prvi polovici drugega stoletja, premagal iz tradicije podedovane umetnostne ovire in tako odprl pota svobodnemu upodabljanju stvari; da je v splošni krščanski zavesti živel pojem lepote in estetski ideal, ki je bil spočetka zelo podoben poganskemu, če ne istoveten z njim, in kako se je ta pojem in ideal polagoma spreminjal, dokler ni dobil one oblike, ki je bila merodajna za srednjeveško estetiko in umetnost; da lepota in umetnost skoraj od desetletja do desetletja dobivata večjo vlogo v pred-

stavah in življenju krščanskega kulturnega kroga, s čimer nam postane razumljiva ona po sebi presenetljiva umetnostna podjetnost, ki se pojavi po Konstantinovem ediktu in ki je dokaz umetnostnega entuziazma, kakršen bi ne bil mogoč, če bi se že antično krščanstvo ne bilo vdeleževalo umetnostne kulture tedanje poganske antike. Ravno literarni viri nam kažejo tudi, da za mlado krščanstvo ni bilo nikoli vrašanja, ali za umetnost ali proti njej, ali religija z umetnostjo ali brez nje, marveč da je nova religija, ki je bila v prvem stoletju še čisto onostransko duhovno gibanje, polagoma vsesavala vase tudi ostale kulturne sile umirajočega poganstva ter da je v umetnostnem oziru hodila s propadajočo antiko, v kateri je bila umetnost ravno v zadnjih utripih antičnega življenja najbolj popularna in esteticizem na vrhuncu, predmetno - religiozno sicer različno, toda razvojno - zgodovinski isto pot. Pozna antika, ki je bila kulturno tako zrahljana, da se je krščanstvo moglo prijeti v njej in se razrasti, je ustvarila stil take vrste, da ga je nova vera mogla brez odpora sprejeti; kulturno pararelo k temu pojavu pa nam kaže dejstvo, da je ravno v zadnjih stoletjih antike nastalo med umetnostjo in kulturno družbo razmerje, ki je moralo postanek krščanske umetnosti močno pospeševati in ki je odločilno pripomoglo, da se je potreba po umetnosti v krščanstvu samem nepremagljivo utrdila in se z njim širila pri narodih, ki so po polomu antične kulture stopili v krščanski ris.

* * *

**Kulturni radikalizem
praskrščanstva.**

Če se v dobi postanka krščanstva iščejo, po analogijah poznejših dob, umetnostne tendence, ki naj bi bile dokaz ali kulturne inferiornosti krščanstva ali kake posebne umetnostne ljubezni, bo tako iskanje brezuspešno. Epoha, v kateri je krščanstvo nastalo, ni bila niti doba ikonoklazma, niti doba Chateaubrianda. Umetnostno vprašanje je bilo ob tem času za krščanstvo, ki ni bilo spočetka, še vse prvo stoletje, nič drugega kot izključno religiozno gibanje, docela brezpomembno. Po težkih socialnih bojih, ki so cela stoletja pretresali rimsko državo, v času ljudske bede in deprimiranosti, v času razkroja antične filozofije in umetnosti, etosa in politeizma, senilnega hiranja vsega helensko-rimskega kulturnega organizma, je nastajala v dušah praznina, ki je ni moglo prav nič drugega napolniti razen novega, svežega religioznega čustva. Potreba po religiji, kakor tolikokrat, kadar so se kje izčrpale človeške moči, je postala splošna. Pomočnik v tej potrebi, toda samo v tej, je bilo spočetka krščanstvo. Obrnilo se je na najmanjše ljudi, najpreprostejše, najnavadnejše, na tiste, ki so bili prav zaradi tega, ker so

bili prosti verig izobrazbe, prosti kulturnih predsodkov, sposobni, da spoznajo potrebo nove enostavne resnice, novega etosa in novega razmerja do sveta in večnosti, ter je začelo v korenini, radikalno, preobraževati svet. Za to duhovno gibanje ni bilo posameznih vprašanj, s katerimi se je pečal sodobni kulturni svet, ker mu je šlo za mnogo več — za rešitev človeka, preoblikovanje vsega mišljenja in življenja. Nikjer nimamo pričevanja, da se je krščanstvo prvega stoletja zavedalo, kako temeljite izpremembe bo izzvala zgolj religiozna obnova na vseh ostalih poljih kulture, toda dejstvo je, da mu je bilo kasneje, ko je zadostilo religiozni potrebi človekovi, v resnici vse drugo „navrženo“. Če se sedanjemu času, v katerem je postalo poznavanje umetnosti integralen del naobrazbe, tako, da je tudi krščanstvo že natančno opredelilo svoje stališče do nje, zdi čudno, da ni najti nobene besede o umetnosti niti v evangelijih, niti v apostolskih spisih, niti v spisih „apostolskih očetov“ razen daljnega in slučajnega migljaja pri Ignaciju Antiohijskem (Pismo Rim. 2, 1), tedaj se mu mora še bolj čudno zdeti, da o socialnem vprašanju, za katerega so morali imeti ravno prvi pristaši Kristusove vere mnogo več zmisla nego za umetnost, ti prvi krščanski viri tako popolnoma molčijo. V času cesarstva so se bili sicer socialni boji znatno polegeli, zavladal je zopet red, socialni prevrati so se omejili, toda kljub temu je vladal poleg silnega bogastva na eni strani, na drugi strani strahoten pauperizem in ves socialni red je slonel še vedno na instituciji suženjstva, naj je bila tudi usoda sužnjev v tem času že manj trpka. In vendar ni bilo prvo krščanstvo le docela tuje vsakemu socialnemu reformatoričnemu gibanju in ni, razen v nekaterih gnostičnih sektah, o komunizmu, ki so mu ga skušali naprtiti, ničesar vedelo, marveč je socialne potrebe svojega časa naravnost prezrlo, preko njih je šlo na svoje religiozno delo. Jezus sicer govori zlasti onim, ki so obremenjeni, ki se mu smilijo, svari pred nevarnostmi bogastva in mamonizma, toda nobene besede socialnega reformatorja o perečih časovnih vprašanjih ni iz njegovih ust.⁷ Tudi Pavel gleda socialni problem le kot etično vprašanje, ne kot vprašanje slojnih koristi, skušajoč ga rešiti kot religiozno zadevo posameznega kščanskega individua; enostavno je to formuliral v pismu Kološanom, ko je dejal sužnjem: „Hlapci, bodite pokorni svojim telesnim gospodarjem v vseh rečeh, ne služite na oko, kakor da bi hoteli ljudem dopasti, ampak s preprostim srcem in bogaboječi. Karkoli delate, iz srca radi delajte kakor Gospodu“, (3, 22. 23) ter z naročilom gospodarjem: „Gospodarji, storite hlapcem, kar je pravično in prav, ker veste, da imate tudi vi Gospoda v nebesih“ (4, 1). Socialni problem

suženjstva, ki je moral biti krščanstvu, polagajočemu odločilno važnost na individualno osebnost, zelo blizu, je bil s tem premaknjen izključno na religiozno polje; po religioznem pojmovanju Pavlovem služijo sužnji Bogu in gospodarji so božji sužnji — za prvo krščanstvo je bila stvar s tem rešena. Isto stališče zavzema krščanstvo tudi vse drugo stoletje, v katerem zastoj iščemo le najmanjšega migljaja, ki bi bil znak zavednega in neposrednega socialno - reformatoričnega stremljenja. Ignacij Antiohijski, ki stoji ob prelivu prvega stoletja v drugo, je bistveno na istem stališču, ki ga je bil zavzel že Pavel; vernikom naroča naj sužnjev in suženj ne prezirajo, sužnjem pa, naj si nič ne domišljujejo, odkar so po krščanstvu duhovno osvobodjeni in kot „bratje“ svobodnim enakopravni, marveč naj še bolj vneto služijo v čast božjo, s čimer bodo dosegli „boljšo svobodo“; naj se ne trudijo, da bi bili na srenjske stroške odkupljeni, ker se je bati, da postanejo po takih željah sužnji poželjivosti.⁸ Ignacijev svarilo, naj verniki ne prezirajo sužnjev, in priporočilo sužnjem, naj ne hrepene po odkupljanju, je dokaz, da se je suženjstvo čutilo kot socialno zlo, in vendar ga učenec apostolov leči z religioznim zdravilom, z zavestjo svobode otrok božjih. V naslednjih desetletjih ne igra socialno vprašanje v starokrščanskem slovstvu prav nobene vloge in sodobni bralec apologetov iz 2. stoletja bo z začudenjem opazil, da se ti zagovorniki nove religije nikjer ne sklicujejo na zasluge krščanstva za osvoboditev individua, kar je eno izmed poglavitnih orožij moderne apologije, vzrastle v času, ko je socialno vprašanje prav tako predmet pereče diskusije, kakor umetnostno. Ko atenski filozof Aristides opisuje⁹ medsebojno razmerje kristjanov, opis, ki se bere kakor bajka iz zlate dobe, je vsa teža njegovega pripovedovanja na ljubezni, ki vernike druži, in ni sledi o kaki težnji po novi socialni pravičnosti; krščanski gospodarji iz ljubezni prigo-varjajo svojim sužnjem in sužnjem ter njih otrokom, naj postanejo kristjani, in če postanejo, jih imenujejo kljub njihovemu nizkemu socialnemu stanu brate, se hvali Aristides, spričujoč tudi s tem, da so bile neposredne socialne tendence krščanstvu neznane ter da je vse sodobne probleme reševalo na mnogo bolj radikalen način, ko jih je premotrivalo zgolj z religioznega in etičnega vidika.

Kar velja za socialno vprašanje, velja tudi za umetnostno in vsa druga. Jezus je politični razgovor, v katerega so ga hoteli zaplesti, kratko odklonil in enako se je političnih diskusij ogibala tudi najstarejša krščanska literatura. Tako je bilo tudi z umetnostjo. Iz kulturnega radikalizma, ki se je javljal ne v prizadevanju, da se stari mehovi napolnijo z novim vinom, marveč v volji, da se preustvarijo

temelji v duševnem življenju individua, ter še iz drugih razlogov, izvirajočih iz posebnega razmerja pozne antike do umetnosti, ki nam bo o njih govoriti kasneje, je razlagati, da najstarejše krščanstvo o umetnosti molči, da krščanski literarni viri še tedaj ne govorijo o njej, ko so nekatera krščanska umetnostna dela že obstojala. Šlo je spočetka za preobrazbo sveta, ne za umetnost.

V drugem stoletju je razmerje krščanstva do posameznih kulturnih činiteljev antike že drugačno. Cerkev prvega stoletja je imela odločilno večino svojih privrženecv med nižjimi sloji v mestih, medtem ko vstopajo z novim stoletjem vanjo tudi zgornje plasti družbe; pod Domitianom je prodrlo krščanstvo že v cesarski dvor, skozi vse stoletje je bil dotok inteligence živahen¹⁰ in z novimi pristaši, ki so prihajali iz religiozne potrebe, pa vendar z literarno, znanstveno in tudi umetnostno izobrazbo, se je obrnila smer krščanske pozornosti k onim predmetom, ki dotlej niso bili važni za mlado religijo. Tudi sedaj je presojanje vseh pojavov človeškega življenja zgolj religiozno in etično, toda apologeti se vendar že pečajo s stvarmi, o katerih ni v slovstvu prvega stoletja nobenega spomina, saj so med njimi samimi nekdanji retorji in filozofi, ki so se do svojega spreobrnjenja živahno pečali s časovnimi kulturnimi problemi. Kako uspešen je bil oni kulturni radikalizem v svojih posledicah, se je pokazalo sedaj, ko sta se sešla nova religija in stara antična kultura na istem polju. Izobraženi kristjani drugega stoletja ne kažejo nagnjenja k spekulaciji, kako bi spravili pridobitve poganske civilizacije s svojim svetovnim nazorom, marveč se čutijo čisto po paroli Pavlovi: „Modrost tega sveta je nespamet pri Bogu“ (I. Kor. 3, 19), ki jo je večkrat ponavljal v raznih oblikah, ne le upravičene k zavesti, da imajo boljše spoznanje božje, plemenitejši etos, „življenje“ sploh, marveč kažejo vseskozi kulturno superiornost, popolno omalovaževanje kulturnih pridobitev antike, v prepričanju, da so sami lastniki boljših resnic. V klasični srditosti se to kaže pri Tatianovem govoru Grkom iz 2. polovice drugega stoletja.¹¹ Po njem sloni antična retorika na krivici in obrekovanju, svoboda govora se prodaja za denar, in kar velja danes za pravično, se jutri predstavlja kot krivično. Pesništvo ima le to nalogo, da opeva prepire med bogovi, njih ljubinkovanje in duševno propalost.¹² Tatian se krvavo norčuje iz „mnogolažnih pesnikov“, ki slušatelje varajo z izrodki svoje domišljije.¹³ Antična filozofija ni prav nič znamenitega ustvarila, saj se vsi filozofi le širokoustijo. Diogenes se je bahal s svojim sodom in svojo vzdržnostjo, a je umrl zaradi požrešnosti, ker je pogoltnil sirovega morskega polipa; Platon se je vdal nezmernemu pojedanju in popi-

vanju; Aristoteles je Aleksandra z laskanjem in prilizovanjem tako vzgojil da je le-ta zaprl vzgojitelja v kletko in ga vozil s seboj kakor medveda ali panterja; Aristoteles je celo rekel, da za tistega, ki nima lepote, bogastva, telesne moči in plemenitosti, ni sreče. In taki ljudje naj nam še filozofirajo! Heraklit je bil domišljav samouk, kar najbolj dokazuje njegova smrt: ko je dobil vodenico, se je namazal s kravjakom, a blato se je strdilo in telo stisnilo, tako da je „učenjak“ izdihnil v krčih; po Zenonu prebiva Bog v greznicah, črvih in hudo-delcih; Empedokles je bahač, Pherekydes je klepetava baba, in prav tako tudi Pythagoras pa Platon; Krates je osramočen s svojo pasjo ženitvijo in njegovi pristaši so ošabni jezikači. To niso filozofi in učitelji, ampak kričači.¹⁴ Učilnice so ustanovljene zato, da se v njih razglaša, kaj se ponoči sramotnega zgodi in da se slušatelji zabavajo s svinjarskimi predavanji. In kaj je posebnega na helenskih filozofih? Eno ramo imajo razgaljeno, nosijo dolge lase in dolgo brado, imajo nohte kakor divje zverine in trdijo, da nikogar ne potrebujejo. Ker Boga ne poznajo, živijo kakor psi in posnemajo nerazumne živali. Hinavski sami sebe sodijo, potem ko so to javno razglasili, in če ničesar ne dobijo, zmerjajo; filozofija jim je pridobitvena umetnost. Če si pristaš Platonov, prikriči predte učenec Epikurov; rad bi se ravnal po Aristotelu, pa te Demokritov somišljenik zato zasmehuje. To filozofiranje ni drugega, kot postavljanje s tujimi besedami, nič drugega kot pavovo perje. Filozofi zijajo v nebo in padajo v jamo; vsi skupaj ne vedo ničesar in govorijo eden z drugim kakor slepec z gluščem.¹⁵ Helenska znanost, s katero se pogani širokoustijo, je podobna kričanju Thersitovemu; kdo naj na pr. verjame, da je solnce žareča snov in da je mesec telo, podobno zemlji, kakor je učil Anaxagoras? To so le dvomljive hipoteze in nič drugega. Kaj nam koristi atiški stil, verjetnostni sklepi filozofov, raziskave o merah zemlje, o zvezdah, o teku solnca? Nič! Za tako psevdoznanstveno delo je sposoben le tisti, ki smatra svoje domneve za objektivne zakone.¹⁶ Opisovalci zemlje govorijo, da raztolmačijo, česar ne razumejo, o plimi in osebi, o morjih, o pokrajinah v žareči vročini in ledenem mrazu. Kristjani pa so se naučili onega, česar ne morejo vedeti, po prerokih!¹⁷ In sočasni gledališki kulturi — kdo bi se ji ne smejal? Saj je to ena sama velika sramota! Človek najprej občuduje igralca, a ga mora potem zaničevati, ko vidi, kako je na zunaj ves drugačen nego v resnici, kako se le spakuje, kako ni nič drugega nego širokoustnež in nečistnik, ki pobliskava z očmi, potem maha z rokami, potem besni v svoji lončeni maski in predstavlja enkrat Apollona, nato Aphrodito, a je vedno isti človek, izbor vražarstva, ponarejevalec

pravega junaštva, učitelj zakonske nezvestobe, zakladnica blaznosti, vzgojevalec priležnih dečkov, vzor krivičnim sodnikom, lažnik, ki vse potvarja, svojo brezbožnost, svojo umetnost in človeka, katerega predstavlja. Kaj le ljudje zijajo, kadar igralci v koru pojo in se zopernaravno gibljejo in zibljejo, nosljajo, deklamirajo kvante in razne nespodobnosti uganjajo?¹⁸ V kakšen prid naj mi bo igralec, ki v Evripidovi drami predstavlja zbesnelega morilca lastne matere? Saj niti obraz, ki ga kaže, ni njegov, saj le zija in maha z mečem, kriči in je oblečen tako, kakor bi se nihče pod solncem ne hotel obleči.¹⁹

Razumljivo je, da se je Tatianu, tako radikalnemu bojevniku, ki mu je materija kar „blato“ in zato celo vsako zdravilo neumnost in nedovoljeno, prilegala rigorozna sekta enkratitov. Toda iste misli, ki jih je on izrazil v svoji tako vehementni polemiki, se ponavljajo tudi pri drugih sočasnih pisateljih, ki so pravoverni. Pisma Autolyku antiohijskega škofa Theophila iz približno istega časa, ki so mnogo manj gostobesedna, a tem bolj umerjena in elegantna od barske sile Tatianovih napadov, izražajo približno iste razloge proti antičnim kulturnim pridobitvam. Poganski pisatelji pišejo kupe knjig, da si pridobijo slave, o bogovih, vojskah, zgodovini, o ničemurnih bajkah; in vendar so to le prazne marnje. Kaj imajo Homer in Hesiod in Orphej od svojega dela? Kaj Arat od svoje trditve, da je zemlja obla? Ali so mar kaj resničnega povedali? Kaj so koristile Euripidu, Sophoklu in drugim tragedom njih tragedije, kaj Menandru, Aristophanu in drugim komikom njih komedije, Herodotu in Thukydиду njih zgodovine, Pythagoru njegova potovanja, Diogenu njegova kinična filozofija, kaj Empedoklu in Epikuru njuni nauki, kaj Sokratu njegovo priseganje na psa in gos, Platonu njegovo vzgojeslovje in vsem drugim filozofom njih delo? To je le dokaz brezkoristnega in Bogu tujega mišljenja.²⁰ Pravo vednost morejo znanstveniki zajeti le iz svetih prerokov, iz knjig stare zaveze; ker ne poznajo zgodovine stvarjenja in razmnoževanja človeškega rodu, trdijo poganski pisatelji, da je zemlja obla in jo primerjajo s kocko.²¹ Grki ne vedo o pravi zgodovini ničesar, prvič zato, ker so se šele zadnji čas naučili pisati, potem pa tudi zato, ker so stvar napak prijeli; ponosni so na Homerja, Hesioda in druge pesnike, pravega Boga pa niso le pozabili, ampak razpisujejo celo časti in nagrade za tiste, ki ga v lepem jeziku sramotijo. Taki ljudje so morali igubiti modrost božjo in ne morejo najti resnice.²² Tisti, ki se brezuspešno borijo proti pravi krščanski filozofiji, ne vedo ničesar, kar morajo slednjič tudi sami priznati, čeprav neradi.²³ Če pa pogani kljub temu hočejo imeti

svojo ničemurno znanost, svojo umetnost, svoje gledališče, svojo godbo in svoje bajke, imejte vse to, mi vam ne branimo; toda tudi vi se ravnajte po nas, in če ne marate k nam, nas pustite pri miru!²⁴

Polje krščanske pozornosti se je tedaj v drugem stoletju zelo zelo razširilo. O nobenem teh problemov, ki jih obravnavajo apologeti, ne moremo reči, da so vsaj načeti v knjigah novega testamenta ali v slovstvu, ki je nastalo neposredno za njimi, v Nauku dvanajstih apostolov, v Klementovem pismu Korinčanom, v tkzv. Drugem pismu Klementovem, v Pismih Ignacija Antiohijskega, v Pismu Polykarpa Filipljanom, v tkzv. Barnabovem pismu. Nekako do l. 130. je krščansko slovstvo čisto etično-religioznega značaja, se omejuje več ali manj na moralne propovedi in praktično-religiozna navodila prvim srenjam vernikov. Z najstarejšo apologijo pa se začno tudi opredeljevati stališča do raznih panog antične kulture. Pred vsem in nad vsem živi tudi v pisateljih drugega stoletja prepričanje, da je pravo spoznanje božje prvi in poglobitni vir resnice ter da je to spoznanje pravzaprav edino potrebno; zato zaničujejo in prezirajo znanstveno in umetnostno delo, ki sloni na očitno lažnih, brezumnih temeljih politeizma. Vsled sile razvoja se potem spuščajo v diskusijo z raznimi trditvami sočasne poganske znanosti, skušajo pokazati njih brezsmliselost, nedoslednost in medsebojna nasprotja, a ko je negativna kritika razdrla stara mnenja, nastane za inteligentne pristaše krščanstva potreba, da postavijo na njih mesto nova, lastna. V zadnji četrtini drugega stoletja zastopajo že mnenje, da imajo kristjani ne le boljše spoznanje božje in boljše nravnost, marveč tudi starejša in zanesljivejša poročila o svetu in človeku, da so poganski filozofi, kar trdijo resničnega, povzeli iz starega božjega razodetja, da pa so to iz strahu mnogokrat skrivali ali le skrivnostno oznanjevali. Ta nova znanost, povzeta iz svetih knjig, nikakor ni bila nesprejemljiva za poganskega izobraženca tedanjega časa, marveč je imela celo nekatere prednosti pred helensko. Judovske tradicije so že prej začele pronicati v helensko - rimski kulturni krog, poročila o Bogu so bila racionalnejša od poganskih mitov, ki so jih bistrejšje poganske glave skušale simbolično razlagati, ko je njih dobesedni zmisel postal umsko breme, razglašala se je množica novih razodetij o postanku zemlje, življenja na njej, nebesnih teles, o postanku človeka, njegovi najstarejši zgodovini, celo o geografiji, zgodovinsko-kritično se je dokazovala višja starost in zanesljivost teh izročil. Nova veda je imela zlasti dve odločilni prednosti: bilo je v njej marsikaj, kar izobražencu te dobe ni bilo neznano, kar mu je bilo blizu, in hkrati je prinašala mnogo novega; potem pa je pred-

stavljala enoten sistem, ki je bil oprt na avtoriteto svetih knjig, kar je imelo znatno privlačno moč spričo kaosa poganskih izročil. S tem pa je krščanstvo ustvarilo temelj za stavbo nove kulture, ki ni bila več zgolj religiozna; v njegov interesni krog je bilo s tem pri-tegnjeno tudi vse drugo, kar je izobraženca v času zahajajoče antike moglo zanimati.

