NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
Č 32
58 904 11
195200325
COBISS ©

KOSMOS

Zbirka poljudno znanstvenih in gospodarskih spisov, spominov, potopisov itd.

UMETNOST ZAPADNE EVROPE

Oris njenih virov in glavnih dob njenega razvoja

Spisal

France Stelè

1935

JUGOSLOVANSKA KNJIGARNA V LJUBLJANI

58904

58904

Narodna in univerzitetna knjižnica * Ljubljana

N 325/1952

Vse pravice pridržane
Opremil arch. Jože Mesar
Jugoslovanska tiskarna v Ljubljani (Karel Čeč)

Uvod

Slovenci smo kulturno zasidrani v zapadni Evropi. Ta zavest je vzrok, da se v pričujočem spisu omejujem na pregled glavnih razvojnih dob zapadnoevropske umetnosti. Saj je zapadnoevropska umetnost tista umetnostna oblika, v kateri se že tisoč let izživlja tudi umetnostno stremljenje in ustvarjanje našega naroda. S tem, da njo bližje spoznamo, ustvarjamo posredno tudi temelje za boljše razumevanje svoje kulturne preteklosti in njenega rodovnika. Zavedamo se namreč, da duhovno ne živimo samo iz podlage duhovnih stremljenj svojega časa, ampak v veliki meri iz vsega onega v preteklosti duhovnega razvoja človeštva, kar je oblikovalo duše naših prednikov.

Omejil sem se pa pri svojem pregledu umetnostnega razvoja nanjo tudi zato, ker je vprav zapadnoevropska oblika umetnostnega ustvarjanja zaenkrat nedvomno še najpomembnejša izmed vseh tako zgodovinskih kakor živih umetnostnih kultur. Tako splošnega svetovnega pomena doslej še ni imela nobena njena prednica.

S tem pa, da zapadnoevropski umetnosti priznavamo svetovno pomembnost, nikakor nočemo trditi, da je že tudi sodobna svetovna umetnost sploh. Tekom XIX. in začetkom XX. stoletja je nastopilo sicer veliko izravnanje na vseh kulturnih področjih sveta. Nezaslišani razvoj občevalnih sredstev je povzročil, da kmalu ne bo več pravih razdalj med ljudmi in se vse dobrine in nedobrine skoraj trenutno naglo lahko izmenjavajo in širijo. Silni razvoj tehničnih sredstev, ki so postala last vseh ljudi, civiliziranih in preprostih, pa je izravnal civilizacijske dobrine. Vendar pa bi bilo še dolgo prezgodaj trditi, da je izravnana že tudi duhovna kultura in eden njenih najlepših cvetov — umetnost. Kljub svetovnemu eksportu zapadnoevropske umetnosti namreč še vedno obstajajo v okviru svetovne umetnosti razen nje še druge oblike umet-

nostnega ustvarjanja, ki se razvijajo kolikortoliko samostojno in po lastnih načelih, ustrezajočih potrebam velikih kulturnih skupin sodobnega človeštva. Ta samostojnost sicer pogosto naglo slabi zaradi privlačnosti in slepilnosti zapadnoevropskih umetnostnih oblik, posebno kolikor so zvezane z novimi, praktičnejšimi gradivi ali tehničnimi pridobitvami sodobnosti, vendar tudi še danes ne moremo proglasiti za mrtvo umetnosti muslimanskega kulturnega kroga, kakor tudi ne indijske, kitajske ali japonske. Ta privlačnost se namreč opira predvsem na civilizatorične dobrine zapadnoevropske kulture, ki so pa največkrat le v navidezni zvezi z njenim duhovnim bistvom. Svetovna civilizacija se sicer res hitro širi in izravnava razlike med civiliziranimi in neciviliziranimi. V dokaz pa, da hodi duhovni razvoj in duhovna kultura svoja posebna pota, ki jih vodi posebna, kulturi od začetka dana logika, obstajajo še tudi v sodobni svetovni umetnosti oblike, stopnje razvoja in celi kulturni krogi, živeči in ustvarjajoči še vedno po načelih, ki so bila v tako zvanih vodilnih kulturah že pred tisočletji premagana. Ob visoko razviti svoji umetnosti še vedno nahajamo tudi njene najprimitivnejše oblike, ki ustrezajo dobam kamena, brona in železa in vsem prehodom k višjim stopnjam pogleda na svet in njegove likovne osvojitve. Indijanci, Polinezijci, razni narodi Afrike itd. so nazorni primeri za to.