Tudi ko bi drugo krščansko stoletje ničesar ne govorilo o umetnosti, čeprav je po sebi nemogoče, da bi se na to panogo helensko-rimske civilizacije ne ozrlo, ko govori toliko o poeziji, gledališču, zgodovini, geografiji, tudi o glasbi, bi moralo biti jasno, da na tej stopnji razvoja novi religiji ni mogla umetnost več biti neznana in se mora videti nje eksistenca v drugem stoletju, ki jo spomeniki brezdvomno izpričujejo, razumljiva. Vsaj v tistem hipu, ko je začelo krščanstvo proti poganski znanosti poudarjati svoje lastno znanstveno naziranje, ko je torej začelo s poganstvom kulturno tekmo, je morala biti tudi dana možnost, da se rodi krščanska umetnost, zakaj umetnostne ovire, ki jih je nova vera podedovala po judovstvu, in nekatere druge, ki bi utegnile izvirati iz njenega prvotnega nadsvetnega in spiritualističnega značaja, niso bile zelo resne; njih pomen se mnogokrat precenjuje.

Krščanstvo je sicer nastalo na judovskih tleh, je imelo Jude za svoje prve oznanjevalce, vendar pa nikakor ni bilo nadaljevanje judovske religiozne tradicije, kar se tiče praktičnih predpisov, marveč je od vsega početka začelo boj proti veljavnosti teh predpisov, med katere spada tudi prepoved o likovnem upodabljanju stvari. Ta boj se je končal razmeroma hitro. Evangelij se je oznanjeval najprej Judom, prve krščanske občine so se ustanovile v Judeji. Razmerje med Judi in judovskimi kristjani ni bilo tamkaj prijateljsko, pa je bilo vedarle znosno; kristjani so bili še vedno natančni izpolnjevalci postav in prerokov — ob tem prvem času se torej še ni mogla razviti judovsko - krščanska umetnost²⁵ — in njihovi judovski rojaki so jih trpeli in morda tudi spoštovali. Takoj pa se je to razmerje skalilo, ko se je jel evangelij oznanjevati tudi poganom, takoj so se začele stiske in preganjanja. Najprej se je razklala krščanska jeruzalemska občina sama, ker ni bila pripravljena na vprašanje, ki je moralo za njo brž nastati, ko je krščanstvo prestopilo nacionalne meje judovske, na vprašanje o veljavnosti ritualnih judovskih obvez za nove nejudovske kristjane. Eden izmed tistih judovskih kristjanov, ki so zagovarjali svobodnejše, nejudovski orientirano krščanstvo, je bil Štefan, o katerem so priče pred sodiščem izjavile, da „ne neha govoriti zoper sveto mesto in postavo“, in ki je trdil, da bo Jezus na-

Umetnostne
ovire. —
Judovska
tradicija.

zarenski „premenil šege, ki nam jih je izročil Mozes“. (Dej. 6, 13. 14). Štefan je sicer svoje mnenje o minljivosti judovskih izročenin šeg plačal z življenjem, toda ta svobodni duh se je širil dalje, čeprav ne toliko med Judi, kolikor med spreobrnjenimi pogani, nad katerimi je glavno in najuspješnejšo vlogo prevzel Pavel. Pavel je „evangelij iztrgal iz judovskih tal in ga zasadil na tla človeštva.“ S trditvijo, da je judovska postava po smrti Jezusa Kristusa, sinu božjega, na križu izpolnjena in odpravljena, je teoretično rešil ta problem, ki je težil mlado krščanstvo, in je osvobodil novo religijo hereditarnega bremena judovske preteklosti. Judovstvo je čutilo, da je sovražnik s tem nastavil nož na njegovo življenjsko žilo: začelo se je braniti z vsemi sredstvi in, reči se sme, z zadnjimi močmi. Oviralo je Pavlovo delo med pogani, podpihovalo je ljudstvo, tožarilo pri gosposki, sistematično širilo obrekovanja o kristjanih, pripravljalo literarni material poganskim nasprotnikom krščanstva, pospeševalo državna preganjanja. Zaradi negotovosti, ki je po tem stališču Pavlovem zavladovala med judovskimi kristjani samimi, je postal potreben apostolski koncil, ki se je končal navidez z nekakim kompromisom med judovstvom in krščanstvom, a je bil v resnici zmaga Pavlovega naziranja. Čim bolj se je krščanstvo širilo med pogani, tem bolj se je odtujevalo od judovstva in judovske postave; Pavel je vedno smatral Jude za izbrano ljudstvo božje, pokristijanjeni pogani pa so šli mnogo dalje: odrekli so Judom posebno poslanstvo med narodi, odrekli so jim pravico do svetih knjig starega testamenta, označili so jih kot najbrezbožnejši narod, ki ga je Bog očitvidno hotel pogubiti, ko je dal razdehati judovski tempelj in glavno mesto.²⁶ Mlado krščanstvo se je s tem popolnoma osvobodilo od judovske tradicije in se je s tem rešilo tudi tistih zaprek, ki so mu zastavljale pot do umetnosti; dasi je izšlo iz judovstva, je prav kmalu bilo umetnostno prosto, po judovski preteklosti neovirano.

Razdor med judovstvom in krščanstvom je bil že po drugi generaciji popoln; tako Ignacij iz Antiohije zelo odločno svari Magnesijce pred judovskimi ritualnimi predpisi; ni prav, če se kdo smatra za kristjana, živi pa po judovskih šegah; kristjanom se ni treba ravnati po Judi, ampak Judi naj se ravnaajo po kristjanih, zakaj iz judovstva vodi pot v krščanstvo in ne obratno.²⁷ Implicite je bilo s tem dano že tudi krščansko stališče do prepovedi podob. Medtem pa se je sovraštvo med starim in novim Izraelom vedno množilo in v svojem dialogu z Judom Tryphonom, nastalim kmalu po sredi drugega stoletja, more Justin navesti množico dokazov o divjem srdu judovstva proti novi veri. Judje črtijo krščanstvo tako besno,

da so potem, ko so slišali o vstajenju Kristusovem, izbrali posebne može med seboj in jih poslali po vsem svetu, ki naj oznanjajo, da je neki zapeljivec, Galilejec Jezus, ustanovil brezbožno sekto, da je bil križan, da so ga pa njegovi učenci ponoči iz groba ukradli in hočejo sedaj ljudem natvezti, da je od smrti vstal in šel v nebo; Jezusu podtikajo prav tiste brezbožne in zločinske nauke, ki jih podtikajo kristjanom; celo po razdejanju Jeruzalema ne uvidevajo svoje zmote, marveč proklinjajo Jezusa in vse njegove vernike.²⁸ Judje so Jezusovo ime onečastili, po njih prizadevanju je onečaščeno po vsem svetu.²⁹ Zaradi vere, pokorščine in pobožnosti preganjajo kristjane demoni in vojstva hudičeva in Judi so njih pomagači.³⁰ Drugi narodi niso do krščanstva tako krivični kakor Judje, ki so krivi, da so zavladali tudi drugod v svetu razni predsodki proti Jezusu in njegovim učencem; to je sad judovske propagande, nje središče pa je Jeruzalem.³¹ Nič skupnega niso več mogli imeti kristjani z judovstvom in so vrgli tudi ritualne predpise, ko so dodobra pretresli, kako je pismarska učenost tekste kvarila in smisel svetih knjig pačila, med staro šaro.

Dasi ni v literaturi drugega stoletja nikjer mesta, ki bi izrecno trdilo, da se krščanstvo ne čuti več vezanega po judovski prepovedi podob, je vendar iz načina, kako to prepoved obravnava, dovolj jasno, da v krščanski zavesti ni več imela obvezne moči. Že takozvano Barnabovo pismo opozarja na nasprotje, ki obstoji med določno prepovedjo božjo: „Proklet bodi človek, ki naredi zrezano ali vlito podobo, gnusobo Gospodu, delo umetnikovih rok, in jo postavi na skrivnem kraju“ (Deut. 27, 15) ter med dejanjem Mozesovim, ki je vlil bronasto kačo; smelo se je to zgoditi, ker ji bila bronasta kača predpodoba Jezusova, v njegovo čast in dokaz, da je v njem vse in da se nanj vse nanaša.³² Na postne predpise stare zaveze se pisatelj Barnabovega pisma ne čuti vezanega, ne jemlje jih v dobesednem, ampak v simboličnem, duhovnem, svobodnejšem zmislu, ki so ga dobili po Kristusu. Isto se je sedaj zgodilo s prepovedjo podob; brž ko se je ono dejanje Mozesovo nanašalo na Mesija, ko je bilo izvršeno kot oznanilo novega časa, Jezusu v čast, ni bilo več nedovoljeno kljub prokletstvu, počivajočemu med Judi na delih umetnikovih rok — ravno ker je bilo to dejanje prikrito krščansko, je bilo prosto predpisov judovske postave. Enako opozarja tudi Justin v svojem razgovoru s Tryphonom na to epizodo iz judovske preteklosti. Bog je po Mozesu, pravi, prepovedal, da bi kdo izdeloval podobe, in je vendar dal izdelati v puščavi bronasto kačo. Saj ne moremo Boga dolžiti nedoslednosti, nepravičnosti! S tem je le oznanil skrivnost, da bo nekoč po Jezusu ozdravil Adamove potomce od ran kačjega

pika, to je, od grešnih dejanj. Če Justinovo naziranje ni pravilno, tedaj naj mu Judje povedo, kako se mora to mesto razlagati in kako je bilo mogoče, da so tisti, ki so se ozrli v bronasto kačo, ta prepovedani izdelek, ozdraveli? Nato mu je eden izmed poslušalcev priznal, da prav govori; tudi sam da je večkrat razmišljal o tem, povpraševal pri učiteljih, a da ni dobil zadovoljivega odgovora.³³ Za Justina je bilo vprašanje jasno: Kakor drugi stari predpisi je bila tudi umetnostna prepoved po Kristusu razveljavljena; dovoljeno je bilo umetnostno dejanje celo tedaj, ko so oni predpisi bili še pravomočni, ker se je nanašalo na bodočega mesija. In v tej točki je bilo Justinovo mnenje tudi mnenje helensko-rimskega krščanstva; v vsem tedanjem slovstvu ni nobene sledi naziranja, ki bi bilo drugačno. Ona ovira, ki bi mogla nastati krščanstvu v umetnostnem delovanju po judovski tradiciji, se torej močno pretirava, če se navaja kot razlog zoper možnost postanka krščanske umetnosti že v najzgodnejšem času. Vprašanje je bilo rešeno že v prvem stoletju s popolnim razkolom med judovstvom in poganskimi kristjani, tako da se krščanski umetnostni spomeniki iz prvega stoletja v Rimu ne morejo zdeti uganke.

A tudi ovire, ki so nastajale iz krščanstva samega, iz njegovega nasprotja do malikovalske umetnosti antične, niso bile nepremagljive. (Dalje.)

¹ F. X. Kraus, *Gesch. d. chr. Kunst. Freiburg in B. 1896. I. 58.*

² Ludwig v. Sybel, *Frühchristl. Kunst, Leitfaden ihrer Entwicklung. München 1920. S. 2. 3.*

³ Carl M. Kaufmann, *Handbuch d. christl. Archäologie. Paderborn. 1913². S. 245. 246.*

⁴ Jos. Strzygowski, *Ursprung d. christl. Kirchenkunst. Leipzig 1920. S. 15.*

⁵ Oskar Wulff, *Altchristl. u. byzant. Kunst. Berlin-Neubabelsberg 1913. I. S. 6.*

⁶ Hugo Koch, *Die christl. Bilderfrage nach den literarischen Quellen. Forschungen zur Religion u. Literatur des Alten u. Neuen Testam. N. F. 10. Göttingen 1917. S. 81. ss.*

⁷ Prim. Ernst Troeltsch, *Die Soziallehren d. christl. Kirchen u. Gruppen. Tübingen. 1919. S. 16—52.*

⁸ Pismo Polyk. 4, 3.

⁹ Apol. 15; 16.

¹⁰ Troeltsch, I. c. 16. 25

¹¹ Glede datiranja prim. Dr. R. C. Kukula v *Bibliothek d. Kirchenväter. B. 12. S. 192. 193 (18. 19).*

¹² Orat. ad Graec. 1, 8.

¹³ Orat. ad Graec. 22, 6.

¹⁴ Orat. ad Graec. 2, 1—3, 9.

¹⁵ Orat. ad Graec. 22, 6.—25; 26.

¹⁶ Orat. ad Graec. 27, 6—9.

¹⁷ Orat. ad Graec. 20, 5—6.

¹⁸ Orat. ad Graec. 22, 1—5.

¹⁹ Orat. ad Graec. 24, 1.

²⁰ Ad Autolyc. III 1; 2.

²¹ Ad Autolyc. II 32.

²² Ad Autolyc. III 30.

²³ Pseudo - Justin. Cohort. ad Graec. 35. Ta spis neznanega pisatelja je skoraj gotovo delo že 3. stoletja, kar bi potrjevala tudi tu izpisana misel, ki je izraz trdne vere v bodoče zmagošlavje in prepričanja o kulturni inferiornosti poganstva. Glede datiranja spisa prim. Häuser, Biblioth. d. Kirchenväter. B. 33. S. 237 ss.

²⁴ Tatian, Orat. ad Graec. 24, 3.

²⁵ Upodablajoča umetnost je bila vedna nevarnost, da se judovski rod, zlasti ker je stal sredi poganske okolice, vda malikovalstvu, ki je imelo svojo privlačno silo, kakor kaže judovska zgodovina; prav zato so jo preroki s toliko vnemo prepovedovali. Krščanstvo si je šele potem, ko se je oprostilo obveznosti ritualnih predpisov judovskih, ko je stopilo v tesnejšo dotiko s pogansko kulturo, odprlo pot do umetnosti. Če se tedaj trdi, da je „pradomovina krščanske umetnosti v rojstni deželi krščanstva, na palestinsko - sirskih tleh. Starokrščanska umetnost, ki je bila najprej čisto simboličnega značaja, sloni na judovski; njeni semitski elementi se mešajo z grškimi pod lokalnimi vplivi in so v risu antičnega sinkretizma“ (Kaufmann, l. c. 241) — če se trdi kaj takega, se trdi zgodovinska nemožnost, brez ozira na to, da spomeniki sami te trditve z ničemer ne potrjujejo, marveč da govore proti njej. (Prim. tudi Wilpertovo polemiko s Kaufmannom, Wulfom, Strzygowskim zaradi te hipoteze, Die Altchristl. Kunst Roms u. des Orients. Zeitschr. für kath. Theologie III 1921. S. 337—369.) Tistih judovskih spomenikov, ki naj bi bili predhodniki starokrščanske umetnosti, ni, in tako se morajo zagovorniki semitskega izvora starokrščanske umetnosti tolažiti z odkritji bodočnosti, s „presenečenji“, ki naj potrdijo njih domnevo. (Kaufmann, l. c. 246 s.) Kar naj bi dokazovalo judovski izvor starokrščanske umetnosti, je pretežnost paradigem iz starega testamenta, Noe, Daniel, Jona, mladeniči v ognjeni peči itd. Vendar nam te paradigme ne dokazujejo nič drugega nego znano dejstvo, da se je mlado krščanstvo religiozno naslonilo na stari testament; zgoraj sem pokazal, kako se je krščanstvo v poznejših desetletjih drugega stoletja tudi znanstveno oprlo na isti vir, ki ga je med tem že odreklo judovstvu, da si ga samo popolnoma prisvoji; naravno je tedaj bilo, da se je poslužilo onih paradigem v upodablajoči umetnosti, ko dogodki novega testamenta še niso bili zreli za upodabljanje.

²⁶ Gl. Harnack, Mission u. Ausbreitung d. Christentums in den ersten drei Jh. Leipzig 1902. S. 30—52.

²⁷ Magn. 10, 3.

²⁸ Dial. 108, 2. 3.

²⁹ Dial. 120, 4.

³⁰ Dial. 131, 2.

³¹ Dial. 17, 1.

³² Barnab. 12, 6. 7.

³³ Dial. 94.

Donesek k estetskemu šolanju očesa.

Contribution aux recherches sur l'éducation esthétique de l'oeil.

K. Ozwald — Ljubljana.

La vue (action de regarder) est une fonction psychique qui sert la vie biologique: pour conserver leur vie, il faut que l'homme ou l'animal aperçoivent, ce que se fait surtout au moyen de l'oeil, tout ce dont dépend la prospérité de leur vie, en premier lieu p. ex. la nourriture, ensuite tout ce qui pourrait porter préjudice à leur existence où même la détruire etc. Les investigateurs philosophiques et physiologiques les plus modernes (Bergson, Scheler, Üxküll, Pavlov...) enseignent en outre que le phénomène de la vie comprend deux facteurs indispensables: l'organisme de l'être vivant d'une part et son milieu biologique de l'autre (milieu = l'ensemble du monde extérieur et intérieur qui influe sur nous de sorte que nous éprouvions cette influence et qu'elle dirige notre volonté, nos faits et nos gestes). On ne saurait s'intéresser à aucun objet ni l'examiner attentivement à moins qu'on n'en soit susceptible, c'est à dire, qu'il ne soit de notre milieu.

Il en est de même de l'aperception des qualités esthétiques au moyen de l'oeil. Ces qualités ne sont aperçues que par celui qui en est susceptible. Car être susceptible, c'est se trouver dans la sphère d'activité d'un milieu (physique, intellectuel, social) quelconque.

Vzgajanje človeškega bitja, nedorastlega in tudi dorastlega, je vse prej ko pa lehak posel za zabavo. Ta trditev rada velja tudi za ono plat vzgojnega prizadevanja, ki se da bolj ali manj mehanizirati: i za p o u k. Tudi poučevanje, bodisi otrôk bodisi starejših oseb, je večkrat prav trdo delo. Že stari Rimljani so rekli, da — quem dii odere, paedagogum fecere, po naše: kdor se je bogovom zameril, ta je postal odgojevalec in učitelj paglavcev.

Vcepiti komu to in to prirodoslovno, matematično, geografsko ali kake druge vrste znanstveno resnico, to je, kakor rečeno, včasih precej težka reč, ki se nikar ne razume sama po sebi. Še težja, rekel bi da neprimerno težja, pa je naloga, učiti koga z očesom doznovati lepoto, to se pravi, odpirati ljudem oko za gledanje estetskih kvalitet bodisi v prirodi ali pa na umotvorih (na sliki, kipu, stavbi...). Izkustvo namreč uči, da n. pr. otrok na pokrajinski sliki sicer vidi to ali ono neznatno posameznost, recimo ptiča ali kačo, ne pa tudi lepe pokrajine, da ta ali oni na uličnem plakatu s prvim pogledom ujame spolni ud nage otroške figure, dočim je za glavne stvari na umetniško dovršenem plakatu kakor slep, da vernik

na cerkvenem stropu opazi napol razgaljene prsi, ne pa tudi Magdalene spokornice, itd. Drastičen izraz temu dejstvu je narodna prislovica, da — baba videla muho na zvoniku, a zvonika ni videla.

In tako se nahajamo pred velikim vprašanjem, zakaj da dvoje ali več ljudi, ki stoje recimo v istem gozdu ali pa pred isto sliko ter imajo vsi normalne oči, ne vidijo istih predmetov. Novih vidikov za pretresanje tega vprašanja odpira poglobljeno pojmovanje tistega pojava, ki mu pravimo *življenje* — pojmovanje, kakor ga označajo Bergson, Scheler, Üxküll, Pavlov... Jedro njihovega nauka je v tem, da življenjski proces človeka ali živali, oziroma rastline ne sloni samo na njihovem organizmu, temveč da igra pri tem važno vlogo tudi vnanji (tvarni) in pa notranji (duševni) svet. Ostrejšje opazovanje namreč uči, da sleherno hotenje, dejanje in nehanje, ki je pač glavni znak živega bitja, zavisi od tega, kaj da n. pr. ta in ta človek pravkar doživlja v svoji okolici ali pa v svoji duši. Tako n. pr. zamišljeno korakajoč sredi ceste skočim hipoma, kar reaktivno v stran, ker bi me sicer povozil avto, ki ga slišim bučati za mano; in ko čitam toliko hvale o „Cvetju v jeseni“, se mi duša napolni z nekim toplim čustvom ter zato sklenem, si brž ko mogoče kupiti 6. zv. Tavčarjevih spisov. Itd.

Vse tisto skupaj iz vnanjega in notranjega sveta (iz „prirode“ in „duše“), kar na me tako učinkuje, da to učinkovanje doživljam ter da daje smer mojemu hotenju, dejanju in nehanju, se imenuje moj *miljé* (*milieu* = osredje, „Umwelt“). Oni predmeti pa, ki sicer učinkujejo na me, ki pa njihovega učinkovanja na me ne doživljam, niso del mojega miljeja. S te ali one neopažene reči v bujnopestri izložbi velemestnega trgovca n. pr. se sicer odbijajo svitlobni žarki na me; ker pa tega učinkovanja ne doživljam, zato tudi ni mogoče, da bi se za tak predmet zainteresiral, ga začel pazljivo motriti ter slednjič i kupil.

Življenjska enota torej obsega vsikdar, naj gre za živo bitje katerekoli vrste (za človeka, žival ali rastlino), *dvoje* nujnih činiteljev: eden je *organizem* živega bitja, drugi, nič manj važni, pa njegov *miljé*. Organizmu živega bitja zato nikar ne odgovarja „svet“ raznovrstnih, objektivno bivajočih (tvarnih ali duševnih) predmetov, ki jih s hladnim razumom pretresa znanstvo, kateremu je in mora biti vseeno, kaj se da o njih upravičeno reči. Organizmu marveč odgovarja tak in tak *miljé* („Umwelt“) živega bitja. Sveža studenčnica n. pr., v kolikor tvori del mojega miljeja, ni za me samo H_2O , temveč taka in taka dobrina, ki ž njo v dejanskem življenju tako in tako „računam“, recimo skrbim, da je pri roki, kadar sem

žejen jaz ali kdo drug izmed tistih, ki žive zajedno z menoj; in prav tako tudi žarek upanja, ki je hušknil preko moje duše, ni le objektivni psihičen dogodek, ki nemara psiholog skuša pravkar v njem ugotoviti te in te sestavine, temveč — moj doživljaj, ki mi lahko da povoda za nove doživljaje.

Moj (človeški in in tudi vsak drug) miljé, kot enotna celota na me učinkujočih predmetov, dogodljajev itd. je podoben nekakemu oklepu, ki ga ne morem strgati s sebe, dokler sem živ. Če po leti grem v hribe na oddih, sem morda mestno vročino zamenjal s prijetnim hladom, toda ostal sem v območju — podnebja: tudi v novem bivališču „računam“ z vremenskimi izpremembami ter sem zato vzel več obleke s seboj. In podobno so se premenili le posamezni predmeti iz tvojega miljeja, ne pa njegova struktura, če se preseliš iz zaspanega gnezda v kulturno središče, ali pa če si iz frakarske družbe prišel med kmetijske ljudi. Kajpada človeškemu organizmu ustreza drugačen miljé, nego pa organizmu različnih živalskih vrst. Ako kdo za teboj vpije, se na to vpitje tako ali tako odzoveš (pogledaš, kdo bi bil, ali pa se nalašč ne ozreš); kuščar na solncu pa se za vpitje ne zmeni, a jo brž pobriše, ko je listje kraj njega malce zašumljalo. Itd.

To, kar imenujemo miljé živega bitja, igra tudi pri doznavanju ali percipiranju (tvarnega in duševnega) sveta velevažno vlogo. Za ohranitev življenja je namreč treba, da, v prvi vrsti s pomočjo očesa, opazim n. pr. vse to, od česar zavisi prospek mojega življenja, zlasti hrano, dalje vse tisto, kar bi utegnilo mojemu življenju škodovati ali ga celo uničiti, itd. Tisto pa, kar v tem ali onem hipu vidim, slišim, voham ali pa drugače doznam, je vsikdar eden izmed onih predmetov, dogodljajev itd., ki tvorijo moj miljé; dani miljé je kakor ozidje, preko katerega ne more doznavanje nobenega živega bitja (*milieu* = osredje).

Toda posamezni človek ni samo živo, „biologično“ bitje, ampak obenem tudi recimo: kristjan, Slovenec, zdravnik, poljedelec, poet, trgovec, uradnik, samec, malomeščan, Evropejec, potepuh, filister — itd. Miselno jedro vseh teh besed pa zopet ni nič drugega, nego li raznovrstni, bolj ali manj obsežni — miljéji, ki se med seboj križajo ter vsi leže v okvirju enega, velikega, „življenjskega“ ali biologičnega miljeja posameznikovega. Če je nekdo zares, in ne samo po imenu, n. pr. trgovec, tedaj je s tem rečeno, da njegovo mišljenje, hotenje, dejanje in nehanje vodijo le taki doživljaji, katere obsega okvir trgovske miselnosti; dokler trgovec, vsaj za nekaj časa, izrecno ne „sleče“ s sebe trgovca, je in ostane pred vsem drugim

trgovec, naj potem pravkar izvršuje trgovske posle, naj te spremlja čez pomladansko pokrajino ali pa prebira leposlovno knjigo! In prav tako pesniška duša, filister, malomeščan, pijanec, bohemien itd.!

In kako se vrši doznavanje estetskih kvalitet? Ali velja pravkar očrtana teorija o miljéju tudi takrat, ko pravimo, da ta in ta „vidi“ lepo linijo na gorskem robu, vseh vrst barvne odtenke na impresionistni sliki, fino risbo na porcelanovi posodi, eleganten blagovni vzorec, umetniški učinkujočo ploskev na pročelju nove hiše ..., dočim kdo drug vsega tega „ne vidi“?

Da! Če rečem, da ima ta ali oni estetski izšolano oko, je misel teh besed v prvi vrsti tale, da je ta človek „d o v z e t e n“ za estetske vrednote na tem ali onem poprišču (v slikarstvu, arhitekturi, kiparstvu, prirodi), da jih doživlja in da so v stanu, vplivati na smer njegovega hotenja, dejanja in nehanja. In še le v drugi vrsti se s temi besedami trdi, da se tak človek, na podlagi omenjene d o v z e t n o s t i, lahko v danem primeru „zanima“ za to ali ono estetsko plat (za barvo, linijo, kompozicijo...) ter na ta način „opazi“ to ali ono „lepo“ posameznost, ki ostane drugim očem prikrita. Biti dovzet za to ali ono, ne pomeni namreč nič drugega, nego — stati v območju tega ali onega miljéja.

Kdor ni dovzet za estetske vrednote, ta ostane slep za vidno lepoto, naj mu kolikorkoli tlačimo v ušesa, da je slika, zgradba, pokrajina, ki jo pravkar gleda, lepa. Pot do estetskega zanimanja in opazanja vodi edinole preko — d o v z e t n o s t i za estetske kvalitete. A kako človeka, ki ni že sam po sebi dovzet za lepoto, v kolikor jo dojemamo z očesom, napraviti dovzetnega, to je kajpada zanimivo in obenem dejanski važno vprašanje, ki pa si ga tukaj nisem stavil.

Varstvo spomenikov.

Poroča konservator dr. F. Stelè.

Do ujedinenja jugoslovanskih plemen je skrbela za varstvo spomenikov v Sloveniji bivša c. kr. centralna komisija za varstvo spomenikov na Dunaju, ki je začela poslovati pred dobrim polstoletjem kot strogo centralistična in skozi in skozi birokratska ustanova. Pod vplivom modernih mož strokovnjakov najprej prof. umetnostne zgodovine Al. Riegla potem pa prof. Maksa Dvořáka pa se je tekom zadnjih dveh desetletij pred izbruhom svetovne vojne vedno bolj osvobojala birokratičnih spon, na mesto juristov so polagoma stopali strokovno posebno pripravljeni umetnostni zgodovinarji, arheologi in tehnik in zadnja leta pred

vojno je sploh vse vodstvo in vsi referati prešlo v strokovno izvežbane roké, obenem pa se je izvrševala decentralizacija dela, posebno praktične službe nadzorovanja in ohranjanja potom ustanovitve deželnih konservatorskih uradov, le strokovno nadzorstvo ter znanstveno delo za sistematski študij spomenikov bivše monarhije je ostalo še nadalje centralizirano. Ob ti reorganizaciji je bil s 1. julijem 1913 eksponiran iz centrale v Ljubljani dr. Fr. Stelè z nalogo, da organizira deželni konservatorski urad za Kranjsko. Ko je bilo delo že popolnoma vpeljano, ko je bila cela organizacija že pripravljena in novi konservatorji in korespondenti že predloženi v potrditev, je izbruhnila svetovna vojna. Konservator je zapustil svoj delokrog ter poveril s soglasjem centrale bivšega konservatorja vladnega svetnika I. Frankéta, da zastopa interese urada v nujnih slučajih. Tekom vojne se je vsled preteče italjanske nevarnosti umaknil na kranjska tla deželni konservator za Primorsko dr. A. Gnirs in vodil tu rekvizicijo zvonov in bakra. Plod njegovega poslovanja na Kranjskem je važno delo *Alte und neue Kirchenglocken*, ki je izšlo na Dunaju 1917 pri založništvu Anton Schroll & Co. Na drugi strani je večkrat tudi uradno posloval v imenu centralne komisije (takrat že prekrščene v Državni spomeniški urad) član spomeniškega sveta muzejski ravnatelj prof. dr. Jos. Mantuani. Društvo za kršč. umetnost, ki je imelo kot posvetovalni organ knezoškofijskega ordinarijata v Ljubljani odločilno besedo v zadevah cerkvene umetnosti in varstva cerkvenih spomenikov je vsled vojnih razmer tudi moralo počivati in je vse tozadevno delo pri ordinarijatu ležalo na ramah tajnika društva sedanjega kn. šk. kanclerja g. Jos. Dostala. Z razpadom Avstrije je uradna skrb za varstvo spomenikov začasno prenehala, a čisto pozabljena le ni bila, ko je muzejski ravnatelj dr. Jos. Mantuani dobil nalog, da obdrži to zadevo v evidenci, stavi novim razmeram primerne predloge in izdela osnutek statuta za organizacijo spomeniškega urada za Slovenijo. Mej tem se je koncem avgusta leta 1919 vrnil iz Rusije bivši zastopnik centralne komisije za varstvo spomenikov za Kranjsko dr. Fr. Stelè, ki je bil zopet poverjen s spomeniškim konservatoratom in dobil nalogo, da pripravi organizacijo spomeniškega urada za Slovenijo. Dne 20. novembra 1919 se je vršilo pri poverjeništvu za uk in bogočastje posvetovanje strokovnjakov, ki je odobrilo statut, ki ga je predložil dr. Jos. Mantuani, na kar je bil ta statut predložen prosvetnemu ministru v potrditev. Ministrstvo pa je odložilo vprašanje statuta spomeniškega urada za Slovenijo na čas po sprejetju ustave, ko se ima ta zadeva rešiti v zvezi z upravno razdelitvijo enotno za celo državo; spomeniški urad za Slovenijo, komisarijat za varstvo spomenikov v Zagrebu za Hrvaško in Slavonijo ter deželni konservatorski urad za Dalmacijo v Splitu pa delujejo provizorično dalje do definitivne vso državo obsegajoče uredbe. Žal ravno v Srbiji, kjer bi bilo po vojnih opustošenjih obsežno zasnovano spomeniško pa tudi domačijsko varstvo tako važno, še do danes nimajo nobene take organizacije, umetniško odelenje pri prosvetnem ministerstvu pa ne more vsega ovladati in ima deloma tudi precej drugačne cilje pred očmi.

Pričujoče poročilo obsega glavne akcije spomeniškega urada od 1. jan. 1920 do 31. maja 1921. Podobna poročila tičočja se naših spomenikov so izhajala do ujedinjenja v uradnem glasilu bivše centralne komisije „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege“.

Bistrica pri Tržiču, podružnica sv. Jurja. Mala slikovito položena cerkva s poznogotskim prezbiterijem; staro krogovičje (Masswerk) v oknih ohranjeno; ladija ima raven lesen strop iz l. 1698., kasitiran in poslikan;

eden najlepših primerov te vrste. Za sev. stran. oltarjem in na južni steni zunaj nad streho zakristije (glava sv. Krištofa) ostanki stenskih slik iz 1. pol. XVI. stol. — S škodljami krita streha je že v slabem stanju. Lokalni činitelji so sklenili obnoviti jo v sedanji obliki in materialu. Poverjeništvu za uk itd. je dovolilo 10.000 K podpore.

Bled, grad, kapela. V prezbitoriju so odkrili pod beležem stenske slike iz baročne dobe, katerih ohranitev je bila tako slaba, da je ni bilo mogoče ohranjevati. Med drugim so predstavljale dva sveta ustanovnika, bržkone sv. Kunigundo in njenega moža Henrika. Slike se zabelijo; prezbitorij se nanovo prepleška event. ornamentalno poslika po načrtih arhit. Iv. Vurnika. Postavljen je že nov oltar po načrtu Vurnikovem z lesenim krucifiksom, ki je delo Fr. Kralja. Slika iz prejšnjega oltarja, ki je zgodovinski dokument radi slike Bleda s staro cerkvijo (sicer priprosto delo sr. XIX. stol.) se obesi na juž. steni ladije nasproti lepe rokoko slike sv. Mihaela, ki visi na sev. steni. Pri prepleškanju in preureditvi prostora se ohrani ograja kora iz XVIII. stol., naslikani grb na koru in slikarija, ki obdaja glavni vhod.

Boh. Bistrica. Vojna kapelica pred gradom; spomin na svetovno vojno iz lesa prislonjena k zidanemu bivšemu plavžnemu stolpu, spomin na nekdanjo železno industrijo v Bohinju. Sklenjeno je, da se popravi streha kapelice in postavi ograja, ki bo obdajala kapelico s plavžnim stolpom in stoletno t. zv. „Cojzovo“ lipo, na stroške spomeniškega urada. Deščica z napisom „Zois“, spomin na mecen slovenske kulture, ki je bil posestnik gradu in podjetij, ki je bila ob prevratu nekje odtrgana, se pritrdi na mestu odstranjenega nemškega napisa na plavžnem stolpu.

Britof pri Kranju, podružnica. Poznogotski prezbitorij (na enem sklepnikov letn. 1512) ladija do druge pol. XIX. stol. z ravnim lesenim svodom, sedaj psevdogotsko obokana. V sev. stranskem oltarju (iz druge pol. XVII. stol.) ostanki enega prvotnih oltarjev in sicer v atiki reliefa sv. Lucije in sv. Katarine ter ob straneh glavne oltarne dolbine kipa sv. Agate in sv. Neže; vsi poznogotski še dobro ohranjeni. V zakristiji navicella z letnico 1520.

Brunik pri Radečah na Dol, podružnica. Oltarna slika Kristusa na križu z Magdaleno žalujočo ob nogah križevih. Delo Benečana Pavla Rossinija (podpis v desnem kotu spodaj) iz druge pol. XVIII. sol. Sternénu je bilo naročeno, naj restavracijo dovrši na stroške spomeniškega urada, za kar je bilo dovoljenih 1500.— K. Delo je že izvršeno in kolavdirano kot zelo povoljno. Slika je bila od zadaj impregnirana s toplo spojino iz kopalfirnisa, mastiksa in voska, da se zopet prilepi odstopajoča barva in se doseže večja trpežnost proti vlagi. Stari firnis je bil z alkoholom in terpentinom odstranjen, deli, kjer je barva odpadla, so bili izpolnjeni z barvo, ki se ujema z okrožno slikarijo.

Groblje pri Domžalah, kapelica v živi meji s stenskimi slikami iz sr. XVIII. stol.; manjka vrat, spodnji deli zidu so razkopani, slike poškodovane vsled dežja in zlobnosti. Za popravo je obljubljena podpora.

Groblje, cerkev; je karakteristična stavba iz sr. XVIII. stol. Dobre stenske slike iz iste dobe; istotako oprava. Potrebne so manjše zidarske poprave, ki naj se izvrše z dobro apneno malto, neposlikani del cerkve se prebeli z apnenim beležem. Z odkopanjem terena na jugozap. strani se bo skušala odpraviti vlaga, ki je posebno v južni kapelici občutna. Oltarji so v dobrem stanju in ne potrebujejo drugega kot osnažitve.

Hajdina, čuvar rimskih mitrejev, Martin Vnuk, ki je ostarel v svoji službi, dobi povišano letno podporo v znesku 1200 K. Postavljena je bila za čuvarja tudi majhna hišica, za katero je spomeniški urad prispeval 6000.— K.

Jezersko, podružnica sv. Ožbalda; gotska stavba iz ca 1400 ali še malo preje; v ladiji prvotno lesen strop; sedaj raven ometan strop v ladiji, v prezbitერიju prezidana okna in odstranjeno gotsko rebrovje. Dve plasti gotskih stenskih slik. Spodnja iz časa postanka cerkve, ki je vidna povsod, kjer je odpadla zgornja plast; tako v prezbitერიju na sev. steni sv. Mihael, na slavaloku med južno stranjo oltarja v presledku med spodnjim in zgornjim pasom novejših slikarij del Marije pribežališča kristjanov s plaščem, na sev. steni ladije sv. Ožbald, na južni ostanek slike poslednje sodbe. Tehnika: močne temne konture, izpolnjene z barvo brez modeliranja. — Novejša plast obsega cel prezbitერიj s slavalokom, obsega scene iz trpljenja Kristusovega. Ikonografično zanimiv obešeni Juda. Slog je poznogotski realizem iz ok. 1500, zadnja stopinja nemškega slikarstva pred zrelim Dürerjem. Umetniško stoji ta slikarija na izredni višini in je nedvomno eden najdragocenejših ostankov gotskega slikarstva v Sloveniji. Stanje slikarije je skrajno zapuščeno, deloma so slike še pod beležem, ki ga bo treba odstraniti, deloma je nevarnost, da pri najmanjši neprevidnosti razpadejo, kakor se je zgodilo z delom slikarije nad vhodom v prezbitერიj. Poverjeništvu za uk. itd. je dovolilo pokritje stroškov restavracije, ki so preračunjeni na 8000 K. Delo izvrši še to poletje akademski slikar M. Sternén.

Kebelj, župna cerkev pri Konjicah. Stenske slike iz l. 1750. razmeroma dobre kvalitete, ki so pa deloma močno trpele vsled vlage. Sporazumno s konservatorjem je M. Sternén izdelal program restavracije, ki obsega popolno osnaženje slikarij; vse, kar je toliko ohranjeno, da se lahko drži še naprej, se ohrani; obnové pa se uničeni deli n. pr. desna roka sv. Marjete in večidel slike Kristus s križem; poldrug meter od tal bo treba vse obnoviti, ker je popolnoma uničeno. Plesnoba se odstrani s tymolom raztopljenim v alkoholu, razpadajoči deli pa se impregnirajo s koncentrirano aqua calcis. Proračun znaša okoli 6000 K, spomeniški urad prispeva 3000 K.

Kostanjevica, samostanska cerkev. Na stroške spomeniškega urada je bila popravljena pločevinasta streha na zvonikih in rokoko-portalu pred cerkvijo. Delo je bilo izvršeno jeseni l. 1920. in je stalo 5105 K. Cerkev spada med najvažnejše stavbinske spomenike Slovenije (prehod iz romanskega v gotski slog).

Kostanjevica, samostan, arhivalije. V traktu nasproti prezbitერიju cerkve se nahajata dva kupa arhivalij, ki so za sedanjo gozdno oskrbništvu brez pomena. Dogovorno z gozdnim ravnateljstvom v Ljubljani je bilo sklenjeno, da se te arhivalije deponirajo kot last gozdne uprave v arhivu deželne muzeja v Ljubljani. Prevoz izvrši konservator na stroške spomeniškega urada.

Kranj, župnišče, ostanki starih oltarjev. Večina je brez vrednosti razen delov oltarja iz 2. pol. XVII. stol., k kateremu spadata tudi dve krili s slikami sv. Petra in Pavla, slikani na desko in več kipov. Cerkevna uprava bo te ostanke čuvala in jih izročila o priliki knezoškof. muzeju v Ljubljani.

Kranj, dve krilni sliki gotskega triptiha, ki sta bili l. 1886. prodani c. kr. dvorni galeriji na Dunaju, kakor je razvidno iz zapiskov v arhivu, sta konstatirani tudi v zapisnikih dunajske dvorne galerije. Vlada jih bo skušala

pridobiti za domače zbirke, ker spadata mej najvažnejše spomenike poznogotskega slikarstva v Sloveniji.

Kranjska gora, župna cerkev, zvonik je ves iz neometanega kamna, pokrit s karakteristično čebuljasto baročno streho. Ker bo streho z ogradjem vred bržkone treba obnoviti, spomeniški urad prav toplo priporoča neizpremenjeno staro obliko.

Ljubljana, župna cerkev sv. Petra. Na opetovano zahtevo glasbenih strokovnjakov je bil povečan kor po načrtu arhitekta I. Vurnika.

Stranski oltar zadnji na moški strani je bil na novo polihromiran po navodilih konservatorja. Delo je izvršil podobar Pengov: arhitektonski deli in ozadje so kostanjevo-rujavi, ornamentika in volute zlate, kipi beli.

Sv. Peter, župnišče. Spomeniški urad je kupil za 6420 K dva ubita, zgodovinsko zelo važna zvona, ki bi ju sicer prelili pri obnovitvi zvonov. Eden je iz l. 1554. delo Lienharta, livarja v Ljubljani. (Napis: Lienhart gieser zu Lawac hat mich gosen. M + 5 + 54 + jar). Drugi iz srede XV. stoletja z napisom: Magist(er) Franciscus de Veneciis me fecit. G. o teh 2 zvonovih: Anton Gnirs: Alte und neue Kirchenglocken. Wien 1917, st. 41, Cerovec, podr. sv. Florijana in str. 176, Stari trg, podr. sv. Kancijana na Vrb. Jezeru. — Zvonova sta bila izročena deželnemu muzeju v Ljubljani.

Marenberk (Štaj.), župna cerkev, prezbitarij, poznogotska slike Marije pribežališča kristjanov s plaščem, pod katero je napis v gotski minuskuli: „hie. ligt. begraben herr. Hans. Fierstenfeldt. pfarer. czw. Marnberg. den... gnad... gestorben ist. am. andern... 1523.“ Slika je ogrožena vsled razkrajanja ometa, posebno desni kot spodaj in del napisa. Delo zavarovanja slike je nujno in ga izvrši še to poletje M. Sternén na stroške spomeniškega urada.

Podatek o ti cerkvi v Šematizmu Lavantinske knezoškofije za l. 1920. in 1921. str. 96, ki pravi, da je bila cerkev zidana l. 1824. je očitno zmoten. Prezbitarij, zvonik in stopnjice, ki vodijo v kotu med sev. kapelo in ladijo preko oboka te kapele v zvonik so iz poznogotske dobe, po prezbitariju sodeč več ali manj iz zač. XVI. stol. Letnica 1824 se more nanašati edino le na zadnjo večjo povečavo cerkve.

Maribor, glavni trg, Marijin steber: v slabem stanju je podstavek in balustrada, kipom manjka več rok. Na pobudo konservatorja je mestni magistrat sklenil izvršiti popravila: Cel spodnji del spomenika se previdno očisti in popravi, manjkajoči deli kipa se dostavijo iz enakega kamna, kakor so dosedanj. Stroške kiparskih del, ki so proračunjeni na 4000 K, prevzame spomeniški urad. Delo izvrši kipar I. Sojč v Mariboru.

Novo mesto, frančiškanska cerkev, fasada, je eno najoriginalnejših del psevdogotike na Kranjskem. V malti izvršena reliefna ornamentika odpada, popravilo je nujno. Spomeniški urad je pripravljen delo subvencionirati.

Podlehnik v Hálózah (Štaj.), podružnica, glavni oltar je lepo rokoko delo iz kamna iz l. 1782., bil je neokusno poslikan. Kipar Hohnjec je očistil kamen, tako da je delo zopet prišlo do prejšnje veljave. — Prižnica je lesena, lepo delo 2. pol. XVII. stol. Na balustradi se nahajajo kipi 4 evangelistov; kip Matere Božje v srednji dolbini se nahaja pri dediču slikarja Leop. Perka, kleparju Ferd. Poliču v Sp. Porčiču pri Sv. Trojici v Slov. Goricah. Konservator ga bo agnoscial in poskrbel za prevoz v Podlehnik.

Polhov gradec, posestvo vdove Kozjek, izkopnine. Spomeniški urad je izdal 1320 K, da se pod strokovnim vodstvom muzejskega ravnatelja dr. Jos. Mantuanija prekoplje oni del posestva vdove Kozjek, ki meji na parcelo, na kateri so bile izkopane l. 1914. dragocene najdbe iz rimske dobe. Najdeno ni bilo ničesar in dognano, da je bilo v ti smeri l. 1914. izkopano že celo najdišče.