Zanimivo in poučno bi bilo kedaj poskusiti podati splošno sliko sodobne svetovne umetnosti, vendar je to z nalogo, ki smo si jo postavili, nezdružljivo. Umestno se mi pa zdi, da izluščimo, preden načnemo svojo nalogo, iz svetovnega in zgodovinskega konglomerata glavne črte postanka in razvoja zapadnoevropske umetnosti. Zato bomo v tem uvodnem poglavju poskusili določiti njen rodovnik na ta način, da bomo izhajajoč od sedanjosti prodirali nazaj in določili dobo njene ožje kakor širše zgodovine, pa tudi vse one zgodovinsko v sebi zaokrožene in zaključene umetnostne dobe, ki so v kateremkoli oziru njene predhodnice ali predpogoj.

Ožji razvoj zapadnoevropske umetnosti se pričenja nekako z začetkom drugega tisočletja po Kristusu. Odtod pa do danes lahko zasledujemo vrsto logično med seboj zvezanih umetnostnih pojavov, katerih zaporednost je najožje odvisna od razvoja duhovne kulture zapadnoevropskih narodov. Za rojstvo te doslej tisočletne umetnostne kulture

lahko smatramo tisti trenutek, ko so se dediči rimskega nasledstva v Evropi, nekdanji barbari, vsi pokristjanili in iz svojih posebnih razpoloženj in poznorimske, že pokristjanjene umetnostne dediščine začeli graditi svojo lastno umetnost. Njen temelj in predpogoj je enotna kršćanska, posebej katoliška kultura, ki so jo prejeli od poznorimskega sveta.

V tem ožjem razdobju zapadnoevropske umetnosti se vrši razvoj po raznih, kolikortoliko zaokroženih oblikovnih sistemih, ki se razvijajo drug iz drugega ali pa nastopajo tudi kot zavedno, čeprav v globlji resničnosti mogoče samo dozdevno nasprotje drug drugega. Vsak tak sistem ustreza nekemu osnovnemu razpoloženju časa in služi dosegi nekega v duhovnem značaju dobe zasidranega cilja. Da tega doseže, izbira po notranji nujnosti, ki so jo umetnostni znanstveniki novejše dobe krstili za u m e t n o s t n o s t r e m l j e n j e (Kunstwollen) tistega časa, njegovemu izrazu najprimernejše oblike, katere razvija dalje, dokler jih ne izčrpa v vseh njihovih možnostih. Zgodovinska veda nas uči, da se vsak tak kulturnozgodovinsko vsaj na videz zaokroženi razvoj kakega sistema umetnostnih oblik začne s preprosto, strogo konstruktivno stopnjo. Iz te zgodnje stopnje se razvije doba razcveta tistega sistema, v kateri se otipljivi videz umetnostnih pojavov razbohoti in doseže idealno skladnost zanesljivo zgrajenega sestava s plemenitim prijetnim videzom. Kot zadnja stopnja pa nastopi končno čas, ko se sestavno postranski deli umetnine razbohotijo tako, da igračkasti videz postane glavni namen, da se radi njega začno rahljati sestavne osnove in nazadnje ves sistem izgubi realna tla ter polagoma zamre. Take, cela obdobja umetnostnega razvoja obsegajoče sisteme, imenujemo s l o g e, razlikujemo pa jih najlažje po oblikah arhitekture tistega obdobja. Od začetka drugega tisočletja po Kristusu do danes razlikujemo tele glavne sisteme umetnostnih oblik ali sloge: Romanskega, gotskega, renesančnega, baročnega z rokokojem, dobo historiziranja v umetnosti, v sodobnosti pa končno izrečno iskanje novega izraznega sistema, novega sloga. Vzporedno s tem zadnjim razvojem doseže zapadnoevropska umetnost tisto svetovno pomembnost, ki smo jo omenili na začetku.

Podlaga enotne usmeritve umetnostnega razvoja v zadnjem tisočletju v zapadni Evropi ni bila morda državnost, še manj etnična (rodovna)

enotnost, kakor bi kdo mogoče domneval iz razpoloženj časa, v katerem živi, ampak, kakor smo že zgoraj omenili, predvsem enotna krščanska kultura, ki jo še ožje lahko opredelimo kot katoliško. Iz enotnih potreb in enotnih idealov, ki so po enotnih načelih uredili življenje, so nastale tudi v svoji osnovi enotne oblike in smeri kulturnega razvoja. Dvojnost človeške narave, ki v stremljenju za uresničenjem svojih idealov neprestano omahuje med duhom in gmoto, iz katerih je sestavljena, povzroča za razvoj umetnosti zapadne Evrope velevažno dejstvo, da njena umetnost neprestano niha med idealizmom in naturalizmom, med zaletom duha in vsakdanjo resničnostjo. Temu se pridružuje kot moment, ki razvoj te umetnosti še dalje zapleta in njen izraz še bolj pomnogostavlja, dejstvo, da etnična podlaga te zapadne Evrope, ali vsaj vršiteljev posameznih razvojnih smeri ni več enotna. Nasprotno temu pa moramo etnične elemente nove Evrope, ki odslej razdeljeni po vsem njenem ozemlju enakopravno vodijo razvoj umetnosti in se v splošni pomembnosti vrstijo med seboj, smatrati za mešane. Nobeden izmed njih ne predstavlja več niti čistega barbara, ki je uničil rimsko kulturo in prevzel njeno dediščino, niti ni navidezni potomec bivšega nosilca klasične kulture v Italiji še od daleč več njegov čisti potomec, ampak ima primešane iste sestavine, ki so etnično soodločevale tudi pri oblikovanju prebivalstva ostale zapadne Evrope. Kljub tej splošni mešanici in podobni usodi nekdanjih etničnih sestavin Evrope pa je tudi nova Evropa sestavljena le preočitno iz dveh polarnosti, severne in južne, pri čemer nedvomno sodeluje tudi zemljepisna polarnost domovin enih in drugih narodov. Po tradiciji in po razmerju do sveta sta ta dva dela različno razpoložena in se to prav odločilno zrcali tudi v usodah zapadnoevropske umetnosti. Tako je spiritualizem, uvaževanje duhovnih vrednot v severnih skupinah že kar po naravi močnejši kakor v južnih, na drugi strani pa je pri južnih humanizem, ki se javlja posebno po pretežni važnosti človeške figure v upodabljajoči umetnosti, prav tako že kar po naravi močnejši kakor pri severnih skupinah. V zgodovini umetnosti se to kaže tako, da severna skupina, ki vodi razvoj v romanski in gotski dobi, sicer pozna in porablja elemente klasične tradicije, a jih popolnoma predeluje v svojem duhu in podreja svojim ciljem. Južna pa, ki prevzame vodstvo z renesanso, proglasi za ideal prav kla-

sični humanistični princip antike, ki je kot estetska (lepotna) gojitev telesnosti kot take pogosto v najostrejšem nasprotju do idealnega krščanskega spiritualizma; to vodi pozneje k načelu suverene človeškosti in individualizma. Videli bomo, da ta načela razkrajajoče vplivajo na poprejšnjo enotnost umetnosti. Stanje, ki nastane iz napetosti med individualizmom in idealom umetnostne enotnosti, pa povzroči v naši dobi protistrujo, katero moramo smatrati za izraz vrojenih razpoloženj severne skupine. Ta, iz duha severnjakov črpajoča struja, proglaša zopet načelo duhovne poglobitve, razbije telesni ideal lepote ter išče novih potov iz sebe, iz dobe in iz svoje, stari se odmikajoče tehnične kulture.