Prekmurje. Poleti 1920 je konservator dr. Stelè preiskal skupino prekmurskih spomenikov gotskega slikarstva, ki je izredno važna za študij starejšega gotskega slikarstva v srednji Evropi: 1. prezbiterij stare župne cerkve v Murski Soboti, kateremu je sedaj prizidana velika moderno zidana nova cerkev. Prezbiterij je stavbno zavarovan v svojem obstoju. Freske, ki ga pokrivajo v notranjščini, so močno poškodovane, ker so bile prebeljene, dalje deloma uničene pri raznih prezidavah; večinoma se vidijo samo konture nekdanjih slik in sledov barve. Sedanje stanje je zagotovljeno v obstoji, izboljšati se ne dá. Značaj slikarije je zelo grob; v tem oziru so to v prekmurski skupini najslabše slike. O njihovem postanku ni dokazil, po mojem mnenju so najmlajše mej vsemi prekmurskimi freskami in bi jih postavil že blizu srede XV. stol. — Župna cerkev v Martjancih: Cela cerkev z zvonikom vred je stavba iz konca XIV. stol. Pozneje večkrat popravljena; prvotno je imela v ladiji raven lesen strop, kar dokazujejo freske na slavaloku, katerih spodnji del je videti v cerkvi, zgornji pod streho. Sledovi fresk v ladiji so odkriti na slavaloku in na sev. steni ob prižnici. Prezbiterij je ves poslikan. Slikarija je boljše ohranjena kot v Murski Soboti, vendar pa spodnji pas posebno za velikim oltarjem vsled vlage in plesni propada in je bržkone definitivno izgubljen. Slike so največje zgodovinsko-dokumentarične vrednosti vsled napisa, katerega čitljivi del se glasi: hic continent. Item anno M^oCCC LXXXII edificata fuit ista ecclesia .. tempore plebani Erasmi per manus Johannis Aquile de Rakespurga oriund...“ Na levi strani okna na južni steni presbiterija je naslikan klečeč bradat mož, pred katerim je grb, obstoječ iz 3 belih ščitkov na rdečem polju (umetniški grb) in napis: „Omnes sancti orate pro me Johanne Aquila pictore“, — torej avtoportret slikarjev. Na severni steni prezbiterija ob prvem apostolu pa je naslikan klečeč duhovnik-ustanovnik, bržkone Erasmus z napisom: „Deus esto propicius michi peccatori.“ — Selo, župnija sv. Benedek, okrogla kapela iz opeke. Zanimiva arhitektura, na zunaj se vidi danes kot mošeja, zato mnenje nekaterih, da je bila prvotno zidana kot mošeja, kar pa je čisto krivo, ker je starejša kot turški pohodi skozi te kraje. Arhitektura je bolj romanska kot gotska in predstavlja tip okrogle cerkve s kupolo, v gotovem smislu priprosto varianto arhitektonskega problema Pantheona v Rimu. Po mojem mnenju je zidana nekako istočasno kot prezbiterij v Turnišču, kar bi pomenilo nekako konec XIII. stol. ali še prej. Nekdaj je bila znotraj vsa poslikana, sedaj so v spodnjem delu slike skoro popolnoma uničene. V kolikor so bile zabeljene, so jih Mažari na novo odkrili. Kupola je izborno ohranjena in v res idealnem stanju. Slike so iz dveh dob na dveh druga drugo pokrivajočih plasteh. Spodnja je vidna v večjih in manjših odlomkih od epistelske strani oltarja do kora. Predstavlja obsežno sliko pota sv. 3 kraljev in njih poklonitev Mariji z detetom. Stilistični značaj: močne črne konture izpolnjene z nesencenimi barvami. Čas postanka več ali manj čas postanka stavbe. Novejša plast predstavlja na tem mestu ikonografično kopijo starejše, vendar je kopija prosta in prenesena v okus nove dobe. Slikarija zgornje plasti odgovarja stilistično koncu XIV. ali začetku XV. stol.

Dvomim zelo, da bi bile te slike delo Johanneses Aquile, kakor so nekateri trdili. — Turnišče, stara farna cerkev. Poleg nje je prizidana nova cerkev tako, da imata južno steno skupno. Stara cerkev je v notranjščini popolna podrtija, ker so krasno opravo prenesli v novo. Cerkev je bila večkrat prezidana, nazadnje obokona, mesto prvotnega ravnega lesenega stropa, zato se vidi sedaj velik del slik ladije pod streho.

Najstarejši del obsega apsidno in prezbiterij. Apsida je bila prvotno polkrožna. Prvotna stavba je nekako iz istega časa kot Selo. Koncem XIV. stoletja je bila cerkev povečana in stari del prezidan. Apsida je dobila takrat sedanje veliko okno, vsled česar je bila njena polkrožnost in polkupola deformirana, zunaj so ji hoteli dati gotški vid s tem, da so zaokroženo steno priskekali prav površno v 3 stranice osmerokota. Ladija je imela takrat raven lesen strop. Prihodnja prezidava bržkone v XVIII. stol. je dala ladiji sedanji svod in uničila freske še bolj; še dalje pa je šla sreda XIX. stol., ko je vso cerkev pokrila z novo psevdogotsko slikarijo, ki je neokusna in danes že povečini odstranjena. Ta cerkev je kot stavbni spomenik, pa tudi radi slik nedvomno najvažnejši spomenik v Prekmurju. Slike so iz raznih dob: nova brezpomembna iz XIX. stol. tvori vrhno plast in je že skoro povsod odstranjena, druga plast, ki pokriva vso cerkev je iz časa po prezidavi iz konca XIV. stol., tretja najstarejša se najde povsod v prezbiteriju in apsidni in je iz časa prvotne cerkve ca konec XIII. stol. Ta najstarejša slikarija je izredno fina; ikonografično je še popolnoma poznoromanska. Stilistično: konture izpolnjene z nesenčenimi barvami, ozadje krasno belo. V kupoli apside sem odkril nanovo 2 krasna angelja te plasti, na steni nižje doli sta bili že prej odkriti sliki rojstva Kristusovega in poklonitev sv. 3 kraljev. Posebnost te slikarije je, da je izvršena na omet iz naravne rmene ilovice, slučaj, ki je mogoče edin v svojem rodu, vsaj jaz ga pri svojih študijah še nisem nikdar našel niti slišal o njem. Ta omet je prevlečen s tenkim beležem in na tega slikano. Zgornja plast slikarije v kupoli apside predstavlja ikonografično kopijo prvotne slikarije. Tudi ta je slikana na tenko plast beleža, ostale stene so pa pokrite s pravilnim fresko-ometom. V kupoli apside je obledel napis, ki ga pa ni mogoče več prečitati. Začetek se glasi: „Anno domini M° CCC°...“ V prezbiteriju, ob vhodu v zakristijo je ostanek napisa: „Anno domini M° CCC° LXXX° III°... fuit ista ecclesia in...“ Tretji napis, čegar plasti pripada tudi legenda sv. Ladislava, ki je vidna pod streho, je na juž. pročelju slavoloka in se glasi, kolikor se da čitati: „Anno domini M° CCC° LXXX° nono kl. augusti (kar sledi, ni jasno ali je V° ali II°) finitum (?) fuit (?) hoc opus...“ — Stilistično imamo opraviti v plasti 1383—1389 s slikarijo najmanj dveh mojstrov enega v prezbiteriju, drugega v ladiji. Slike so v slabem stanju in ohranjene samo v odlomkih. Deloma jih bo treba še odkriti in zavarovati. — Radi stika s Prekmurjem je poverjeništvo za uk imenovalo za zaupnika spomeniškega urada gimnazijskega učitelja dr. Blaža Svetelja v Murski Soboti in ravnatelja meščanske šole v Dolnji Lendavi Mirka Sadarja.

Ptuj, minoritska cerkev, fasada je najlepša baročna fasada v celi Sloveniji in je močno poškodovana, posebno v spodnjem delu. Spomeniški urad je naročil cerkvenemu predstojništvu, naj izdela proračun popravil in obljubil podporo.

Sopotnica pri Škofji Loki, podružnica, votivna slika Škofje Loke v 2. pol. XVII. stol., je bila pred vojno izročena restavratorju M. Sternénu, da jo restavrira; imela je več manjših lukenj in se je barva deloma luščila, po-

sebnost en del napisa je bil skoro popolnoma uničen. Sedaj je Sternén po obnovljenem nalogu delo zvršil. Stroški znašajo 2300 K, ki jih je plačal spomeniški urad. Slika je bila tam, kjer je platno strohnelo, podložena z novim platnom, ki je bilo prilepljeno z zmesjo iz mastiksa, bele smole in voska, raztopljenega v terpentinu. Celo platno je bilo zadaj impregnirano z belo smolo, pomešano z voskom. Izpadli deli so bili zamazani s kredo, odstranjen prah in stari firnež, nakar so bili manjkajoči deli poslikani soglasno z okolico in slika prevlečena z mastiksom. Slika ima spodaj tale napis: „Dem 19. August 1698 Jahrs ist in der Paadstuben gleich vndter St. Jacobkyrrchen vnuersehens ein solche grausambe feuers brunst entstanden, das der völlige vnnndtrige in 50 heüßern bestandene Stadttheil, wie auch das Bürgerspital sammbt dennen stattring Mauern völlig in aschen gelegt worden. Inn solich: wehrunder grausamb erschrökhlichen Prunst ist die obere statt vngeacht des volkhs möglichst Angewendter löschung mihe; in einer solchen Gefahr gestanden, das wenn Gott durch fürbitte des heiligen Floriani sich darüber erbarmet hete solche obere statt nicht weniger in die Aschen gelegt worden were, vor diesem von Gott empfangene schutz vnd schyrm hat die Saluirte obere statt Lakh diese taffel zu einem gedenkzaichen aufrichten; und zu Ehren des H. Florian auffopffern lasen.“ Podčrtani deli pisave so obnovljeni po popolnoma obledelih, komaj še čitljivih, ki jih ni bilo mogoče več rešiti.

Stopiče, župna cerkev, votivna slika iz XVII. stol. preprosto, a dekorativno dobro učinkujoče delo je bila pred vojno izročena akademičnemu slikarju M. Sternénu, da jo restavrira na stroške spomeniškega urada. Po vojni je delo izvršil slikar Jebačín, ki je prejel za povoljno izvršeno delo 300 K.

Sent Janž na Dravskem polju, župna cerkev. Spomeniški urad je prevzel stroške restavracije slik križevega pota, slike sv. Boštjana in „Marije z Jezusom“, ki so proračunjeni na 4000 K. Delo izvrši M. Sternén, ki je že pričel. Slike križevega pota so nekako iz časa zidanja cerkve (1833/34) priproste a izrazite; slikarija je izvršena zelo pastozno na malo grundirano platno, vsled česar se je začela barva luščiti. Tudi platno je pri več slikah raztrgano tako posebno pri postajah VI., VIII., IX., X., XI., XII. in XIV. Način restavracije: Snaženje od preperelega firneža z alkoholom in terpentinom. Raztrgani deli platna se položé z drugim platnom, deli, kjer je barva odpadla, se zamažejo s kredo zmešano s klejem in poslikajo tako, da se bodo v tonu vjemali z okolico. Nazadnje se prevlečejo slike z mastiksom. Odstopljene deli slikarije se pritrdé nazaj s tvarino obstoječo iz smole, mastiksa in terpentina.

Slika Marije z Jezusom je deloma zelo razpadla, posebno Jezusov obraz in deli obleke. Zlato ozadje deloma zamazano, deloma preslikano; način restavracije, kakor pri križevem potu. — Slika sv. Boštjana je najboljša med vsemi, čas postanka: barok. Risba je pravilna in živahna, barve ubrane. Radi razkrojenega firneža je slika deloma medla. Platno je dobro ohranjeno. Način restavracije, kakor zgoraj.

Sent Jakob ob Savi, znamenje ob cesti iz Ljubljane v Domžale, kjer se odcepi pot v vas. Na iniciativo konservatorja je župni urad poskrbel popravilo že skoro razpalega znamenja v karakteristični obliki t. zv. kužnih znamenj, (spodnji del štirioglat steber na nizkem podstavku, na tem širši del z dolbinami na

vse štiri strani, nad tem štiristranska piramidalna streha). To znamenje po starosti ne sega preko 2. pol. XVIII. stol. nazaj, vendar podaja v razmeroma dobro ubranih oblikah in proporcijah prastari tip, čegar postanek sega v gotiko nazaj.

Šmartno ob Savi, podružnica, veliki oltar iz konca XVII. stol. je bil v zapuščenem stanju in neokusno preslikan v 2. pol. XIX. stol. Prenovitev je izvršil po navodilih konservatorja podobar Pengov v Ljublani. Program v splošnem na ustvaritvi močnih barvnih kontrastov, kakor jih je ljubil barok: Osnovna barva ozadja in arhitekture kostanjevo-rujava, ornamentika, vinska trta na stebrih, okvir srednje dupline in zunanost oblek vseh figur zlata; spodnji deli oblek, kolikor so vidni lazirani na podlago srebrne barve menjaje rdeče, zeleno in plavo; z lazurami se poživijo tudi nekateri deli ornamentike. — Delo je proračunjeno na 25.000 K; spomeniški urad prispeva 10.000 K.

Šubici, bratje risbe. Za nabavo zbirke risb bratov Šubicev za deželni muzej je spomeniški urad prispeval 7000.— K.

Trbovlje, farna cerkev. Skromna stavba iz XVIII. stol., restavrirana in neokusno fasadirana sredi XIX. stol. Stenska slikarija je glasom podpisa delo Janeza iz Leskovca (Wolf) iz leta 1860. in 1861. Med predmeti cerkvene oprave se odlikujeta veliki oltar iz srede XVIII. stol. in ob slavoloku nasproti prižnici kip Matere Božje pod lepim rokoko baldahinom. Stanje stavbe, opreme in Wolfovih slik je bilo zelo zanemarjeno. Podobar Zoratti iz Maribora je polvoljno prenovil oltarje.

Glede slik je konservator dal sledeči nasvet: Po par poskusih se dajo slike z lahkoto očistiti, veliko večino bo na ta način mogoče rešiti brez vsake obnove, edino slika sv. Martina na stropu izgleda popolnoma izgubljena in jo bo bržkone treba po obstoječih konturah nanovo naslikati. Tudi ornamentika naj se samo očisti in ne slika na novo. Odsvetoval je podaljšanje ornamentalne slikarije po pilastrih do tal in svetloval, da se neposlikani del cerkve samo svetlo popleska, pri čemer naj se z barvo povdarijo samo arhitektonske važni deli sten: pilastri, zidci in kapiteli.

Vitanje, farna cerkev (Štaj.) Enoladijna stavba z gotskim prezbitერიem. Pred vhodom v prezbitერი sta prizidani 2 baročni kapelici. — Ladija je bila prvotno prekrita z ravnim lesenim stropom. Sedanji obok, ki sloni na notranjih k stenam prislonjenih močnih opornikih je iz ca srede XVI. stol. Jasno pro-seva v njem še neposrednja blizost gotske dobe, ki se kaže v tem, da je prav lahko šilast in preprežen z mrežo ostrih ven stoječih robov, ki posnemajo gotski mrežasti obok z rebrovjem. Slavolok je ostrošilast, kar da sklepati na to, da je prvotna cerkev iz gotske dobe, sodil bi vsekakor še na XIV. stol. Obok prezbitერიja tvori bogato profilirano rebrovje, ki je izpeljano po križnem načinu in zvezano v križičih z okroglimi sklepniki. V oknih staro krogovičje. V ladiji na sev. steni je videti izpod beleža ostanke slike iz ca srede XV. stol.

V južni kapeli in v kapelicah, ki nastanejo vsled močnih notranjih opornikov, ki nosijo obok, imamo 4 baročne oltarje iz srede XVII. stol., vsi so očitno iz iste delavnice. Vshodni oltar severne stene ima prvotni napis: „Dißem altar hat Gott vnd beden heilligen Ioannes zu Ehren vergülten laßen der wolledlgeborne Herr Herr Ioan. Matthiaß Gaschnigkh zum Neuhaus et der Herrschafft Weitenstain bestant Herrn vnd sein hochgeehrteste frau gemachlin frau frau Eua Catharina ein geborne von Gablhoffen. F. F. A. 1663.“ Ta napis nam podaja natančno časovno označbo postanka oltarjev.

Stanje teh oltarjev je zelo zanemarjeno. Polihromacija, ki je deloma še prvotna, je poškodovana in na več mestih odpada. Les deloma močno črviv. Slike so slabo napete, zamazane in potemnele. Ohranitev teh oltarjev se priporoča iz starinsko-zgodovinskih pa tudi umetniško-estetskih razlogov.

Obstojal je načrt, da se ta cerkev, ki je kot farna cerkev premajhna, poveča na ta način, da se odstranijo močni notranji oporniki, ki nosijo v s o težo svoda, svod pa naj se oprè na traverze. Proti temu načrtu se je konservator izrekel iz estetskih razlogov, ker je cerkev kakoršnja je sedaj z nekaterimi drugimi štajerskimi gotskimi cerkvami, pri katerih sloni obok na notranjih opornikih (n. pr. župna cerkev v Konjicah) izredno zanimiv spomenik svojega časa, ki bi s tem izgubil svojo značilno arhitekt. potezo. Pa tudi v čisto praktičnem tehničnem oziru se mi zdi ta rešitev brezsmiselna, če ne naravnost nemogoča, z ozirom na obstoj oboka. V daljši posledici pa bi ta rešitev pomenjala tudi uničenje omenjenih lepih (samo zanemarenih!) oltarjev, ki so najdragocenejši del cerkvene oprave. Povečati bi se dala cerkev edinole proti zapadu v glavni osi, kar bi pa tudi razrušilo sedanje prostorno ravnovesje, zato je mogoče priporočati kot najumestnejšo rešitev v vseh ozirih: Sedanja farna cerkev naj se izpremeni v podružno, podružnica na griču v trgu pa, ki je večja, prostorno lepša in ima krasno opravo iz XVIII. stol. naj se izpremeni v farno cerkev. Večje cerkvene slovesnosti se itak že sedaj vršijo tam.

Višnja gora, edini še ohranjeni stolp mestnega ozidja. Lastnik je leta 1908 umrl. Od takrat naprej stolp, ki je sezidan iz slabega materiala, rapidno razpada, streha se je udrila, par razpoklin se je pojavilo in večjih kamenov pri temelju že tudi manjka. Konservator se je zavzel za ohranitev tega edinega ostanka nekdanjega ozidja, ki je viden tudi na Valvazorjevi sliki Višnje gore. (Ehre... II. knj. XI. str. 628.) Vendar se do danes še ni nič ukrenilo in stolp neovirano propada.

Vuzenica (Štaj.) župna cerkev. Stavbinsko velezanimiv kompleks prezidav različnih stoletij: Najstarejši del je banjasto-obokani zapadni del sev. stranske ladije, ki ga sicer ni mogoče časovno natančno fiksirati, a spada verjetno med najstarejše stavbinske spomenike naše domovine. V širšem pomenu besede je romanski, radi pomanjkanja arhit. posameznosti ga pa ni mogoče natančneje označiti. Glavni portal cerkve je romanski. Pred zvončkom, ki je sedaj vrinjen med prezbitrij in glavno ladijo, so se ohranile 4 konsle nosilke nekdanjega križnega svoda in 2 na konsolah stoječa lična stemberca iz časa prehoda iz romanskega v gotski slog, kar bi se za naše razmere dalo približno označiti kot začetek 13. stol. Iz časa pozne gotike je podaljšek sev. stran. ladije. Iz pozne gotike ca 2. pol. XV. stol. je sedanji prezbitrij in sedanji gotski križni svod z rebri pod zvonikom. Kedaj je bila postavljena sedanja glavna ladija, se ne dá dognati. Pod streho sem dognal samo toliko, da je bila prvotno prekrita z ravnim lesenim stropom, na kar kažejo ostanki ometa nad sedanjim svodom in dolbine v steni, v katerih so ležali konci tramov stropa. Gotovo je, da je bila postavljena najkasneje istočasno s sedanjim prezbitrijem, verjetno pa da je starejša, ker sta bila romanski portal in spodnji del zvonika iz dobe prehoda iz romanskega v gotski slog, ki stojita oba v isti osi, že od nekdanj prostorno zvezana. Arhitekt. zanimiva rešitev, ki pa na Štajerskem ni osamljena (prim. župno cerkev v Konjicah, župno cerkev v Vitanju), je svod glavne ladije. Ta datira iz prav poznogotske dobe iz ca 1520 ali še pozneje in je postavljen na takozvane notranje opornike, ki so pristavljeni kot ozki deli

stene, katerih sprednja stran je arhitektonsko obdelana kot steberci itd. pravokotno k prvotni steni ladije; konstrukcija svoda po rebrovju je izvedena tako, da sloni vsa teža na teh nosilcih, ki staro steno konstruktivno skoro popolnoma izločijo. Za kako desetletje mlajši je kor, ki je bogato arhitektonsko sestavljen in katerega stebrovje že kaže nedvomen vpliv nastopajoče renesance. Cerkev je bila po potresu l. 1895 restavrirana. Ker je pravočasno posegla vmes centralna komisija je ohranila vkljub restavraciji še lepo število dokumentov svoje zanimive preteklosti. — Oprava iz časa baroka in rokokoja je vsa dobre kvalitete. V prezbitერიju visi lepa slika Ecce homo iz konca XVII. stol. s podpisom Weissenkircher; v spodnjem delu je močno poškodovana po streli. Poškodbe bodo popravljene tako, da ohranjena stara slika ne bo trpela. — V sev. stran. ladiji se nahajajo deloma prav dragocene gotske freske iz konca XV. in začetka XVI. stol., ki so v zadovoljivem stanju. Ostanek fresk na steni, ki loči glavno in stransko ladijo ob oltarju sv. Križa, sem določil kot ostanek zelo razširjene gotske slike Marija pribežališče kristjanov s plaščem (Schutzmantelmadonna). Madona je ohranjena do pasa, ob katerem je vidno več polkrogov, ki pomenijo množico vernikov (glave), ki so pribežali pod plašč. Marija gleda s svojo glavo navzgor, kjer se je prvotno nahajal Bog Oče; z desno roko drži desno stran razgaljenih prsi, ki jih nudi pribežavšim. Pred prsi je videti zlomljena puščica-kazni, ki jih pošilja Bog nad ljudi, ki pa se lomijo pod zaščito Marijino. Ker ostanek do sedaj menda ni bil ikonografično razrešen, sem podal njegovo razlago. Prim. ikonografično sorodno sliko Marija pribežališče kristjanov s plaščem v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom iz l. 1592. (Tudi odkrite prsi!).

Vršič pri Kranjski gori. Pod Rimlovo kočo se nahaja v bližini ceste, kjer je bilo za vojne veliko taborišče ujetih Rusov in Srbov, kot edini spomenik te dobe ruska kapelica iz lesa, ki ima zelo lično fasado z 2 stolpoma s čebuljasto streho. Spomeniški urad je poskrbel popravilo kapelice, katere obstoj je bil ogrožen in ograja okoli nje. Dela so dovršena; stroški so znašali 2950 K.

Zlatorog ob Bohinjskem jezeru, vojaško pokopališče s kapelico v t. zv. Ukanci na posestvu verskega zaklada. Lepo ležeče ob cesti se nahajajoče pokopališče z leseno kapelico je bilo popravljeno in deloma nanovo ograjeno po prizadevanju spomeniškega urada. Stroški so znašali 3111.40 K.