Potrebno se mi zdi, da že v uvodu opozorim na te stvari, tembolj ker tudi poreklo te nove evropske umetnosti ni enotno, ampak izvira iz več predhodnic in je sestavljeno iz več zgodovinskih in duhovnih komponent. Kot posebno važen del, ki je bistveno soodločeval pri njenem postanku, moramo smatrati starokrščansko umetnost, ki je ustvarila temelje krščanske umetnosti sploh. Ta starokrščanska umetnost pa pri postanku umetnosti nove Evrope ni več povsod neposredno sodelovala, četudi je bila vsaj v Italiji mnogokje in v mnogočem še tudi v romanski dobi skoraj neposredno pomembna. Med njo in novi razvoj so se vrinile že druge oblike, ki imajo za postanek romanskega sloga kot takega ali vsaj nekaterih njegovih elementov neposreden pomen. Najvažnejši tak predhodnik je nedvomno bizantinska umetnost, umetnost krščanskega vzhoda, ki je ohranila mnoge starokrščanske in antične elemente, katere je lahko uporabila nova evropska umetnost. Bizantinska umetnost je zlasti tudi pomembna za ikonografsko izoblikovanje vsebine zapadne umetnosti, za način torej, kako je v vidnih podobah podajala versko zgodovinsko, poučno, spodbudno in dogmatično vsebino. Obedve pa vodita prav do antične umetnosti nazaj, kar je za nadaljnjo usodo zapadne umetnosti zelo važno. Glede starokrščanske umetnosti moramo namreč pomniti, da je nastala formalno, to je po oblikah, v katerih se izraža, naravnost iz antike, vsebino pa je zajela iz sebi lastnih novih virov. Tej novi vsebini so se prilagajale odslej prevzete antične oblike in dobile kmalu čisto svoj značaj. Bizantinska umetnost pa je ohranila mnogo ožje zveze z antičnim umet-

nostnim izročilom ter je tako mogla novim stremljenjem začasno v mnogem oziru nuditi več kakor dediščina starokrščanske. Pozabiti ne smemo tudi, da se med starokrščansko in romansko umetnost vriva kot neobhoden in logičen člen t. zv. karolinška umetnost, ki je prva umetnost pokristjanjenih barbarov zapadne Evrope. Ona je nekak vozel, v katerem se spletajo tako starokrščanska dediščina kakor neposredni vplivi žive sodobne bizantinske umetnosti, in še ena važna sestavina, dekorativna umetnost pokristjanjenih barbarov, katere najizrazitejši pojav je dekorativna umetnost irskih rokopisov. V mnogem oziru bi bili upravičeni postaviti že karolinško in otonsko umetnost na čelo nove evropske umetnosti. Ker pa gre v romanski dobi za izrazito dobo iskanja smeri in podlag primernega novega sloga, je bolje, da ju pustimo izven pravega ožjega okvira novega razvoja kot nekako pripravo zanj in vozel, v katerem se zbirajo nove sile z raznih strani. Z irsko ornamentiko namreč zadenemo na vprašanje, kakšen pomen je imel barbarski element pri postanku zapadnoevropske umetnosti. Pri popolni spremembi osnove, ki jo pomeni za barbarske narode pokristjanjenje, je razumljivo, da je največji del elementov poganske umetnosti postal sedaj neporaben, še več, tudi kolikor bi bil poraben, nesposoben za uspešno borbo z elementi novega sistema, ki je predstavljal kulturno razvojno višjo stopnjo umetnostnega ustvarjanja. Vendar moramo računati z osnovnim duševnim razpoloženjem novih narodov ter s precejšnjo zasidranostjo njihovega umetnostnega sistema, ker bi sicer ne bil razložljiv tak pojav, kakor je irska ornamentika krščanskih rokopisov. Zanikanje človeške figure in stroga, vsestransko dosledna ploskovita dekorativnost, deloma pa tudi motivni svet, vežejo to umetnost z umetnostjo poganske preteklosti teh narodov. Njih osnovno razpoloženje za tako umetnost deluje še očitno deloma v karolinški in otonski dobi, pa tudi še tu in tam v romanski. Umetnosti germanskih barbarov, katere duh deluje v teh pojavih, sicer ne moremo istovetiti z barbarsko umetnostjo Evrope rimske in predrimske dobe, katere nositelj so bili Kelti ali neki drugi narod, ki je dosegel skoraj splošno evropski pomen. Vendar tudi te in ostalih prazgodovinskih stopenj evropske umetnosti ne smemo čisto prezreti pri našem pregledu, ker nas vodijo prvič k prapojavom umetnostnega udejstvovanja v zgodovini sploh, drugič pa