Žlebe, podružnica sv. Marije nad Presko. Konservator je dognal, da sta reliefa, ki se nahajata sedaj vdelana v krila stran. oltarja stoječega ob severni steni ladije, poznogotska, torej za več kot 200 let starejša kot oltar, v katerem se nahajata, ki je iz srede XVII. stol. Posrečilo se mu je dognati tudi, da se nahaja v vasi v Štrekeljevem mlinu star kip, ki je bil nekdaj v cerkvi. Preiskava je dognala, da je kip istega sloga kot omenjena reliefa. Očividno so to ostanki enega prvotnih oltarjev te cerkve ca iz 3 desetletja XVI. stol. (na slavaloku je letnica 1526!). Kip je stal v glavni dolbini triptiha, reliefa pa sta bila pritrjena na krilih, ki so se zapirala. Župnik v Preski je sprejel konservatorjev predlog, da se kip izroči škofijskemu muzeju v Ljubljani.

Narodna galerija.

Izidor Cankar.

Zapisnik II. rednega občnega zbora „Narodne galerije“ v Ljubljani dne 1. aprila 1921 v občinski sejnici na mestnem magistratu, kakor ga je sestavil bivši tajnik galerije, prof. Fr. Kobal, se glasi:

„Predseduje društveni predsednik g. Ivan Zorman. Navzočni so društveniki: dr. Cankar Izidor, Franzl Henrik, Gaspari Maksim, Kambič M., dr. Kimovec Josip, Kobal Franc, Kos Gojmir Anton, dr. Kraigher Al., arch. Kregar Rado, Lajovic Anton, dr. Regali Josip, Sterle Franc, Sternern Matej, Steska Viktor, Šantel Saša, dr. Škerlj Stanko, Tratnik Franc, Vavpotič Ivan, Zajec Ivan, Zorman Ivan ter Zupan Franc. Začetek ob petih popoldne.

Predsednik ugotovi na podlagi prezenčne liste, da je občni zbor sklepčen ter ga otvori s pozdravnim nagovorom.

Odbornik Kobal prečita zapisnik I. rednega občnega zbora. Zapisnik se neizpremenjen soglasno odobri.

Poročajoč o delu, ki ga je društveni odbor opravil izza prvega rednega občnega zbora, izvaja g. predsednik: da opomore društveni blagajnici in s tem omogoči prospevanje, je odbor razposlal veliko število prošenj za podporo oblastvom, korporacijam ter denarnim zavodom in pristopnih vabil zasebnikom; poleg tega pa so odborniki osebno posredovali pri vodstvih denarnih zavodov za podaritev podpor ter zasebnike ustno vabili k pristopu in prigovarjali za naklonitev umetnin ali pa denarnega darila. S posredovanjem g. generalnega konzula dr. Schwegla so se prošnje za denarno podporo razposlale tudi po Ameriki. Kljub vsemu pa je bila društvena blagajnica do novega leta zelo slabo založena. Šele v januarju in februarju so jeli prihajati večji prispevki in se je blagajnica okrepila tako, da bilanca ni ravno neugodna. Te okoliščine so bile tudi vzrok, da se je redni občni zbor sklical šele za danes. Prejeli pa smo nastopne denarne zneske: kraljeva deželna vlada za Slovenijo nam je izplačala subvencijo K 30.000.—, veletržec Franc Stupica (Ljubljana) nam je podaril K 10.000.— in s tem postal ustanovnik Narodne galerije. Nadalje so se v tem razdobju med ustanovnike Narodne galerije vpisali: Kreditna banka v Ljubljani z zneskom K 5000.—, Jadranska banka (Ljubljana K 5000.—), veletržec Karol Pollak (Ljubljana K 4000), veletržec Janez Zorman (Ljubljana-Šiška, K 1500.—), trgovec Joso Gorec (Ljubljana, K 1500.—), Kmetška posojilnica (Ljubljana, K 1000.—), veletržec Vinko Majdič, Kranj K 1000.—, prof. Evgen Jarc (Ljubljana, K 500.—), gdč. Milena Rohrman (Ljubljana, K 500.—), bančni ravnatelj Avgust Tosti (Ljubljana, K 500), rač. svetnik Karol Schweiger (Ljubljana, K 500.—), g. Franc Pogačnik (Ljubljana, K 500.—), poštna ofic. Mara Pakič (Ribnica, K 500 —), notar dr. Franjo Krisper (Črnomelj, K 500.—), grajščakinja Josipina Stare (Ruperčevrh, K 500.—), veletržec I. Medved (Ljubljana, K 500.—), kavarnar Franc Krapež (Ljubljana, K 500), kavarnarica Josipina Krapež (Ljubljana K 500.—), ravnatelj žitnega zavoda Erzin (Ljubljana, K 500.—), uradništvo žitnega zavoda (Ljubljana, K 500 —), posestnik Gvidon Birola (Zagorje, K 500.—), vseuč. prof. dr. Milan Vidmar (Ljubljana, K 500.—), Učiteljska tiskarna (Ljubljana, K 500.—). — Skupna vsota teh prejemkov je K 67.000.—. — Darovalcem smo se primerno zahvalili. Danes jim bodi izrečena iskrena javna zahvala. (Odobranje). — Umetnin v tem razdobju nismo

mного dobili v dar. Podarila sta Narodni galeriji tvorničar Henrik Franzl (Ljubljana) eno Strojovo tihožitje (oljnata slika), veletržec Ivan Zorman (Ljubljana-Siška) pa dve oljnati portretni sliki izpod čopiča Amalije Oblakove. Dekan Anton Koblar (Kranj) je obljubil eno sliko, bivši tiskarnar Otomar Bamberg (Ljubljana) pa vsaj tri domače umetnine. — Ker do novega leta ni bilo denarja, umetninske zbirke ni bilo mogoče pomnožiti z nakupom. Ko se je po novem letu v blagajnici nabrala večja vsota denarja, je odbor brez odloga za nakup odločil znesek K 25.000.—. Iz te vsote je po nasvetu društvene umetniške komisije za galerijo nakupil Petkovškovo oljnato sliko „Pismo“ (K 2500.—) ter Langusovo oljnato sliko „Starčkova glava“ (K 2500.—). Ferdo Veselovo oljnato sliko „Svatba“ je umetniški svet soglasno za nakup priporočil; odbor slike ni še kupil, ker je sklenil potezati se za kolektiven nakup Veselovih umetnin, kar jih ima še na razpolago in bi bile za „Galerijo“ pomembne. Razen tega je iz zgoraj imenovane vsote poravnal izza prošlega leta preostali dolg ter umetnikom Bernekerju (K 2500.—), Sternenu (K 2000.—), Tratniku (K 4000.—) in Ferdu Veselu (K 5000.—) izplačal zaostale nakupninske zneske. — Umetninska zbirka se je potemtakem v prošlem letu pomnožila za samo pet slik. — Najvažnejše, kar se je storilo v preteklem letu, je to, da se je dne 7. marca 1920 v poslopju meščanske imovine („Kresija“) v Ljubljani za javno posežanje otvorila umetninska galerija. Zbirka vsebuje toliko kvalitativno dobrih in značilnih del, da je dostojno zrcalo slovenske vpadljivoče umetnosti poslednjih 30 let. Kaj je otvoritev omogočilo, je razvidno iz danes prečitanega zapisnika lanskega občnega zbora. — Društvenikov šteje Narodna galerija danes 314, torej trikrat toliko, kot jih je imela ob zaključku prejšnjega (prvega) društvenega leta. — Tajništvo je razposlalo več sto dopisov in vlog ter iskalo stikov s sorodnimi organizacijami oz. z umetniškimi združbami. Doslej se je odzvalo samo zagrebško umetniško društvo. — Predsednikovo poročilo se soglasno odobri brez pripomenj.

Blagajnik nadrobno poroča o denarnem prometu v prošlem društvenem letu. Saldo imovine znaša dne 30. marca 1921 K 57.422·84.

Ker sta oba blagajniška preglednika odsotna in pregledniškega posla sploh nista izvršila, sklene občni zbor soglasno na dr. Regalijev predlog, da se izmed udeležnikov občnega zbora izvoli društvenik, ki naj takoj pregleda društveno blagajno in knjige, ter naj potem poroča o blagajniškem stanju. Za preglednika ad hoc se soglasno izvoli dr. Regali, predsednik pa odredi daljši premor, da more dr. Regali izvršiti svoj nalog. Nato poroča dr. Regali, da je vse našel v najlepšem redu, in predlaga, da se blagajniku in odboru daj absoltorij, predsedniku Ivanu Zormanu, blagajniku Henriku Franzlu ter odborniku Rihardu Jakopiču pa izreci posebna zahvala za marljivo in uspešno nabiranje denarnih prispevkov in društvenikov. — Dr. Regalijev predlog se z odobravanjem sprejme soglasno.

Slede volitve.

Predsednik poroča, da so izstop iz odbora priglasili in ponovno izvolitev v naprej odklonili gg. dr. Dobida (zaradi bolezni), ing. arch. Vurnik (zaradi pre-zaposlenosti). Tudi bo treba izvoliti dva pregledovalca računov, ki bosta svoj posel res izvrševala. Odstopajočim g. odbornikom, zlasti blagajniku Franzlu ter bivšemu, sedaj zaradi zdravljenja iz Ljubljane odsotnemu tajniku dr. Dobidi izraža za požrtvovalni trud najtoplejšo zahvalo. (Odobrovanje). — Na predlog dr. Regalija se v priznanje velikih zaslug, ki jih ima za Narodno galerijo, vnovič za predsednika per acclamationem soglasno izvoli g. Ivan Zorman. — Nadalje

predlaga dr. Regali, da naj se v novi odbor izvolijo vsi dosedanji njegovi člani, razen tistih, ki so priglasili svoj izstop in v naprej odklonili izvolitev. Prof. Kobal predlaga, da naj se namesto izstopivših treh odbornikov v odbor nanovo izvolijo gg. arch. Franc Kregar, sodni svetnik Anton Lajovic ter prof. Saša Šantel, za preglednika pa naj se izvolita gg. tvorničar Henrik Franzl in akad. slikar Ivan Vavpotič, ki so vsi izjavili, da morebitno izvolitev sprejmejo. Dr. Regalijev in prof. Kobalov predlog se odobrita. Voli se per acclamationem. Izvoljeni so soglasno: za odbornike gg. rač. svetnik Avgust Bukovec, vseuč. docent dr. Izidor Cankar, knezoškofijski kancelar Karel Dostal, prof. Ivan Franke, akad. slikar Rihard Jakopič, kanonik dr. Josip Kimovec, prof. Franc Kobal, akad. slikarica Ivana Kobilca, bolniški ravnatelj dr. Alojzij Kraigher, vseuč. prof. arch. ing. Franc Kregar, bančni ravnatelj Hanuš Krofta, sodni svetnik Anton Lajovic, vseuč. profesor dr. Ivan Prijatelj, odv. kand. dr. Josip Regali, konservator dr. Franc Stelè, monsignor Viktor Steska, prof. Saša Šantel, prof. dr. Stanko Škerlj ter magistratni ravnatelj dr. Miljutin Zarnik; — za preglednika gg. tvorničar Henrik Franzl in akad. slikar Ivan Vavpotič.

G. akad. slikar Ivan Vavpotič opozarja na to, da je v deželnem muzeju v Ljubljani soba, kjer je nameščena muzejska umetninska galerija, v uporabo dobila Zaloga šolskih knjig. Ta je lokalitete napolnila z zaboji in jih zaprla. Tako je posežanje muzejske galerije nemogoče in je torej ta galerija za nedogleden čas brez fiktivne koristi. Zato naj bi odbor storil vse korake, da se muzejska galerija čim prej inkorporira Narodni galeriji in s tem vrne svojemu pravemu namenu. — Predsednik odgovarja, da je društveni odbor o tem v svojih sejah že razpravljal in tudi že storil potrebne korake, pa doslej ni imel uspeha. Vsekakor od svoje namere ne bo odnehal, ampak poizkusil vse, da se muzejska umetninska zbirka prenese v Narodno galerijo.

Ker se nihče več ne oglasi k besedi, zaključí predsednik zborovanje ob sedmih s primernim nagovorom. — Fr. Kobal, zapisnikar.“

V prvi odborovi seji dne 5. aprila je zaradi preobitega dela naznanil vseučiliški prof. dr. Ivan Prijatelj, da odlaga odborniško mesto, in se je namesto njega kooptiral Fr. Vesel. Odbor se je konstituiral takole: Predsednik Ivan Zorman, I. podpredsednik Miljutin Zarnik, II. podpredsednik Viktor Steska, tajnik dr. Izidor Cankar (namestnik prof. Fr. Kobal), blagajnik dr. Stanko Škerlj (namestnik ravnatelj Krofta), varih dr. Francè Stelè (namestnik prof. Ivan Frankè).

Takoj v prvi odborovi seji se je sprožilo vprašanje o izdaji najboljših galerijskih slik v obliki ilustriranega kataloga, ki naj bi pokazal glavna dela moderne upodablajoče umetnosti slovenske. Da realizira to idejo, je moral odbor odstraniti mnogo ovir. Denarno vprašanje mu je pomagala rešiti pokrajinska vlada za Slovenijo, ki je po prizadevanju dvor. svetnika Skabrneta v ta namen dovolila 20.000 K. Galerijska zbirka je še zelo nepopolna in je bilo treba pogajati se z zasebnimi lastniki, da se pridobijo nekatera dela, ki so za katalog še potrebna. Nato so se vršili razgovori z reproduksijskimi podjetji in se je sklenilo, da se delo poveri dunajski tvrdki Jaffé, ki ga bo izvršila v heliogravurni tehniki. Upati je, da pride ta važna izdaja do božiča na knjižni trg. Prvi zvezek objavi le slikarska dela, grafika in plastika se namerja izdati kasneje.

Na 19. umetnostni razstavi v Jakopičevem paviljonu je Galerija kupila Napotnikov kip „Mati“ in G. A. Kosov „Portret filozofa“ ter obe deli pridružila svoji zbirki. Na javni dražbi v Pragi je Galerija kupila po svojem predsedniku

tri slike Janeza Šubica, in sicer Mater božjo, Ljubimca ter Študijo. G. Šubic iz Poljan je Galeriji prepustil v razstavo Jurija Šubica Samo in žensko glavo ter Janeza Šubica Putifarko in Pokrajino. G. Koblar, dekan v Kranju je z dovoljenjem knezoškofijskega ordinarijata prepustil Galeriji v porabo 2 Mencingerja in 3 Lajerje. Z nekaterimi drugimi privatnimi lastniki umetnin je odbor Galerije še v dogovorih. G. Ante Gaber je ponudil večjo zbirko starejše grafike, ki si jo bo Galerija skušala pridobiti, ko odda svoje mnenje njena umetniška komisija.

Pričakovati je, da bo galerijska zbirka v tem poslovnem letu znatno narasla.

V zadnjih svojih odborovih sejah se je Galerija bavila z mislijo, da organizira prigodno razstavo historične umetnosti na Slovenskem od početka novega veka do Šubicev. Zbrala naj bi se vsa dosegljiva in za jasnost slike o umetnostnem razvoju na Slovenskem važna dela. Nagib, ki vodi odbor Narodne Galerije pri tej nameri, je prepričanje, da bi taka razstava dala temelj znanstvenemu raziskavanju naše umetnostne preteklosti. Zapreke, ki se nam v tem oziru stavljajo, so ogromne. Velikanski stroški, ki bi bili združeni s tako razstavo, bi šibke finance galerijske popolnoma izčrpali, ležišča mnogih umetnin so spričo pomanjkanja umetnostne topografije nefiksirana, prevažanje umetnin bi bilo izredno težavno, razstava bi bila gotovo nepopolna. Vendar je gotovo, da bo odbor Narodne galerije, če se mu posreči, da izvede to misel na najskromnejši način, izvršil dejanje daljnosežnega pomena.

Obisk Galerije je bil živahnejši le za časa ljubljanskega velesejma: ob tej priliki je odbor namerjal prirediti večjo razstavo historičnih slik, a se je ta namera zaradi raznih ovir ponesrečila. Galerija trpi zaradi pomanjkanja gmotnih sredstev, zaradi prerahlega stika z javnostjo in zaradi nedostatnih prostorov. Po poročevalčevem mnenju bi morala v prihodnjem prosvetnem proračunu tvoriti Narodna galerija široko rubriko, dokler vprašanje poddržavljenja ni zrelo, bi se morala začeti reševati lokalitetna kriza, na katero je odbor opozoril pokrajinsko vlado v posebni vlogi, iz Galerije same pa bi morala iziti iniciativa, da organizira okrog sebe umetnostno-prosvetno delo.

Umetnostno-zgodovinsko društvo.

Izidor Cankar.

Razlogi, ki so bili odločilni za ustanovitev tega društva, so tile: potreba diferenciacije dela, izdajanje glasila za umetnostno zgodovino, ki je brez organizacije nemogoče, zlasti pa slovenska umetnostna topografija, ki se da realizirati le v družnem sodelovanju poklicanih činiteljev in brez katere je raziskavanje naše umetnostne preteklosti zelo obteženo. Spričo teh potreb je poročevalec sestavil pravila novega društva, ožji krog interesentov jih je pretresel in policijsko ravnateljstvo jih je dne 26. febr. 1921 odobrilo.

Pravila.

1. Ime in sedež.

Ime društvu je Umetnostno-zgodovinsko društvo, sedež je v Ljubljani. Društvo je znanstveno-prosvetno.

2. Namen.

Namen društva je: pospeševanje umetnostno - zgodovinskega študija, zlasti študija umetnostne zgodovine na Slovenskem, in razširjanje umevanja za umetnost in nje zgodovino.

3. Sredstva.

Svoj namen dosega društvo s tem, da a) izdaja umetnostno - zgodovinski časopis; b) da prireja predavanja o umetnosti in nje zgodovini; c) da po možnosti gmotno podpira delo, namenjeno proučevanju umetnostne zgodovine.

4. Člani.

Člani so ustanovni in redni.

Ustanovni člani so tisti, ki plačajo v blagajno društva vsaj 500 dinarjev.

Redni člani so fizične in juridične osebe, ki jih odbor sprejme in ki vrše društvene dolžnosti.

Članstvo preneha: s smrtjo; če kdo naznani svoj izstop iz društva; če kdo ne izvršuje društvenih pravil in ga odbor radi tega iz seznama društvenih pravil črta.

5. Pravice članov.

Vsi člani društva imajo pravico, da brezplačno prejemajo društveno glasilo; da se udeležujejo vseh sestankov in občnih zborov društva ter na njih predlagajo, glasujejo, volijo in se dajo voliti.

6. Dolžnosti članov.

Redni člani so dolžni: držati se pravil ter sklepov odbora in občnega zbora; udeleževati se sestankov in občnih zborov; plačevati letno članarino, ki jo odmeri občni zbor.

7. Društveni odbor.

Občni zbor voli 7 odbornikov; odbor voli iz sebe predsednika, podpredsednika, tajnika, blagajnika, urednika društvenega glasila. Če kateri odbornik iz kateregakoli razloga preneha biti odbornik, ima odbor pravico, da do prvega občnega zbora kooptira katerega drugega člana na njegovo mesto.

Odbor vodi vse delovanje društva, zlasti a) skrbi, da se izvršujejo sklepi občnega zbora; b) upravlja društveno premoženje; c) zastopa društvo v javnosti in pred oblastmi. K sejam se shaja po potrebi, najmanj po štirikrat na leto. Odbor je sklepčen, če so navzoči vsaj štirje člani, in sklepa z večino glasov; kadar je število glasov enako, odločuje predsednikov glas.

8. Občni zbor.

Občni zbor se vrši vsako leto enkrat. Sklicuje ga predsednik z objavo dnevnega reda v časopisih.

Da more občni zbor veljavno sklepati, mora pri njem biti navzoča vsaj desetina vseh članov; če ni dovolj članov navzočih, more predsednik čez četrte ure otvoriti nov občni zbor, ki sme pravomočno sklepati brez ozira na število navzočih članov.

V delokrog občnega zbora spada: a) volitev odbora in dveh preglednikov; b) sklepanje o predlogih; c) sklepanje o delovanju odbora; d) določevanje čla-

narine; e) sprememba pravil in sklepanje o razidu društva, za kar je treba pritrditve dveh tretjin na občnem zboru navzočih članov.

Predsednik je po potrebi opravičen sklicati izredni občni zbor, mora pa ga sklicati, če to zahtevajo štirje odborniki ali desetina vseh članov.

9. Zastopstvo društva.

Društvo zastopa na zunaj predsednik, če je leta zadržan, podpredsednik. Predsednik, odnosno podpredsednik, podpisuje vse društvene spise; sopodpisuje jih tajnik. Račune sopodpisuje blagajnik.

10. Preglednika.

Na občnem zboru izvoljena preglednika morata vsaj enkrat na leto pregledati blagajno in vse društvene knjige in predlagata na rednem letnem občnem zboru absolutorij odboru.

11. Razid društva.

Društvo se razide ali vsled pravomočnega sklepa občnega zbora ali po odloku oblasti. V slučaju razida ali razpusta pripade premoženje društva umet.-zgod. seminarju univerze kraljevine SHS v Ljubljani, če se v treh letih ne ustanovi novo društvo z enakim ali podobnim namenom.

Občni zbor dne 30. aprila 1921. je ta pravila sprejel in je izvolil odbor, ki se je v svoji prvi seji dne 7. aprila konstituiral tako-le: Predsednik prof. Fr. Komatar, podpredsednik Msgr. Viktor Steska, tajnik in urednik društvenega glasila dr. Izidor Cankar, blagajnik dr. Fr. Stelè, odborniki dvor. svetnik dr. Skabernè, prof. Fr. Kobal, dr. Vojeslav Molè. Blagajniško mesto je kasneje prevzel Msgr. Viktor Steska, tajniško dr. Fr. Stelè, in ko je izvoljeni predsednik izjavil, da zaradi preoblih poslov ne more voditi društva, je odbor sklenil, naj ga vodi do prihodnjega občnega zbora podpredsednik.

Na občnem zboru se je določilo ime ter značaj glasila in članarina (letnih K 100.—). Sklenilo se je, da izhajaj glasilo štrikrat na leto; ker se meščansko leto že bliža koncu, bo izšel „Zbornik“ v l. 1921. v dveh dvojnih zvezkih. Občni zbor je poudarjal, da je hrbtenica društvu slovenska umetnostna topografija, ki prične izhajati i. 1922. Namen tega dolgotrajnega dela je, da se umetnostno popiše vsa Slovenija, s čimer bi se omogočil sistematičen umetnostno-zgodovinski študij domače umetnosti ter bi se omejile nadaljnje izgube umetnostnih predmetov. Topografija se prične z opisom dekanije kamniške.

Društvo je priredilo doslej 2 predavanji; predaval je doc. Vojeslav Molè o početkih evropske umetnosti. Obe predavanji sta bili odlično obiskani in se bodo pozimi vršila nadaljnja.