nam v poznejših dobah že dokazujejo vpliv višjih, tudi po drugi razvojni črti za novo evropsko umetnost pomembnih kultur in umetnosti južnovzhodne Evrope in bližnjega vzhoda, nazadnje pa posebno predrimske kulture Italije. Kot svojevrstna paralela irske ornamentike in njenega umetnostnega stremljenja se pojavi na severni meji južne Evrope v zadnjih stoletjih prvega tisočletja pred Kristusom dekorativni slog, ki podobno irskemu zatira človeško figuro, toda ni istoveten s severnogermanskim, in ga nekateri pripisujejo Longobardom; obvladuje pa prav značilno tudi območje zgodnjekrščanske hrvatske kulture. V posameznih primerih je mogoče razložiti in dokazati njegov razvoj iz pozne antike. Njegovi nosilci pa so le barbari in ga pri razlagi nekaterih posebnosti romanskega sloga, vsaj v gotovih ozemljih, koder je razširjen, ne moremo popolnoma izločiti. Do neke mere moramo tudi njega prištevati zgoraj omenjenemu karolinškemu vozlu.

Kakor vidimo, se v tem vozlu rodovnik nove umetnosti deli v dve smeri, katerih ena sega v evropsko prazgodovino in v prazgodovino narodov, ki so prevzeli rimsko dediščino, druga pa preko bizantinske in starokrščanske umetnosti v klasično antiko nazaj, predvsem seve v umetnost njenega zadnjega nosilca, Rimljanov, ki so ji dali v obliki rimske državne umetnosti splošen pomen za ves tedanji kulturni svet. Rimska državna umetnost pa se opira na zadnjo stopnjo razvoja grške klasične umetnosti, ki je že v obliki t. zv. helenizma dobila splošen pomen za velik del takratnega kulturnega sveta.

Preko helenizma zasledujemo rodovnik zapadnoevropske umetnosti kakor vse zapadnoevropske kulture, posebno pa novejše, ki je zgrajena na humanistični podlagi, v grško klasično umetnost, od nje pa h grškemu primitivizmu, ki je poučna paralela romanskemu in zgodnjegotskemu primitivizmu. S stališča umetnostno zgodovinske znanosti je zelo poučno razdobje od grškega primitivizma do propada klasične antične umetnosti ob razpadu rimske svetovne države. Tako osnovne poteze njegovega razvoja kakor neki tipični pojavi ob njegovih začetkih in ob razkroju tako spominjajo na razvojne stopnje zapadne umetnosti, kateri se nameravamo v naši razpravi približati, da se sama po sebi vsiljuje misel o logični zakonitosti umetnostnih dogajanj v velikih razdobjih, zaokroženih v spredaj označenem okviru razvoja slogov.

Grški primitivizem nas vodi k umetnosti Miken in Krete, ti dve pa v bližnji orient k umetnosti mezopotamskih kultur, posebno asirsko-babilonske in Egipta. Ti dve veliki umetnosti, od katerih je egipčanska vsebinsko in razvojno vsestransko zaokrožena, se dasta zasledovati do svojih daljnih prednic v prazgodovini. Te pradobe pa za naš namen ne prihajajo več v poštev. S tem da smo ob zori srednjeveške umetnosti v karolinškem vozlu poiskali zveze zapadnoevropske umetnosti s pra-zgodovinsko umetnostjo zapadne Evrope, je namreč več ko zadostno pojasnjena vloga prazgodovinske umetnosti v razvoju zapadnoevrop-ske. Tudi če bi hoteli odkrivati pravire in prasmisel umetnostnega ustvarjanja, bi nam ta, nam mnogo bližja in dostopnejša prazgodovin-ska sestavina zapadnoevropske umetnosti več ko zadostno pojasnila vsa vprašanja.

S tem rodovnikom zapadnoevropske umetnosti smo si obenem za-črtali že tudi obseg tvarine, ki jo moramo upoštevati. Tudi razdelitev te tvarine je ž njim že kar neprisiljeno podana. Naša razprava bo torej zgodovinsko, stilno in po možnosti tudi po duhovnem bistvu označila spodaj označene umetnostne dobe; v zveznih izvajanjih bo skušala izluščiti posebno tiste poteze vsake umetnosti, ki so oplodile ali obo-gatile časovno sledeče umetnostne dobe ali pa morebiti postale trajna last zapadnoevropske kulture. Prezrli tudi ne bomo tistih momentov, v katerih se odkriva vzporednost ali vsaj navidezna globlja logičnost umetnostnega razvoja v večjih relativno zaokroženih in zaključenih dobah.

Svojo razpravo smo razdelili v dva glavna dela. Prvi naj vam pri-kaže umetnost starega veka s posebnim ozirom na predpogoje zapadnoevropske umetnosti. V zgodovinski zapovrstnosti zasledimo tu kot dva temeljno važna pojava umetnost starega Egipta in umetnost stare Mezopotamije (Sumerci, Babilonci, Asirci). Med njima in zapadno Evropo se na vzhodnem koncu Sredozemskega morja zaplete z umet-nostjo Krete, Miken in primitivne Grčije prvi pomembni vozel, ki mu sledita umetnosti klasične Grčije ter helenizma in starega Rima. Z rimsko državno umetnostjo je dana vsej zapadni Evropi kljub barbar-skemu razdejanju velevažna skupna osnova za vso bodočnost. V drugem obsežnejšem delu pa bomo razpravljali o glavnih razvojnih