Da je društvo premagalo prve gmotne težave, je zahvaliti zlasti pokrajinski vladi za Slovenijo, ki ga je na priporočilo dvor. svetn. Skaberneta podprla, ter ljubljanskim denarnim zavodom, katerih imena se še objavijo.

BIBLIOGRAFIJA 1921.¹

Priobčil Marijan Marolt.

I. Listi.

Grafička umetnost. Treči svezak. Ureduje Milenko, D. Gjurić. Tiskara Fumić i drugovi Zagreb, Hrvatovac 16. Sadržaj: Tekst: Branko Lazarević, Staro i novo. — L. Florentin, Slikarstvo na internacionalnoj izložbi u Ženevi. — Arouet, Umjetnički brakroze i bakropis od početka svoga razvitka do XVII. vijeka. — Dr. Ivo Kršnjavi, Mirko Rački. — Milenko D. Gjurić, Veritas odium parit. — Grafički pregled: T. F. Šimon, Bilježke i iskustvo umjetnika grafičara. — Estetičar, Bibliofoia, grafičko umjetnička izdanja, skulpture itd. Reprodrukije: Albrecht Dürer, Sodba arhangjela. — Lukas Kranach, Sveti Gjuragj. — Hans Holbein, Iz ciklusa „Ples smrti“. — V. Pečanic, Motiv iz Senja. — E. Scarpa, Pravda.

II. Razprave.

Fr. Stele, Portret Primčeve Julije. Najdba, opis in zgodovina portreta. Dom in Svet, 1—3, str. 30 do 33.

Dr. Avgust Žigon, Ob Langusovi sliki Julije Primčeve. Dom in Svet, 1—3, str. 38—45.

Dr. K. D., Sodobne misli o upodabljanju umetnosti. O priliki XVIII. umetnostne razstave v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani, novembra 1920. Ljublj. Zvon, št. 2, str. 103—112.

Stanko Vurnik, Pota moderne umetnosti. — Plamen št. 8, str. 91—93.

Dr. J. Regali, Portal ljubljanskega mesta. (Predlog, naj se pri zidanju nove Ljubljane postavi pri kolodvoru umetniško zasnovan vhod. Slovenec, št. 71. (30. III.).

J. Hilbert, Za lepoto naše domovine. (Pri novih stavbah v mestu in na deželi naj gledajo na okolič. Slov. Narod, št. 85 in 87. (16. IV. in 19. IV.).

I. Belle, Kmetijske stavbe.

I. Hilbert, Kmetijske stavbe.

Dr. R. Pipus, Kmetijske stavbe.

Fr. Gombač, Kmetijske stavbe, njih vrednost in pomen. Vičanski Škerlec, Kmetijske stavbe. (Razprave so pisane predvsem iz praktično-gospodarskega stališča; estetski moment je podrejenega pomena). Kmetovalec, št. 1—9.

— Naš dom. (Slovenska kmetijska hiša. Ornamentika). Vesna, št. 1, str. 11 do 14.

Fr. Suher, Pirhi. (Tehnika). Jutro, št. 70. 23. III.

Dragutin Inkiostri, narodni slikar, Kapital in delo. V zvezi z novim jugoslovanskim slogom v arhitekturi in okraških za dekorativno umetnost. (Razmerje kapitala in dela do umetnosti). Plamen, št. 5, str. 51 do 53; št. 7, str. 78—80; št. 9, str. 102 do 104; št. 10, str. 115—116; št. 11, str. 126—128.

Fr. Suher, K vzgoji v upodabljanju umetnosti. Popotnik, št. 4—6, str. 57—65.

Anton Lajovic, Naša nova ustava in umetništvo. (Država mora voditi pozitivno umetniško politiko). Jugoslavija, št. 31. (5. II.).

Jaša Grašević, Beograd, O socialnoj ulozi umetnosti. Jugosl. Njiva, br. 12, str. 179—183.

Ljubomir Mičić, Zagreb, Čovek i Umetnost. Zenit, št. 1.

— Iz baroknoga Zagreba I. Priloga Domu i Svijetu, br. 1. S slikama.

Dragutin Inkiostri-Medinjak, narodni slikar, Slobodna jugoslavenska umetnost. Jadranska banka. (Pojasnila). Slovenski Narod, št. 98. (1. V.).

Dragutin Inkiostri-Medinjak, narodni slikar, Još nekoliko reči o mom radu u Jadranskoj banci. (Kakšna mora biti dekorativna umetnost)? Slov. Narod, št. 114 in 116. (22. in 26. V.).

— Katolicizam komunizma u umjetnosti. (Razmerje komunizma in „klerikalizma“ do umetnosti). Obzor, 153. (7. VI.).

Mirko Rački, Nešto o slikarstvu. Kritika, br. 5, str. 186—187.

Petar Križanić, O karikaturi. Povodom jedne izložbe karikatura. Kritika, br. 3, str. 104—105.

Milenko D. Gjurić, Umjetnički drvorez. Dom i Svijet, br. 3, str. 42—44. S slikami.

¹ Do 15. junija 1921. Navedene so stvari, ki so na vpogled v ljubljanski študijski knjižnici.

— Prikazivanje ptica u staroj-egipatskoj slikarskoj i likovnoj umjetnosti. Dom i Svijet br. 11, str. 182. S slikami.

Dr. Božo S. Nikolajević, Književno i umetničko stvaranje u Srba. Odlomak iz napisa pisanog za Slovence. Svetski Pregled, br. 8, str. 6—7.

Д-р. Тих. Р. Ђорђевић, Уметност у Србији за време прве владе кнеза Милоша Обреновића (1815—1839). Просветни гласник бр. 1, str. 5—15, бр. 2, str. 73—85.

Бранко Јазаревић, Природа, уметност и естетика. Српски књижевни гласник 5., str. 344—354, 6., str. 436—446. Нова серија књ. II.

Владимир Храниловић, Уметност у данашњој Русији. Nova Evropa, књ. II, бр. 5., str. 195—198.

Сл. Батушић, Уметност, традиција и ми. Nova Evropa, књ. II, бр. 6., str. 235—237.

III. Biografije.

Stanko Stanič, Dva cerkljanska umetnika. (Življenjepisa in dela Jakoba Raspreta in Jožefa Štravsa). Mladika, št. 7, str. 107—109. S slikami.

Alojzij Res, Giovanni Segantini. (Življenje, delovanje, karakterizacija). Mladika, št. 3, str. 38—39. S slikami.

P. Z., Kipar Ivan Zajec. (Zajčeva umetnost. Novejša dela). Plamen, št. 8, str. 87—89. S slikami. Jugoslavija, št. 55. (5. III.).

Martin Avšič, Dr. Avguštin Stegenšek. Ob obletnici njegove smrti. (Nekaj njegovih načrtov in dogodbo iz življenja). Straža, št. 30—32. (16., 18., 21. III.).

—nt—, Mirko Rački. (Spomini na umetnika, ki je priredil v Zagrebu razstavo). Jutro, št. 79. 5. IV.

— Anton van Dyck. Omladina, br. 6 i 7, str. 148.

— Novi profesor za povjest umjetnosti na našem sveučilištu. (Peter Knoll). Obzor, br. 17. (19. I.).

Ženka Frangeš, Rуска kuster-naja promišljenosti i Elena Paljenova. Obzor, br. 25. (27. I.).

— Stogodišnjica rođenja Vjekoslava Karasa. (Dela). Obzor, br. 130. (14. V.).

— Vjekoslav Karas. Obzor, št. 150. (4. VI.).

Božo Lovrić, Frano Kršinić. Prigodom izložbe u Zagrebu. Riječ, št. 83. (13. IV.).

B., Izložba Viktora Šipeka. (Biografija). Dom i Svijet, br. 11, str. 184. S slikami.

Академик Ђорђе Јовановић. (Govor predsednika Srbske kraljeve akademije ob sprejetju Jovanovića). Српски књижевни гласник 7, str. 555 do 557.

III. Kritike.

Dr. Vojeslav Mole, Par opazki o kritiki. Naši Zapiski, št. 1, str. 21—23.

Vojeslav Mole, XVIII. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu. Dom in Svet, 1—3, str. 61—62.

— Umetniški teden v Ljubljani. Preporod, št. 3, str. 14.

S., Prva umetnostna razstava v Mariboru. Ljublj. Zvon, št. 2, str. 127.

— Tekmovanje slovenskih kiparjev. (Osnutki za palačo Trboveljske premogokopne družbe). Slovenec, št. 47. (27. II.).

Inž. arh. prof. Kregar Rado, Razstava kiparskih osnutkov za palačo Trboveljske premogokopne družbe. Jutro, št. 65. (17. III.).

Dr. Vojeslav Mole, XIX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu. Slov. Narod, št. 117, 118. (28. in 29. V.).

Jože Piber, XIX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu. Z uvodom dr. Fr. Steleta. Slovenec, št. 120—123. (31. V.—3. VI.).

Maksim Gaspari, V obrambo. (Odgovor na Pibrovo kritiko). Slovenski Narod, št. 124. (5. VI.).

Ivan Vavpotič, Malo parade. (Odgovor na Pibrovo kritiko). Slovenski Narod, št. 126, 127. (8. in 9. VI.).

— Abdera. (Pritožba nad slabo umetniško vzgojo. Ob priliki Pibrove kritike). Jutro, št. 138. (8. VI.).

— Umetniki in kritiki. (Stališče „Slovenca“ do umetnosti. Z ozirom na Gasparijevo notico proti Pibru). Slovenec, št. 125. (5. VI.).

Stanko Vurnik, Nekaj umetnostnih vprašanj, ki so danes aktualna. (Z ozirom na XIX.

- umetnostno razstavo v Ljubljani). Slovenec, št. 131. (12. VI.).
- 19. umetnostna razstava. Mladika, št. 9—10, str. 155.
- Fr. K., O pirhih in pisanicah. (K Sičevim razglednicam). Slov. Narod, št. 68. (25. III.).
- 8. narodnih motivov po originalih M. Gasparija. Slovenec, št. 39. (18. II.).
- Prof. ing. R. Kregar, Oprema opere Thaïs. Jutro, št. 54. (4. III.).
- * Arh. prof. Rado Kregar, Borba, pripombe k umetnosti insceniranja na našem odru. Jutro, št. 101. (29. IV.).
- Gustav Krklec, Španjolsko-afrička izložba. Riječ, št. 77. (6. IV.).
- Lunaček, Slike i crteži iz Španije i Afrike. Izložba Stojana Aralica i Zlatka Šulentića u Ullrichovom Salonu. Obzor, br. 93. (7. IV.).
- Lunaček, Izložba Vladimira Bečića. Obzor, br. 52. (23. II.).
- Gustav Krklec, Izložba slika Vladimira Bečića. Riječ, br. 51. (4. III.).
- Petar Križanić, Tomislav Krizman. Kritika, br. 5, str. 190.
- Lunaček, Izložba Tomislava Krizmana u Ullrichovom Salonu. Obzor, br. 109. (23. IV.).
- Бранко Поповић, Друга изложба Групе Уметника. (Slike Petra Dobrovića in arh. projekti Luja Čačunovića). Српски књижевни гласник 2., str. 140—146. Nova serija knj. II.
- Umjetnički život u Slavoniji. (Poročilo o razstavah Josipa Leovića v Vukovaru in V. Filakovca v Osijeku). Obzor, br. 153. (7. VI.).
- Ahmed Muradbegović, Izložba Đoke Mazalića u Ullrichovom Salonu. Jugosl. Njiva, br. 19, str. 297.
- Božo Lovrić, Izložba Pera Pallavicinija u Pragu. Riječ, br. 60. (15. III.).
- A. Padovan, Izložba Mirka Račkoga (Umjetnički paviljon). Zora-Luč, br. 7, str. 230—232.
- i. b., Uskršnja izložba slika Mirka Račkoga. Dom i Svijet, br. 11, str. 191.
- P. K., Mirko Rački. Riječ, br. 69, (25. III.).
- Lunaček, Dvije izložbe. (Mirko Rački, Oton Sveković). Obzor, br. 84. (27. III.).
- Sib., Izložba Marka Rašice. Slavenski Jug, br. 1, str. 16.
- S. Š., Tomo Rosandić. (Poročilo o monografiji). Jutro.
- Jedna umjetnička monografija. (Rosandić). Obzor, br. 102, (16. IV.).
- P. K., Toma Rosandić. Riječ, br. 18. (24. I.).
- A. Padovan, Izložba J. Skarpe (Ullrichov Salon). Zora-Luč, br. 6, str. 169—170.
- Ilija Jakoljević, Jure Scarpa. Hrv. Prosvjeta, br. 2, str. 59—61.
- Dr. St., Izložba Viktora Šipka u Ullrichovom Salonu. Hrvat, br. 340. (14. IV.).
- Lunaček, Izložba Ivana pl. Tucića. Obzor, br. 23. (25. I.).
- P. K., Izložba karikatura. (Anđel Udović). Riječ, br. 64. (19. III.).
- Petar Križanić, Emanuel Vidović. Kritika, br. 5, str. 190—191.
- Lunaček, Izložba Emanuela Vidovića. Obzor, br. 141. (26. V.).
- P. K., Izložbe. (Emanuel Vidović, Gjura Mazalić). Riječ, št. 103. (7. V.).
- A. Padovan, Umjetnička bilanca. (Pregled zadnjih zagrebskih umetnostnih razstav). Zora-Luč, br. 9 do 10, str. 272—274.
- Novembarški umetnički pokret v Ljubljani 1920. godine. Svetokret, št. 1.
- S. K. Šesta izložba „Lade“ u Beogradu. Svetski pregled, br. 7.
- Миленко Д. Бурић, Графичка изложба Г. Томислава Кризмана у Загребу. Српски књижевни гласник 2., str. 147—149. Nova serija knj. II.
- Тодор Манојловић, Две уметничке монографије. (Frangeš-Mihanović, Bela Čikoš-Sesia). Српски књижевни гласник 2., str. 157. Nova serija knj. II.

V. Drobiž.

- Dr. Ivan Nekdo, Električna žoga in drugo. (Brani Rafaela zoper „očitke“. Al. Resa v Domu in Svetu). Slov. Narod, št. 35. (13. II.).
- Saša Šantel, Trgovina in umetnost. (Za umetniško opremo trgov-

- skih predmetov). Njiva, 1/1—2. str. 39—40.
- Za umetniško šolo. Dopis iz umetniških krogov. (Za ustanovitev umetnostno - obrtne šole). Jutro, št. 1. (1. I.).
 - Poglavlje o cenah umetvorov. Dopis iz umetniških krogov. (Pritožba nad nizkimi cenami umetvorov). Jutro, št. 90. (17. IV.).
 - Naši umetniki in obrambno delo. (Naši umetniki naj napravijo osnutke za razne letake i. t. d. obrambnih društev). Jutro, št. 134. (8. VI.).
 - Iz umetniških krogov. Prirejanje razstav v šolskih prostorih. Razstava „Lade“. Razstavi v Mariboru in Ljubljani. Klub „Grohar“. Jutro, št. 6. (7. I.).
- Petar Križanič, Izložbe — Rosandičeva monografija. (Kritike razstav Zlatka Sulentića i Stojana Arabice, Vladimira Becića, Mirka Račkoga in Rosandičeve monografije). Kritika, br. 4. str. 146—147.
- Iz umetniškega sveta. Kipar Dolinar. Zaključek umetnostne razstave v Mariboru. O delih Rudolfa Marčića. Hrvatski umetniki v Ženevi. Nakup slik Danijela Petrovića. Slike Branka Jeftića. Fr. Defregger †. Jutro, št. 12. (14. I.).
 - Iz umetniškega sveta. Pismi Peruzzijski in Plečnika. Risanje na ljudskih šolah. Brezbrižnost za umetnostno šolstvo. Jutro, št. 24. (28. I.).
 - Umetniška terminologija. (Priporočila ureditevi). Jutro, št. 58. (9. III.).
 - Arh. prof. Plečnik, (izdeluje načrte za obnovo Hradčina). Jutro, št. 104. (3. V.).
- K. D. Ž., Slovenski umetvorina Dunaju. (Narodna galerija naj da iniciativo, da dobi naša država nazaj dela slovenskih umetnikov, ki so na Dunaju). Jugoslavija, št. 74. (30. III.).
- Jugoslovenska razstava vezena v Pragi. Slov. Narod, št. 124. (5. VI.).
- Božo Lovrič, Jugoslovenska veziva (Praga). Riječ, br. 126. (5. VI.).
- Pražke razstave. (Zadnja sezona). Jugoslavija, št. 50. (27. II.).
 - XIX. umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani. (Fotografije). Plamen, št. 11.
 - Prva umetnostna razstava v Mariboru. (Poročilo s slikami). Plamen, št. 1.
 - O locura — o sandikat. (Odgovor Kršnjavega glede Meštrovičevega Krista). Obzor, br. 28. (30. I.).
 - i, Narodna umjetnost na izložbi „Hrv. Radiše.“ Omladina, br. 1., str. 20—21.
- Disk., Naši umjetnici na internacionalnoj izložbi moderne umjetnosti u Ženevi. Jugosl. Njiva, br. 1., str. 13.
- B. Jov., Medjunarodna izložba u Ženevi. Slavenski Jug, br. 1., str. 16.
- Naši umjetnici u prvom salonu internacionalne moderne umjetnosti u Ženevi. (Ponatisk iz „Arts et Lettres“). Obzor, br. 7. (9. I.).
 - prev. S. B., Jedan francuski umjetnički pokret. (O „Arhi“). Hrv. Prosvjeta, br. 4., str. 98—101.
- D-g. Nezavišnjaci u Parizu. U povodu njihove umjetničke izložbe. Riječ, br. 23. (28. I.).
- Marcel Pays, Claude Monet u papučama, Riječ, br. 24. (31. I.).

RAZSTAVE.

XIX. Umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu (maj-junij 1921) je obsegala naslednja dela: Gaspari Maksim: Sv. Trojica. Sv. Krištof. Koroski motiv. — Gustinčič Pavel: Motiv iz Podgrada. — Kambič Michael: Mlinska struga. Motiv iz Ljubljane. Za mestom. Bled. Kontrast. — Klemenčič Fran: Pokrajina I., pastel. Pokrajina II., pastel. Tihožitje, olje. Krajina, študija, olje. Zamišljena, olje. Studija, olje. — Kos Gojmir Anton: Portret filozofa. Portret matere. Portret v rudečih barvah. Alojzij Res, risba. Voda. Jablana, risba. Studija drevesa, risba. — Kralj Fran: Sveta mati, les. Evangelist Janez. Sv. Boštjan, risba. Dojenček. Portret. V nebesa. Krok. Kralj Matjaž, ilustracije. Starci. Radovednici. Materin egoizem. Portret. Pomladna pesem. Dvojni ljudje. Vizija sv. Antona. Pekoča vest. Težak spomin. Umetnik. Pošastne sanje. — Kralj Tone: Radiranke. Študije za cerkev v D., radiranke. Detalj za cerkev v D., olje. Delo, radiranke. David, radiranke. Michael, radiranke. Obup, les. Plaketica.

Levinje. Vile. Deveta dežela, plakete: a) Izvoljenci I.; b) Kralj devete dežele; c) Ukleta kraljčina; č) Boginja slast; d) Izvoljenci II. Hroma. Zločinec. Ideal. V zatonu življenja. Križani. Za zvezdo. Lesorez. Življenje, radiranka. Jutro, les. Idealist, les. Uklenjena ljubezen, les. Tuga, les. — Napotnik Ivan: Krist, les. Saloma, les. Pri taletu, les. Ivan Cankar, les. Mati, les. K materi, les. Plešalka, les. Zadovoljnost, les. — Šantel Henrika: V skrbeh, akvarel. Študija z lučjo, akvarel. Počitek, akvarel. Dušica, akvarel. Vojica, akvarel. — Šantel Saša: Počitek, olje. Nikola Faller, olje. Študija iz Pazina, olje. Pogled na Reko, olje. Motiv iz Pasinga pri Monakovem, olje. Motiv iz stare Reke, kombinirani tisek. Lajovic, risba. Adamič, lesorez. Hubad, lesorez. Jeraj, lesorez. Kogoj, lesorez. Škerjanc, lesorez. Štritof, lesorez. Motiv iz Pazina, linotipija. Portret moje matere, olje. Kvarnerski motiv, lesorez v barvah. Objem, perorisba. V hlevu, cinkopis. Trsatski grad, cinkopis. Motiv iz Podgore, bakropis. Motiv v Istri, perorisba. Motiv iz Sušaka, olje. Motiv iz Zminja v Istri, olje. — Tratnik Fran: Portret ge. P. Portret ge. dr. Z. Lastni portret. Slepa. Mati in otrok. Študija. Inspiracija. Pianissimo. Učenca. Portret. Pokrajina I. Pokrajina II. Dekorativna študija. Blazna. Študija konjske glave. Skica. Mati. Risba I. Risba II. Risba III. — Vavpotič Ivan: Portret ge. R. Portret ge. P. — Zajec Ivan: Medea, mramor. Sappho, mramor. — Zupan Fran: Peščena jama, akvarel. Na Veliki petek, olje. Križ pod Kamnitnikom, akvarel. V mraku, akvarel. Breze v jeseni, akvarel. Samotna breza, akvarel. Krvaveča breza, akvarel. Džamija v Sarejevu I., akvarel. Džamija v Sarajevu II., akvarel. Proti večeru, akvarel. Grenka povest, akvarel. Iz Slovenskih gor, akvarel. V jeseni, akvarel. Iz Dravske doline, akvarel. Mrzla pokrajina, akvarel. V vetru, akvarel. Ob ribniku, akvarel. — Zupanec Anica: Študija. Nad Bohinjem, akvarel. Pogled na Bogatin, akvarel. Motiv iz Rakovnika, akvarel. Z Gorjuš pri Bohinju, akvarel. — Žmitek Peter: Sanje. Bratec in sestra. Jesen na Molniku. Pogled na Tlake. Vila. Vodnjak. Ob luži. Lovski grad. Pod arkadami.