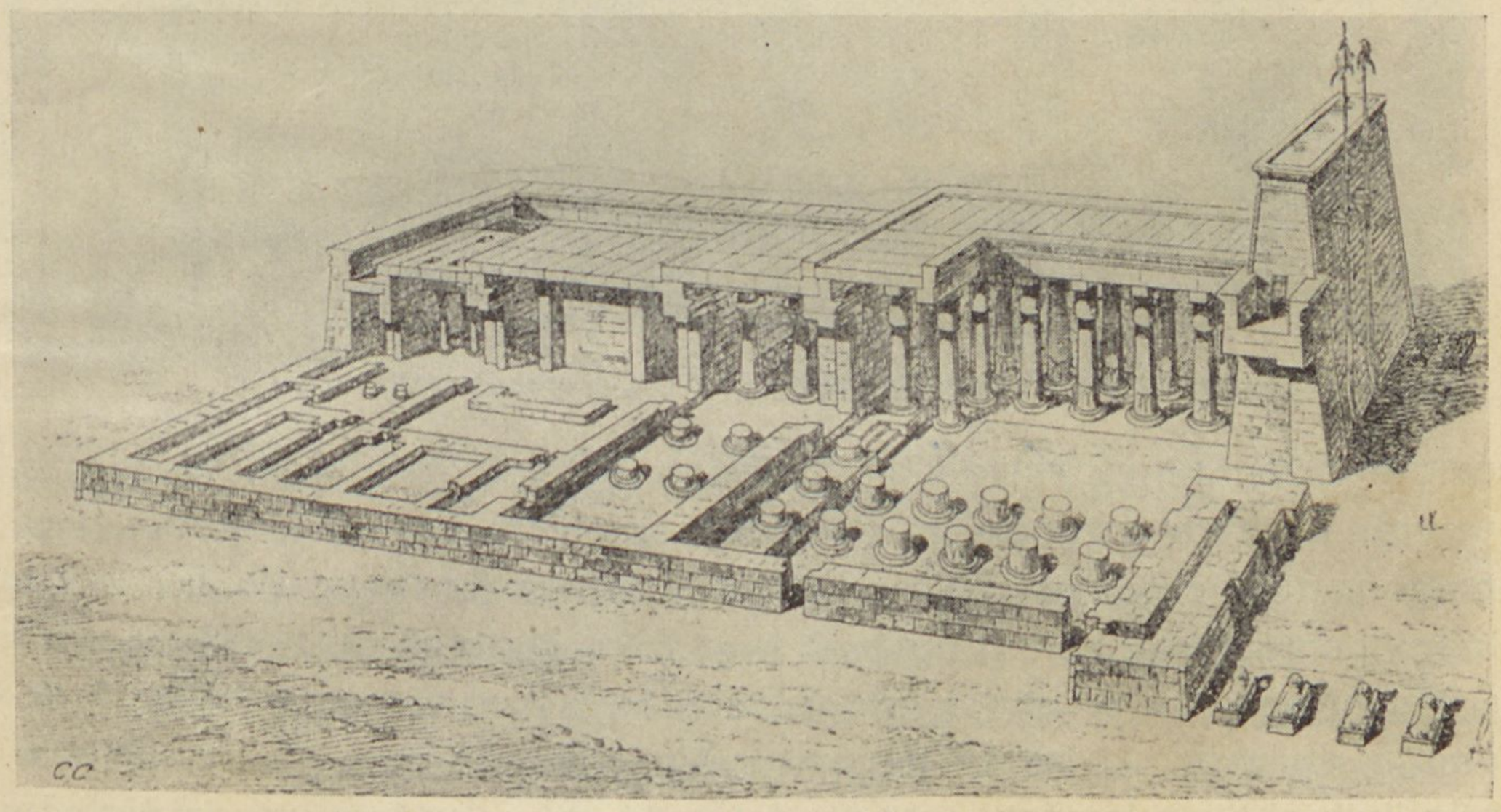
stopnjah zapadnoevropske umetnosti. Začeli bomo z umetnostjo starokrščanske dobe, ki je formalni enoti rimske državne umetnosti dodala za novi razvoj osnovno važno enotno duhovno podlago. Ob zori srednjeveške umetnosti bomo opredelili vlogo bizantinske in prazgodovinske umetnosti ter umetnosti barbarskih narodov in karolinške dobe. Razvoju zapadnoevropske umetnosti v ožjem smislu pa bomo sledili v poglavjih, ki nam bodo orisala romansko in gotsko umetnost, renesanso, barok in rokoko, dobo obujanja zgodovinskih slogov v XIX. stoletju in zapadnoevropsko svetovno umetnost našega časa z značilnim iskanjem novega sodobnega sloga. Poskusili bomo tudi opredeliti značaj sodobne umetnosti.