H katalogu je Fr. Kralj priložil naslednje pojasnilo o svojih delih: Umetnik: Vodoravne linije so njegove stopnje, vrhnja masa višek, preko katerega kljub duševni zmožnosti (glava normalna)

radi slabosti telesa (telo samo v obrisih) ne seže (obdaja glavo). — Dvojni ljudje (relief): Tri ženske z enakimi življenjskimi pogoji (tla skupna) iščejo sreče (loveče roke). Spodnja jo najde (smehlja, popolno telo), vrhnji dve blodita (prerezano nepopolno telo) po temi. — Težak spomin. Robovi (črte) vezi z mladostjo. — Starci: Sprstena telesa padajo v poslednjih žarkih (oči) življenja (žarki). — Materin egoizem: Mati zavrže (roka pred prsmi, odbijajoče linije) radi svoje lepote (živa barva) rodnega otroka poginu (mrta barva). — Pekoča vest: Sokrivca (objem rok, stik glav) žge (goreča roka, okvir) vest (modre niti). — Vizija sv. Antona: Dva ekstrema: Kristus (levo zgoraj) — poltena zapeljivost (ognjene oči, prsa, topli barvni ton — desno spodaj); zmaga v Kristusu (trnjeva krona, združen sij). — Pošastne sanje — blodnja: Človeka z razbito črepinjo (levo oko iztaknjeno, desno izbuljeno bolečine) preganjajo rmenozelene, kri pijoče pošasti. — Pomladna pesem: Podstavek zima, zgoraj nastopajoča pomlad. — Kralj Matjaž: Tekst od števil 33 do 47 na stopnjeva črtem (za Matjaža se povečuje negotovost Alenčine usode) ozadiju. Linije besedila in risb odgovarjajo vsebini. — Idealist: Človek, hrepeneč po slavi (spredaj) in njegov mameči (dviga knjigo nepozabnosti), nedosegljivi (visoko dvignjeni roki) Ideal (breztelesna senca). — Zločinec: Morilca preganja brez utehe (gibajoča se tla v objemu duha) strahoten (zevačja rana) duh (torzo v višini) žrtve. — Rojstvo: Materino srečo zatemni smrt. — Uklenjena ljubezen: Mož koprni (navzgor kipeče linije) po namišljeni (žena na oblaku), nedosegljivi (objem žene, posekane roke in noge — nemoč) ljubezni.

Brata Kralja, Franc in Tone, sta priredila v juliju in septembru 1921 v akademskem domu v Ljubljani kolektivno rastavo svojih del pod naslovom „Slovenska mlada umetnost“. Razstavljena so bila naslednja dela: Mati božja. — Križani. — Kosci. — Grešni rod. — Apostol Pavel. — Ironija. — Kalvarija. — Dva sveta. — Smrt genija. — Portret z rožo. — Vizija sv. Antona. — Pekoča vest. — Pošastne sanje. — Radevednici. — Materin egoizem. — Starci. — Smrt in življenje. — Prezir. — Čustvo. — Dve roži. — Spoznanje (priv. last). —

Torzo. — Portret dečka. — Jutro. — Idealist. — Vkljenjena ljubezen. — Tuga. — Obup. — Srast (priv. last). — Madonna (priv. last). — Zločin (priv. last). — Težak spomin. — Umetnik. — Pomladna pesem. — Žanjica (priv. last). — Polet. — Angel. — Sveta Mati (priv. last). — Dvojni ljudje. — Sv. Janez Krstnik (priv. last). — Sodba Salomonova. — Zaton življenja. — V potu svojega obraza (priv. last). — Oznanjenje (priv. last). — Za zvezdo. — Samson in Dalila (priv. last). — Evangelist Janez. — Dojenček. — Satana. — Zlati gradovi. — Nimfa. — Ideal. — Deveta dežela: a) Izvoljenci I.; b) Kralj devete dežele; c) Ukleta kraljčina; d) Boginja slasti; e) Izvoljenci II. — Hroma. — Zločinec. — Serafin. — Pridigar. — Stavbarstvo. — Klic. — Delo. — Sočutje. — Martin Krpan (III. odlitek). — Hrepeneča (II. odlitek). — Bachus (priv. last). — Krokav. — Dokaz. — Kajin in Abel. — S polja (II. odlitek). — Spomini (priv. last). — Bratec (II. odlitek). — Nežna misel (II. odlitek). — V nebesa (priv. last). — Na bregu. — Sv. Ciril in Metod (priv. last). — Otroci Adama (priv. last). — Tužno človeštvo. — V svet. — Plaketica. — Levinje. — Vile. — Slovo. — Čmrlji. — Lesorez (I. odtis). — Delo I (II. odtis). — Delo II (II. odtis). — Življenje (III. odtis [6]). — Sv. Anton (IV. odtis). — Sv. Miklavž (III. odtis). — Sv. Florijan (II. odtis). — Sv. Martin (II. odtis). — David (II. odtis). — Mihael (II. odtis). — Iskariot (II. odtis). — Sv. Simon (III. odtis). — Trpljenje (I. odtis [5]). — Ujedkovine (I. odtis [28]). — Kralj Matjaž, risbe. — Morska zvezda (priv. last). — Gruda umira. —

PERSONALIJA.

Kipar Fran Ksaver Tončič.

V Kamniku je umrl 14. marca 1919. tragične smrti kipar in posestnik Fr. Ks. Tončič v 54. letu svoje dobe. Tončič se je porodil v Črnem vrhu nad Idrijo št. 26 dne 10. 11. 1865. Oče mu je bil kočar Josip, mati Marija Ozbič iz znane umetniške rodbine Ozbičev. Tudi Fran se je posvetil umetnosti. Odšel je v Kamnik k svojemu ucu Ozbiču in se učil kiparstva. Kakor Ozbič je izdeloval tudi Tončič kipe in altare samo iz umetnega marmorja ali iz marmornatega cementa. Osamosvojil se je l. 1888., oženil pa l. 1892.

Tončič je bil idealen človek in bi rad proizvajal svoja dela čim najboljše. Podbude in navodil pa v Kamniku ni mogel mnogo najti. Delo iz umetnega marmorja

ni lahko. Umetnik mora najprej napraviti modele iz ilovice; potem v posušeni model (negativ) izdela nekaj obod, t. j. zunanjo stran porajajočega se kipa, sredino kipa pa izpolni s cenejšim alabastrskim mavcem. Ko se ta masa posuši, razbije umetnik ilovnat plašč (model) in prične ulito podobo uglaševati, kar je zelo zamudno in težavno delo. Vse finese na kipu so odvisne od tega dela. Kipar nato prevleče kip s šelakom ali s klejevo vodo in ga prične dva meseca pozneje, ko se prevlaka dobro posuši, barvati z oljnatimi barvami. V dveh tednih je barva suha in delo se lahko odda naročniku. Če je pa treba zlatiti, se napravi podlaga ali podnova iz oljnatih barev, na kar se zlati s pristnimi zlatimi penami.

Svoje kipe je Tončič modeliral po naravi. Oblekel je za razne svetniške kipe moške in ženske in po njih izdeloval modele. Priznati moramo, da se zato odlikujejo njegovi izdelki po lepem životnem razmerju in po naravnih gubah na oblačilih. Ker pa je imel le malo živih modelov na uporabo, pogrešamo na obrazih dobrodejne spremembe. Ker je izdeloval večinoma le altarne kipe, zato tudi ne smemo pričakovati od umetnika živahnih ali morda celo burnih skupin.

Dela je imel vedno dosti; tudi za služka ni nedostajalo; saj ga je tudi trebalo, ker se je družina hitro množila. Otrok je bilo deset; sedem jih je umrlo v rani mladosti, trije so ga preživeli. Imel je lastno hišico z delavnico v Kamniku na Štni tik klanca.

Nekoč je hotel napraviti požirek sliovke. Zagrabil pa je napačno steklenko in pogoltnil požirek lužnice, ki mu je obžgala požiralnik in želodec. V strašnih bolečinah je preživel dva tedna v ljubljanski bolnici in potem še dva v domači hiši, kjer ga je smrt rešila nadaljnjih muk 14. marca 1919. Pogreb je bil 16. marca na Žale.

Ker je trideset let marljivo delal, je število njegovih izdelkov gotovo precej veliko. Tu omenjamo samo nekatere: Kip sv. Jakoba in dveh angelov v velikem oltarju frančiškanske cerkve v Kamniku, v oltarju sv. Frančiška pa kipa sv. Ludovika in sv. Elizabete. — V Mengšu: Zal. M. B. — V Mediji: Brezmadežna. — V Šent Gotardu: Sv. Barbara. — Za Domžale in za zavod sv. Stanislava v Šent Vidu nad Ljubljano je izgotovil enak kip Brezmadežne. Za Domžale je izvršil tudi še nekaj drugih kipov in obhajilno mizo. — V kapelici ob smodnišnici na poti od Kamnika proti Stranjam: Sv. Bar-

bara. — V Zgornjem Tuhinju: Lurška M. B. — V Spodnjem Tuhinju: Brezma-dežna. — V Srednji vasi v Tuhinju: Marija Pomagaj. — V Radomljah: Brezma-dežna. — Na Homcu: Jezusovo srce. — V Kamniku v kapelici pri travniškem kovaču: Srce Jezusovo. — V Češnjicah: Srce Jezusovo. — V Šent Vidu pri Vipavi: M. B. z Jezuškom. — V Podragi: Sv. Servul. — Na Mirni: M. B. — V Cerkljah pri Kranju: Ecce Homo. — V Smledniku: Srce Jezusovo. — Na Gozdu pri Kamniku: Tabernakelj. — Kip Naše ljube Gospe je napravil za Branico na Krasu, za Dragomelj (žup. Sv. Jakoba ob S.) in za Hrenovice. — Kipa sv. Cirila in Metoda je oblikoval večkrat na razne načine: za Domžale, za Kraljevico, za sv. Ivana v Trstu in za Prvačino pri Gorici. — V Železni Kapli: Sv. Valentin. — V Ptuj: Žal. M. B. — V Lokvi na Hrvaškem: M. B. sv. rožn. venca. — V Podstenju ob Kulpi: Marija Pomagaj. — V Malem Mengšu: Lurška M. B. v eni kapelici, v drugi Brezma-dežna. — Za Domžale je napravil tudi dva cela oltarja.

Kakih 20 fotografij njegovih del hrani njegova vdova v Kamniku.

V. Steska.

Slovenski slikar Jama na Hollandskem.

Matija Jama se je preselil l. 1915. iz Ljubljane v Haag, kjer živi še sedaj s svojo rodino. Soproga njegova roj. Louise van Raders je namreč Hollandka, učila se je pa slikarstva pri Ažbetu v Monakovem ter je parkrat razstavila svoje slike tudi med Slovenci. Jama je razstavil meseca februarja 1919 v Haagu svoja dela, zlasti tista, ki jih je izvršil od l. 1916 dalje na Hollandskem, predvsem v okolici Haaga. Jamova razstava se je vršila v salonu „Hollando-Belge“ ali „Arti“, ki se nahaja v ulici Nord-Einde in kjer je začel prirejati razstave begunec De Graef iz Antwerpena. Z Jamo skupaj so razstavili še slikarji Kooiman, Terwey in Droz. Jamove slike bile so obešene v eni dvorani (skupaj okoli 60 stvari), ostali trije umetniki pa so napolnili dve dvorani. Prostor z vrhno svetlobo je bil precej napolnjen, ker pa je sneg za časa razstave večkrat zapadel stekleno streho ni bilo vedno prave razsvetljave. Jama je odločno povedal prirejevalcu razstave, da je Slovenec, vkljub temu pa ga je kritika označila za Čeha, Slovaka oz. Poljaka. Hollandci so zelo konservativen narod, dobri trgovci, hladno računajoči ljudje. Svojo lastno umetnost zelo cenijo,

v vsaki hiši vise izvirne slike ali pa vsaj radiranke, seveda le v stari tradicionalni tehniki. Umetnostno pojmovanje se giblje na Hollandskem še danes v smislu Rembrandta, Fabritija, Vermerra; impresijonizem še ni postal popularen. Nizozemec Van Gogh razvil se je v onega Van Gogha, ki je sedaj svetovno znan, šele na Francoskem.

O Jamovi razstavi objavili so hollandski listi poročila, ki zaslužijo, da se ohranijo v slovenski umetnostni književnosti in jih za to v prevodu priobčujem.

V „De Hoïstad“, ki izhaja v Haagu, je dne 15. febr. 1919 pisal kritik D. B. o Jami: „W. Kooiman, Matija Jama in L. Terwey. — Med temi je Jama najbolj zrel umetnik. Kooiman, se zdi, da je še mlad slikar, čegar predmeti so enaki Jamovim, ki pa je neprimerno zmogljivi in znamenitejši, čeprav je pri Kooimanu najti, kar se tiče svežosti plain aira, širši izraz. Jama je polnoplemenski slikar, ni tako mehak in gibčen kot nekateri umetniki iz Francije in Hollanda, vendar je slikar, ki ima brez dvoma mnogo čuta za ton. Vsled tega čuta za ton (ta Čehoslovak je delal tudi na Hollandskem) ustvarja lepe simfonije v sivem, sanjave stvari v tonu, dostikrat pesniške in z dobro mimiko. Slika krajine, vedute iz mest in portrete, slednje pa bolj s slikarskega stališča. Jamovi umotvorji so poštena in zelo znamenita dela.“

„De Telegraf“ je priobčil dne 14. februarja 1919 pod naslovom „Haagsche tentoonstellingen. Kunstzalen Arti“ članek, v katerem omenja Jamo v sledečem odstavku:

„Jama spada med tradicionalne tipe neoimpresionizma. Njegov luminizem pa ima ravno tako malo luči, kakor ne obeta, da bi se razvijal dalje. Je neizpodbitna resnica, da vplivajo njegove barve v daljavi močnejše kot pa, če bi bile zmešane, vendar pa bi jih bilo treba bolj zavedno, bolj znanstveno in okusnejše spraviti na platno kot jih je pa Jama. Ne občudujem takega krastavega načina (factuur), mnenja sem, da bi ne smel čutiti nikake hrupavosti, če potegne človek s ploskvo roko po sliki. Sledovi načina dela morajo v umotvoru popolnoma izginiti.“

„De Avondpost“, večerna izdaja z dne 11. februarja 1919 piše v rubriki „Kunstkroniek“ o razstavi v umet. salonu „Arti“ ter omenja Jamo tako-le:

„Navdušil me tudi ni gospod Jama, češki umetnik, ki je med vojsko prišel v našo deželo in se je tu naselil. Vendar je on (Jama) na vsak način človek, ki razu-

me svojo stroko, ki ve, kaj dela, in ki zna sugerirati moment, občutje, dih iz narave. V razdalji učinkujejo njegove slike prijetno; če jih pa opazuješ od blizu, pa ni način (factuur) lep, barve niso prosojne, prej tuintam kašnate; kar se tiče te vrste umetnosti mi je Claude Monet ljubši. Tam v rodbini neoimpresionistov je Jama doma; vendar se razlikuje, kot sem omenil, po manj kulantnem slikanju, ki je pri Francozih Monetu, Pissaru, Sisley-u, Lepine-u vedno tako, da čutiš, če se približaš sliki z nosom, vibrirajočo potezo čopiča, dočim se ti tu pokaže težka, rumenjakasta barvena ploskev. Razlika narodnega značaja (dezele) tu prihaja do veljave; naša hollandska slikarska vzgoja pa bolj občuduje veselo, migljajočo potezo."

Tudi „Nieuwe Rotterdamse Courant“, ki izhaja v Rotterdamu, objavil je 4. februarja 1919 pod naslovom „Kunstzaal Arti“ poročilo iz Haga, ki govori edinole o Jami, ter ne omenja Koolmana, Terweya in Droza. To umetnostno poročilo se glasi dobesedno:

„V umetnostni trgovini „Arti“ je razstavljena zbirka lepih krajin slikarja Jame, po rodu Slovaka. Če začne človek te krajine opazovati, vidi, da je v njih tista zabrisanost, ki jo imajo v barvah Belgijci, v nasprotju s čistejšimi, močnejšimi barvami, ki jih vporabljajo Hollandci. Če pa krajine opazuješ delj časa, pa vidiš, da se vendar razlikujejo od običajne produkcije Belgijcev. Ta krajinska lepota je bolj predelana, se zdi, da je bolj zračno započeta, ima pa za podlago močno opazovanje narave. Slovaški slikar se je ponovno pečal z haškim gozdom (Haagsche Bosch). Bajarji leže široko razgrnjeni na platnu in kot kulise so pomaknjeni zadej počez drevesni bukčiji ali pa se iztegajo napol ven; veja visi od zgorej iz okvirja po platnu doli in se riše proti zapotegnjenim biser-nastim bajarjem. Slikar Jama se ne zagleda slepo v en sam motiv, ampak premeri naravo na široko ter najde zopet tudi celo naravo v tuintam zelo parku podobnih nasadih (haškega) gozda. Podaja eteričnost jutra v gozdu; ne vidiš več dreves, vendar imaš vtis, da pri vsi poziciji realnost ni izginila. Ena izmed najmičnejših slik predstavlja kos zimske pokrajine, spredaj se vrsti golo drevje, voda se preliva tik ob bregu. Če gledaš to lepo sporejanje barv na ti sliki, začneš misliti na Moneta; sive barve (Tinten) spodaj od deblih so križane z rumenim, vijoletnim in modrim. Luč se svetlika nad vodo, ki se preliva v ravnih tonih

ob robu brega. Če preiskujemo v teh slikah, kakšen namen je imel predvsem slikar, dosežemo, da je hotel umetnik boji kot krajino izraziti sentiment krajine. Do tega zaključka pridemo tudi pri srednji sliki na podolžni steni. Skupino dreves vidimo in to v času, ko listje še brsti in je sveže zeleno. Luč pada sredi med zelenjem in je kot da bi se razgrnilo morje luči na tleh in bi se ob njem svetlo mlado zelenje skoro kot nekaj tekočega prelivalo v solnce."

„De Nieuwe Courant“, večerni list z 8. februarja 1919 pa je priobčil krajši članek z naslovom „Matja Jama“. Članček je spisal kritik Frits Lapidot, ki pa se je podpisal le s šiframa F. L. Glasi se dobesedno:

„Tujec, mislim, da je iz Galicije, ki pa je tudi v naši deželi delal in se je pokazal zelo izbornega kolorista. Je impresionist, čut ima za nežne šatirunge. Nekaj mojsterskih del je obešenih tu. Pogled na Stein ob Donavi, v spomladni megli in nič manj lepa študija iz haškega gozda (Haagsche Bosch). Dalje zelo interesantna dela iz Avstrije, Haaga in Amsterdamu in sijajno izvedeni portreti v olju. Mlad talent, ta Matja Jama, tak, da zasluži, da postane znan tudi v naši deželi."

Lapidot omenja v tem poročilu o salonu „Arti“ le Jamo, ostalih njegovih so razstavljalcev ne omenja.

Ni dvoma, da je Jama prvi Slovenec, ki je razstavil svoja dela v domovini Rembrandta, v deželi, kjer je vpadljivo joča umetnost prodrila med najširše sloje tako kot nikjer v Evropi, seveda umetnost v smislu klasične holandske tradicije in kjer se moderna ni še tako uveljavila kot n. pr. v bližnji Franciji.

Dr. Jos Regali.

RAZNO.

Pogričnikova Compendiaria descriptio metropolis Labacensis iz l. 1766.

P. Marko Pohlín navaja v svoji „Bibliotheca Carnioliae“ (ed. A. Dinitz, 1862) na str. 43., da je izdal jezuit P. Pogričtschnig l. 1766. popis ljubljanskega mesta.

Tak popis bi bil zlata vreden, ako bi se mogel dobiti. Čudno se mi je pa zdelo, da te knjige nihče ne omenja. Ali ni izšla? Ko bi ne bila ugledala belega dne, bi je P. Marko ne bi bil mogel tako natančno označiti po času, obliki, naslovu in tiskarju. Pohlín namreč piše: Pogričtschnig (P. Joan. Bapt.) Vindi e Soc.

J. AA. LL. et Phil. Doctoris in Academico Gymnasio Labacensi Physices Professoris, Societatis Agrariae in Carniolia membri:

Compendiaria descriptio Metropolis Labacensis. Lab. typ. Egerianis 1766 in 4. b) Unterricht vom Dunge, legi potest in wochentl. Kundschaftblatt des Herzogthum Krain 1775 den 17. April, in 8.

Če je torej knjiga izšla, zakaj ni nobenega izvoda najti? Iskal sem knjigo povsodi, najprej v Ljubljani, potem v dvorni in vseučiliški knjižnici na Dunaju, v Celovcu, po vseh samostanskih knjižnicah na Kranjskem, v Inomestu itd. O knjigi ni bilo sledu. Naprosil sem nato tedanjega superiorja ljublj. jezuitskega samostana P. Janeza Kunstlja, da bi kaj poizvedel o tem delu svojega redovnega tovariša. P. König T. J. mu je tole sporočil: P. Janez Krstnik Pogrietschnig je bil rojen 6. 11. 1722., bržkone v Radižah na Koroškem (Radsberg). L. 1746. je vstopil v Celovcu v jezuitski samostan. Učil je gramatiko, retoriko, osem let modroslovje, potem je bil pridigar in profesor morale. (De Bäcker: Bibliothèque des Ecrivains de la Compagnie de Jésus II, 2037.). Njegova Compend. descriptio Metrop. Labacensis je le izpisek iz Topographiae Germaniae austriacae Caroli Granelli S. J."

Spis je torej res izšel, čeprav le kot izpisek nekega tujega dela. Kje bi se mogel dobiti kak izvod? Tu opazim slučajno v Laibacher Tagblattu, 1876, števil. 268, da opozarja P. pl. Radics na to knjigo pod naslovom: Ein verschollenes Laibach. Knjiga se nahaja med brošurami ljubljanske licejske knjižnice pod oznako 6688, II, L, d. In res! Pod tem znakom jo je bilo lahko najti. Vpisana je namreč pod imenom Granelli, ne pa Pogrietschnig.

Granelli je izdal knjigo: „Topographia Germaniae Austriacae conscripta a Carolo Granelli S. J.“ L. 1759. je izšla nova izdaja „novis accedentibus locupletata“, torej izpopolnjena, posvečena cesarici Mariji Tereziji. Izdajo je oskrbel baron Mavricij Brabeck, tiskal pa Janez Toma Trattner na Dunaju. V tej knjigi se nahaja na str. 152—195 tudi popis Kranjske, zlasti Ljubljane. Popis zavzema malo prostora; bolj natančen je oni del, ki se ozira na rimsko dobo in zlasti navaja pisatelje, ki so kaj omenili naše pokrajine, posebno Emono.

Ko sta l. 1766. Mihael Kastelec in Simon Šilec delala izpite iz modroslovja in javno zagovarjala teze iz logike, metafizike, naravnega prava, fizike in mate-

matike, je izdal njiju učitelj P. Janez Pogričnik omenjeno knjižico, ki obsega v četvorki 22 strani.

Obširni naslov se glasi: Compendiaria Metropolis Carnioliae descriptio e Topographia Germaniae Avstriacae Caroli Granelli S. J. excerpta et auditoribus oblata, dum assertiones ex universa philosophia in archiducali et academico soc. Jesu collegio Labaci Anno MDCCLXVI. Mense Augusto die... publice propugnarent eruditus et perdoctus dominus Michael Castelliz Carniolus Labac. e Seminario Soc. Jesu, eruditus ac perdoctus Dominus Simon Schillitz Styrius ex Fano S. Petri Philosophi Absoluti ex praelectionibus R. P. Joannis Baptistae Pogrietschnig e Soc. Jesu, Philosophiae Professoris, publ. et ordin. Labaci, Typis Joannis Friderici Eger, Inclut. Provinc. Carniol. Typographi. 4^o.

Na 2. strani se nahaja motto: Nihil fingendum, aut excogitandum, sed inveniendum, quid natura ferat, aut faciat. Baco de Verulamio. Na 3. strani so na štete teze (stavki) iz logike, metafizike in naravnega prava, ki jih je bilo treba zagovarjati; na str. 4.—8. iz fizike, na str. 9. in 10. iz matematike. Str. 11.—22. vsebujejo popis ljubljanskega mesta. V uvodu pravi Pogričnik, da je iz Granellijskega posnel popis, vendar pa je nekatere stvari izpustil, druge vsled časovnih razmer dodal ali premenil, zlasti pa ves spis radi večje preglednosti razdelil v poglavja.

V 1. poglavju našteva imena Ljubljane v raznih jezikih, določuje njeno zemljepisno lego. Ljubljana šteje šest mestnih vrat, če vpoštevamo tudi vodna vrata. Prav toliko je predmestij, kjer stanejo ribiči in čolnarji. Najvažnejša so vicedomska (dvorska) vrata. Tu sem so postavili l. 1728. plemenit (elegans) spomenik, ki ga krasi na vrhu kip Karola VI. iz kararskega mramorja. — Ljubljana deli mesto v 2 dela. Ljubljana je mesto večkrat poplavila, na pr. l. 1190., 1537. in 1589. Po trgih in ulicah so tedaj vozili s čolni. — II. Prvo obzidje je mesto dobilo l. 1416. Še bolj so mesto utrdili l. 1475. radi turških nadlog. Delo je podpiral cesar Friderik IV. V letih 1520. do 1553. so stari zid podrli in sezidali močnejšega z jarki, ki še (l. 1766.) stoji. Cesar Ferdinand je prevzel velik del stroškov. Grad je močno obrasel grič. Na vojvodskem gradu so stanovali deželni glavarji, potem grajski oskrbniki, od leta 1752. pa na cesarski ukaz vojaki, ki v Ljubljani bivajo. III. Na mestu, kjer stoji Ljubljana, je stala stara Emona. IV. To

se da dokazati iz Plinija, iz potopisov; Antoninovega, jeruzalemskega in iz Peutingerjeve table (V). To pa dokazujejo tudi napisni kamni. Po Schoenlebnu navaja samo enega o dekuronu Barbiju Ticianu (VI.). Dalje omenja Sozenovo pripovedovanje o Jazonu in Zosima, ki misli, da je bila Emona že postavljena l. 1232. ali 1210. pred Kristom. V 8. poglavju govori o l. 235. V 9. poglavju omenja Pakatovo sporočilo o Teodozijeve sprejemu v Emoni l. 388., Sozenovo o Alarihovem taboru l. 400. V 10. govori o dozdevnih emonskih škofih. L. 452. je mesto porušil Atila, pa se je spet popravilo, dokler ga niso uničili Slovenci ob svojem dohodu. V 11. poglavju popisuje ustanovitev ljublj. škofije l. 1461. in njen nadaljni razvoj. V 12.—14. pogl. našteva 16 ljubljanskih cerkva. V 15. pogl. sporoča o jezuitski šoli. Na gimnaziji so imeli 6 razredov (humaniora) in moralno. Od l. 1704. dalje pa so vsled darežljivosti deželnihi stanov predavali še 4 profesorji modroslovje, in sicer: matematiko, logiko, metafiziko in fiziko, po naročilu cesarice Marije Terezije pa zadnja leta še cerkveno pravo. Da bi pa modroslovje še bolj napredovalo in bi se mogle prirodne tajnosti še bolj preiskovati, so stanovi darežljivo oskrbeli za to potrebne priprave. Poskusi niso bili brezuspešni, na primer: Opazovanje Venerinega prehoda preko solca 6. 6. 1761., ki ga je vodil P. Janez Krstnik Schötel. Zelo natančni popis so odobrili celo najslavnejši zvezdoznanci v Parizu. — Ob cesti je gledišče (auditorium), kjer obdarujejo dobro učečo se mladino s premijami. Pred cerkvijo je kip Brezmadežne. Jezuiti vzdržujejo tudi zavod za ubožne dijake: Seminarium ss. Donatiani et Rogatiani. V 16. poglavju se spominja cerkve sv. Elizabete, sv. Fridolina ali sv. Lavrenca na bregu, sv. Florijana, sv. Rozalije, kapele sv. Jurija na Gradu, ki hrani na stenah naslikane grbe vseh kranjskih deželnihi glavarjev od l. 1261. dalje. V 17. poglavju omenja cerkev sv. Petra s 25 podružnicami, avguštinsko z loretansko kapelo, diskalceatsko, kapucinsko, sv. Klare, uršulinsko in trnovsko. V 18. poglavju navaja znamenita javna poslopja, na pr. vodski dvorec (vicedominat) z blagajno, pisarno, zborovalnico in stanovanjem; deželni dvorec (domus provincialis), kjer je sodnja in zbornica dež. stanov; mestno hišo, sezidano l. 1484.; prejšnja iz l. 1297. je bila na Starem trgu; pred mestno hišo stoji l. 1751. dovršeni Robbov vodnjak s trostransko piramido in s

simboli treh glavnih kranjskih rek: Save, Ljubljanice in Krke; dve orožarni, cesarsko in deželno na Gradu, mestno v mestu; gledišče dozidano l. 1765.; graščino Leopoldsrue (sedaj Cekinov grad) je sezidal Leopold grof Lamberg, kranjski namestnik in vrhovni cestni ravnatelj pred 15. leti. (Doslej so vsi pisali po Radicsu, da je bila sezidana okoli 1720. Bila pa je zgrajena l. 1751.) V 19. poglavju govori o vojaštvu: Vojaška uprava se je l. 1746. korenito spremenila. Saški princ Hilburgshausen je hrvatsko četo Karlovske, ki so jo dotlej vzdrževali na svoje stroške Kranjci, da bi branila domovino turških vpadov, prilagodil dolžnostim nemških čet, kar se je prav uspešno izkazalo v minulih vojskah (to je v sedemletni).

Brošurica je torej po obsegu majhna, po vsebini sicer zanimiva, ne nudi nam pa skoro nič novega, ker je večinoma sestavljena po Schoenlebnu in Valvasorju. Največ vrednosti bi imeli podatki s pojasnili iz pisateljeve dobe; teh pa je, žal, prav malo.

Knjižica pa je svoj čas svojo nalogo izvrstno izpolnjevala. Radi so jo čitali, dokler ni bila vsa raztrgana. Zato se je je ohranilo le malo izvodov.

V. Steska.

Dva znamenita zvonova.

1. Moj bron je najden bil v dnu morja, ko Turčije kraljestvo v Helađi končal je Navarin.
Ga kupi romar, ga Samassa v zvon prelije,
Glasim zdaj božjo čast iz svet'ga Jošta lin.

Tako se glasi napis na 24·20 stotov težkem velikem zvonu pri Sv Joštu nad Kranjem. Zvon je bil ulit l. 1834. in pesnik Prešeren mu je zložil navedene vrstice.

Kakor znano, so se Grki vojskovali za svojo svobodo proti turškemu nasilstvu od l. 1821. do 1829. Turki so strahovito razsajali in samo na Kiosu, ki se je uprl, pomorili 20.000 Grkov. Vsa Evropa je pazno motrila bojne dogodke. Vse je bilo za Grke navdušeno. L. 1827. so se zvezali Angleži, Rusi in Francozi ter so napovedali Turkom vojno. Pri Navarinu ob zahodni strani Moreje so 20. okt. 1827 uničili turško brodovje. Londonska konferenca je l. 1830. proglasila svobodo grške države. Da bi dvignile v morju pri Navarinu potopljene zaklade, so se ustanovile razne družbe. Mnogo iz morskih globin dvignjenih topov so te družbe razprodale v Italiji, nekaj tudi v Trstu. Iz Trsta so jih razpošiljali v Švico, na Nem-

sko in v Avstrijo. Dokaj topovine je nakupil za umetnost tako navdušeni bavarški kralj Ludovik in jo dal v svojih livarnah preliti v bronaste spomenike. Ljubljanski zvonar Samassa je kupil v Trstu nad 1000 stotov topovine za 48.000 gold. Topovi so nosili večinoma turške znake, torej so bili turškega izvora. Iz te topovine je ulil Samassa več zvonov za Kranjsko, Primorsko, Štajersko in Hrvaško. Med temi zvonovi je najbolj znan šentjoški zvon, ker mu je Prešeren l. 1834. oskrbel napis. V zadnji vojni je bil tudi ta zvon k smrti obsojen, toda kn. šk. ordinariatu ljubljanskemu se je posrečilo, da je rešil to znamenitost.

Topovina se po svoji sestavi loči od zvonovine. Topovina ima 90% bakra in 10% cina (kositra), zvonovina pa 78% bakra in 22% cina. Zato mora livar topovini dodati primerno množina cina, da dobi zvonovino.

2. Poleg šentjoškega zvona je imel čudno zgodovino tudi še veliki zvon na Breznici na Gorenjskem.

Po smrti Ferdinanda VII. je izbruhnila na Španskem l. 1833. meščanska vojska. V silni denarni stiski je kraljica ukazala, da morajo cerkve oddati vse zvonove, ki bi jih mogle pogrešati. Te zvonove so potem izven Španske prodali. Okoli novega leta 1837. so pripeljali 93 zvonov na fran. obrežje. Kmalu potem je ladja iz Španske pristala v Trstu in izkrcala 7 španskih zvonov v skupni teži 33 stotov. Te zvonove so ponudili v nakup zvonarni Sammassovi v Ljubljani. Trije teh zvonov so imeli napise, štiri pa ne. Ti poslednji so bili gotovo zelo stari, ker so bili podolgaste oblike. Imeli so lep videz in dobro zvonovino. V maju 1837 je Samassa te zvonove stopil in ulil nov 30 stotov težki zvon za Breznico, kamor so ga 8. maja 1837. odpeljali. Napis na l. španskem zvonu se je glasil: Nafurdicao deoliveira anno 1731, na drugem in tretjem pa Migel deoliveira me Fes anno D. 1656. (Mihael de Oliviedra me je napravil v letu Gospodnjem 1656.) Župni vikar ambruški in pesnik Jožef Zemlja, ki je to sporočilo objavil v „Illyr. Blatt“ 1838, str. 17, sodi, da je oblika fes starinska za špansko hizo. Sicer je pa škoda, da so te starinske zvonove prelili. Boljše bi bilo, ko bi jih bili ohranili; za breznikiški zvon bi bili lahko drugje zvonovino dobili.

Sedaj šele vemo, kako so prišli španski zvonovi v naše kraje, n. pr. v Golac in Villanovo v Istri. Doslej so se učenjaki zastonj trudili, da bi to zagonetko rešili

(Dr. Anton Gnirs: Alte und neue Kirchenglocken. Wien. Schroll. 1917. p. 65).

Strašna vojska je, žal, tudi breznikiški veliki zvon vzela. V. Steska.

Za varstvo umetnin. Ker je obstajala nevarnost, da se začno umetnine izvažati iz države in so se nekatere starine tudi dejanski izvozile, je deželna vlada na iniciativo dvor. svetnika Skaberneta izdala, dokler nimamo državnega zakona, za ozemlje svojega delokroga naslednjo naredbo:

Vsi predmeti zgodovinskega, umetniškega ali drugega kulturnega pomena, ki so v območju deželne vlade za Slovenijo, najsi so lastnina zasebnikov ali javnih zavodov in korporacij, ustanov, društev itd., se stavljajo pod varstvo deželne vlade za Slovenijo, poverjenišva za uk in bogočastje. Tem predmetom se prištevajo posebno: starine (antikvitete), slike, miniature, risbe in grafična dela, kipi, reliefi, svetinje (kolajne, medalje), star kovani denar, gobelini in drugi izdelki umetne obrti, arheološki in prazgodovinski predmeti, stari rokopisi itd. Ti predmeti se smejo z ozemlja Slovenije izvažati le s privolitvijo deželne vlade za Slovenijo, poverjenišva za uk in bogočastje. Javne korporacije in društva, javni zavodi, ustanove itd. smejo take jim lastne predmete prodati ali na kakršenkoli način odsvojiti le s privolitvijo deželne vlade za Slovenijo, poverjenišva za uk in bogočastje. Vsaka odsvojitvev in prisvojitvev, ki se zgodi brez take privolitve, je neveljavna. Ta naredba se ne nanaša na dela še živečih in tistih umrlih umetnikov, ki od njih smrti še ni poteklo 20 let. Prestopek izvozne prepovedi kaznujejo politična okrajna oblastva z denarno globo do 20.000 kron ali z zaporom do šestih mesecev. Z zakonito kaznijo se tudi vedno izreče, da zapade predmet kaznivega dejanja v prid državi. Tistega, ki namenoma prestopi prepoved odsvojitve ali prisvojitve, ali ki se pozneje vedoma okorišča iz prepovedanega dejanja, kaznuje politično okrajno oblastvo z denarno globo do dvakratne vrednosti predmeta ali zanj doseženega izkupila ali pa z zaporom do treh mesecev. Tudi se sme izreči, da so odsvojeni predmeti zapadli v prid državi.

„Probuda“. Dne 9. aprila 1921. se je ustanovilo društvo „Probuda“ v Ljubljani. Namen in cilji društva so:

a) Razširjevanje smisla in ljubezni do domače umetnosti in pospeševanje

umetne in stavbne obrti na podlagi doma-
 čih umetniških motivov ter predvsem
 osamosvojitve od tozadevne tuje indu-
 strije. Dalje:

b) Pospeševanje umetnosti in ustva-
 ritev ugodnejših življenjskih razmer jugo-
 slovenskih umetnikov.

c) Dati absolventom in absolventi-
 njam obrtnih učilišč, kolikor pridejo v
 tem oziru v poštev, kakor tudi sploh
 umetno-obrtniškim delavcem popolnejšo
 izobrazbo in umetno-obrtniško direktivo
 v njihovih strokah.

d) Dati dalje po možnosti preskrbo
 v teh strokah uporabnim invalidom.

e) Zbiranje etnografskega blaga po-
 tom posebne društvene sekcije za var-
 stvo domačije in ljudsko-umetniških mo-
 tivov na obrtnih in stavbnih predmetih
 v svrhu uporabe v umetnosti, v obrti in
 v stavbarstvu.

**Umetnostna zgodovina v srednjih šo-
 lah.** Moj nepozabni učitelj, veliko pre-
 zgodaj umrl profesor Maks Dvořák
 se je pečal tudi s problemom pouka
 umetnostne zgodovine na srednji šoli ter
 je sestavil tudi poseben učni načrt za to
 stroko (— pozimi l. 1918.—1919. —).
 Njegov asistent in osebni prijatelj, ki ure-
 juje zdaj njegovo literarno zapuščino in
 jo pripravlja za tisk, gosp. dr. K. Swo-
 boda na Dunaju, mi je dal rokopis tega
 Dvořakovega načrta na razpolago ter
 me pooblastil, da ga smem svobodno
 priobčiti, za kar se mu na tem mestu
 iskreno zahvaljujem.

Ker me to vprašanje tudi samega ja-
 ko zanima — smatram ga za eno najvaž-
 nejših vprašanj vzgajanja umetnostne
 kulture —, mu nameravam posvetiti ob-
 širnejšo razpravo. Za enkrat pa naj ob-
 javim glavne točke Dvořakovega na-
 črta, prirojenega za razmere v naši dr-
 žavi. Naj bo že v tej prvi številki „Zbor-
 nika“ posebno poudarjeno ime našega
 velikega učitelja, ki bi bil — da je še živ
 — gotovo vesel našega glasila, ko bi vi-
 del, da skušamo hoditi tisto pot, ki jo je
 začrtal njegov globoki, jasni duh. —

Načrt sam je sestavljen kot jedrnata
 dispozicija in obsega sledeče točke:

V. razred.

Uvod v umetnostno zgodo- vino.

1. Upodablajoče umetnosti.

- Razmerje med prirodno sliko in
 umetnostnim upodabljanjem, pojas-
 njeno na različnih primerih.

- Izum figur, reproduciranje modelov
 in idealiziranje. Žanrsko posnemanje
 resničnosti, historična vernost in ve-
 liki stil. Risarsko in plastično upo-
 dabljanje. Statuarični motivi in upo-
 dabljanje gibanja. Izražanje psiholo-
 škkih momentov.

- Celotna kompozicija, Medsebojno so-
 razmerje figur v izumu slike. Ustvar-
 janje skupin. Figuralna kompozicija.
 Upodabljanje prostora. Perspektiva.
 Razmerje figur napram prostoru in
 njihovo razmerje med sabo. Ritmi-
 čno iztehtana in svobodna kompo-
 zicija.

- Barva in razsvetljava. Abstraktni in
 naravni kolorit. Lokalne barve. Bar-
 ve pod vplivom okolice in razsvet-
 ljava. Reproduciranje atmosferskih
 pojavov. Zračna perspektiva. Pla-
 stična in optična nazornost.

- Oris razvoja najvažnejših upodob-
 ljenih snovi.

- Razlaga tehniških procedur.

2. Arhitektura in umetna obrt.

- Talni načrt in prerez pojasnjena na
 značilnih primerih cerkvene in po-
 svetne stavbarske umetnosti.

- Prostorna dispozicija. Podolžno stav-
 barstvo in centralno stavbarstvo v
 cerkveni arhitekturi. Osnovni tipi
 prostorne razporeditve v posvetni
 arhitekturi.

- Zunanja arhitektura. Zunanji učinek
 podrejen notranjščini ali pa neodvi-
 sen od nje. Dispozicija mas. Raz-
 merje veličin. — Stolpi — fasade.

- Arhitekturne oblike. Steber in ogred-
 je. Razčlenitev sten. Umetnostna na-
 loga oken. Stolpi. Svodi. Portali.
 Strešne oblike. Plastična in slikar-
 ska dekoracija. Material.

- Umetna obrt. Razdelitev. Tehniške
 procedure. Razmerje med obliko in
 namenom ter med obliko in materi-
 jalom. Historične in nove oblike.

- Različni tipi podobe krajev in cest.
 Razmerje stavb napram pokrajini in
 napram njihovi stavbarski okolici.
 Vrtovi.

VI. razred.

Umetnost starega in sred- nega veka.

- Umetnost starega Orienta in Egip-
 ta. Minojska umetnost. Začetki grške ar-
 hitekture in plastike. Razcvet grške

umetnosti. Helenizem. Grško vazno slikarstvo. Pompeji. Umetnost rimske cesarske dobe.

2. Starokrščanska umetnost. Slikarstvo v katakombah. Začetki krščanske arhitekture. Starokrščanski sarkofagi in monumentalni slikarski cikli. Bizanc.

3. Predkarolinški izdelki umetne obrti in miniature. Karolinška renesansa. Nemška umetnost za časa Otonov. Romaneske cerkve. Stenske slike in slikani rokopisi.

4. Postanek gotiške arhitekture in skulpture. Karakteristika velikih gotiških katedral XIII. in XIV. stoletja. Njihov plastični okras. Gotiške slike na steklu.

5. Začetki nove umetnosti v Italiji. Italijanska protorenesansa. Niccolo in Giovanni Pisano. Giotto in njegovi učenci.

VII. razred.

Umetnost novega veka.

1. Postanek italijanske renesanse. Brunelleschijeva reforma arhitekture. Masaccio. Donatello. Študij antike in prirode. Lionardo. Rafael. Michelangelo. Benecani.

2. Jan van Eyck in staronizozemsko slikarstvo. Nemško slikarstvo XV. stoletja. Grünewald, Dürer, Holbein. Donavska šola. Nemška renesansa. Arhitektura in plastika.

3. Italijanska baročna umetnost. Cerkve sv. Petra in Gesù. Eklektiki. Bernini in Borromini. Baročna umetnost v katoliških deželah izven Italije. Rubens. Velasquez. Francoski klasicizem.

4. Holandsko slikarstvo XVII. stoletja. Rembrandt. Francosko slikarstvo XVIII. stoletja. Watteau. Angleško slikarstvo XVIII. stoletja. Goya.

5. Umetnost XIX. stoletja. Empire in nemški klasicizem. Romantika. Umetnost „Biedermeier“. Nazarenci. Historični stili. Barbizonska šola in naturalisti. Menzel. Umetnost 2. polovice XIX. stoletja.

VIII. razred.

Domača umetnost spojena z vajami v ogledovanju umetnin.

1. Pregled razvoja umetnosti na nemško-avstrijskih tleh.¹

¹ Za naše razmere bi se ta točka glasila: Pregled razvoja umetnosti na jugoslovanskih tleh s posebnim ozirom na obe glavni struji: na zapadnoevropsko in bizantinsko.

2. Varstvo spomenikov in domačojstvo.

3. Pojašnjevanje izbranih umetnin (vaje učencev). Obiskovanje zbirk in izleti.

Temu načrtu je pridodal prof. Dvořák v rokopisu še sledeče opombe:

„Gorenji načrt nikakor ne obsega minimalnega programa, ki naj se obvlada, ampak naznačuje samo orise, v katerih naj se giblje pouk. Učiteljevi individualnosti se ne smejo pri tem staviti nobene zapreke, če hoče to ali ono poglavje obravnavati natančneje, marsičesa pa se samo dotakniti. Ilustracijski material, ki mu je na razpolago, igra pri tem tudi vlogo.“

Namen tega pouka v srednji šoli more biti edinole uvod v razumevanje umetnosti. Učencem naj kaže pot, po kateri morajo iti, da si pridobijo toplo razmerje napram umetnosti in razumevanje hotenja umetnikov. Zato naj se ta pot učencem ne otežkočuje s tem, da se predaletč razpredajo postranske podrobnosti.

Sporni umetnostni nazori in nereseni problemi nikdar ne smejo tvoriti predmeta razpravljanja, ravnotako naj se tudi ne obravnavajo komplicirani umetnostni pojavi. Učna metoda naj bo v vseh razredih kolikor mogoče seminarska; z vprašanji in odgovori naj se navajajo učenci k opazovanju bistvenih znakov posamezne umetnine ali umetnostne dobe. V osmem razredu so lahko s tem spojene majhne samostojne analize in predavanja. V izpopolnitev tega, kar je bilo povedano v šoli, bi bilo želeli, da se prireajo izleti in obiski zbirk, v kolikor so pač na razpolago spomeniki, ki so v stanu pojasniti to, o čemur se je razpravljalo v šoli. Pri tem je veliko odvisno od lokalnih razmer. Bolj sistematično pa naj se goji poznanje domače umetnosti in zbirk potom autopsije v VIII. razredu.“

Jedro tega Dvořákovga načrta je torej zahteva, naj se učenec nauči gledati in opazovati umetnino, naj tem potom naveže vezi, ki vodijo do razumevanja in notranjega preživljanja umetnine. — Kar pa je srednja šola dozdej nudila v tem oziru, je bilo bore malo in še to je bilo vse drugo, samo ne to, kar bi moralo biti. Da pa postane to drugače, je treba predvsem vzgojiti učiteljski material.

Vojeslav Molč.

=====

Tisk tiskarne J. Blasnik-a nasledniki v Ljubljani.

=====