I. Stari vek

in predpogoji zapadnoevropske umetnosti

1. Umetnost starega Egipta

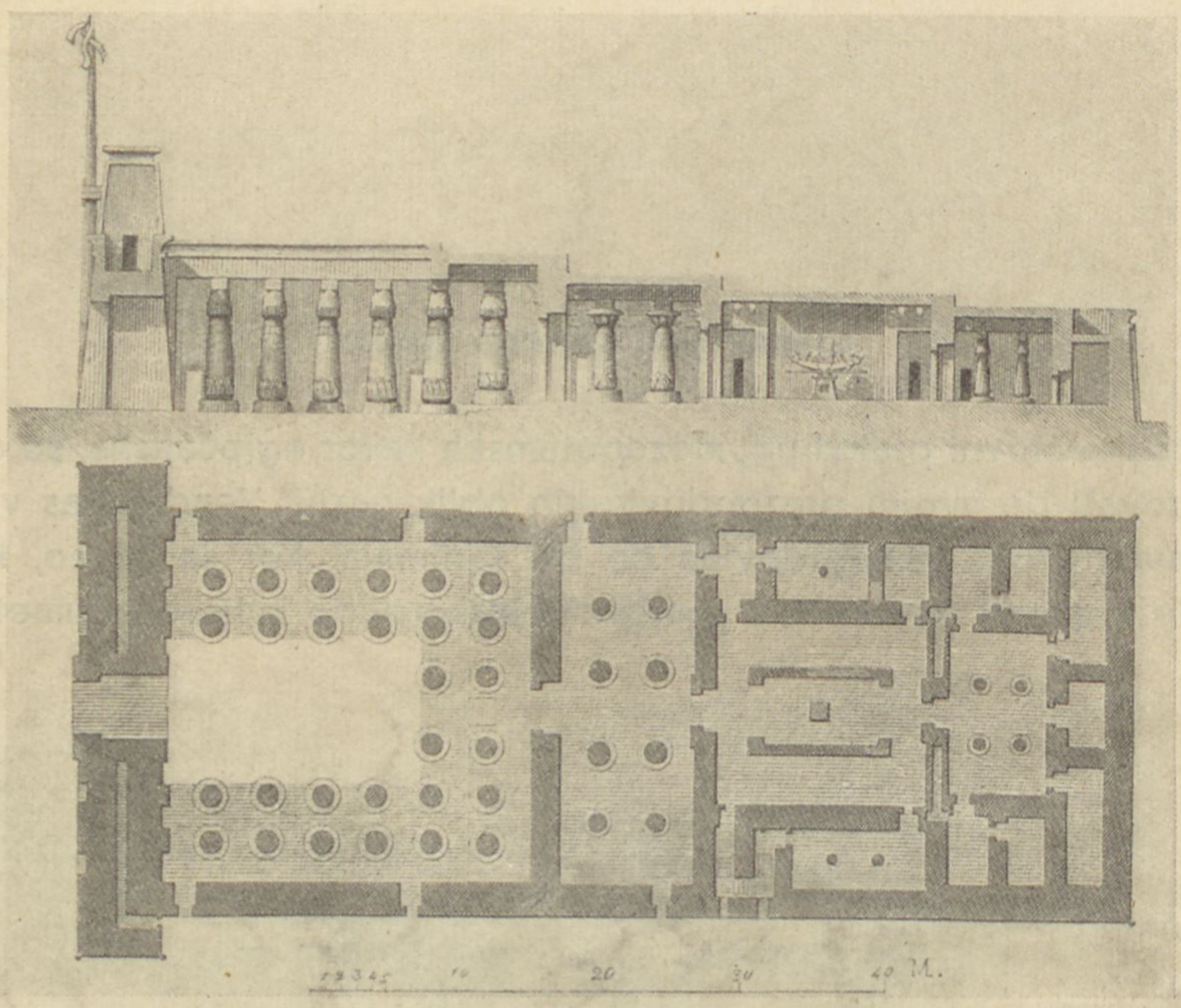
Obe svetovni prakulturi, mezopotamska kakor egipčanska, se dasta zasledovati do svojih prazgodovinskih oblik nazaj. Vendar nas v naši razpravi njihova prazgodovina ne bo zanimala, ker se bomo, kakor smo že v uvodu ugotovili, s prazgodovinsko dobo kulture in umetnosti



Sl. 1. Tempel Hunsuja v Karnaku, zunanjščina.

srečali še enkrat na ožjem zapadnoevropskem ozemlju. Ker je čas tega srečanja našemu tudi mnogo bližji, nam bo tudi lažje mogoče pokazati, kako se javlja vpliv prazgodovinske umetnosti na zapadnoevropsko.

Po dosedanjih ugotovitvah je egipčanska umetnost nekoliko starejša od svoje vrstnice v Mezopotamiji, zato ji dajemo podobno drugim raziskovalcem tudi mi v svojem spisu prednost. Naši razpravi pa to ustreza prav posebno tudi zato, ker je egipčanska umetnost kot

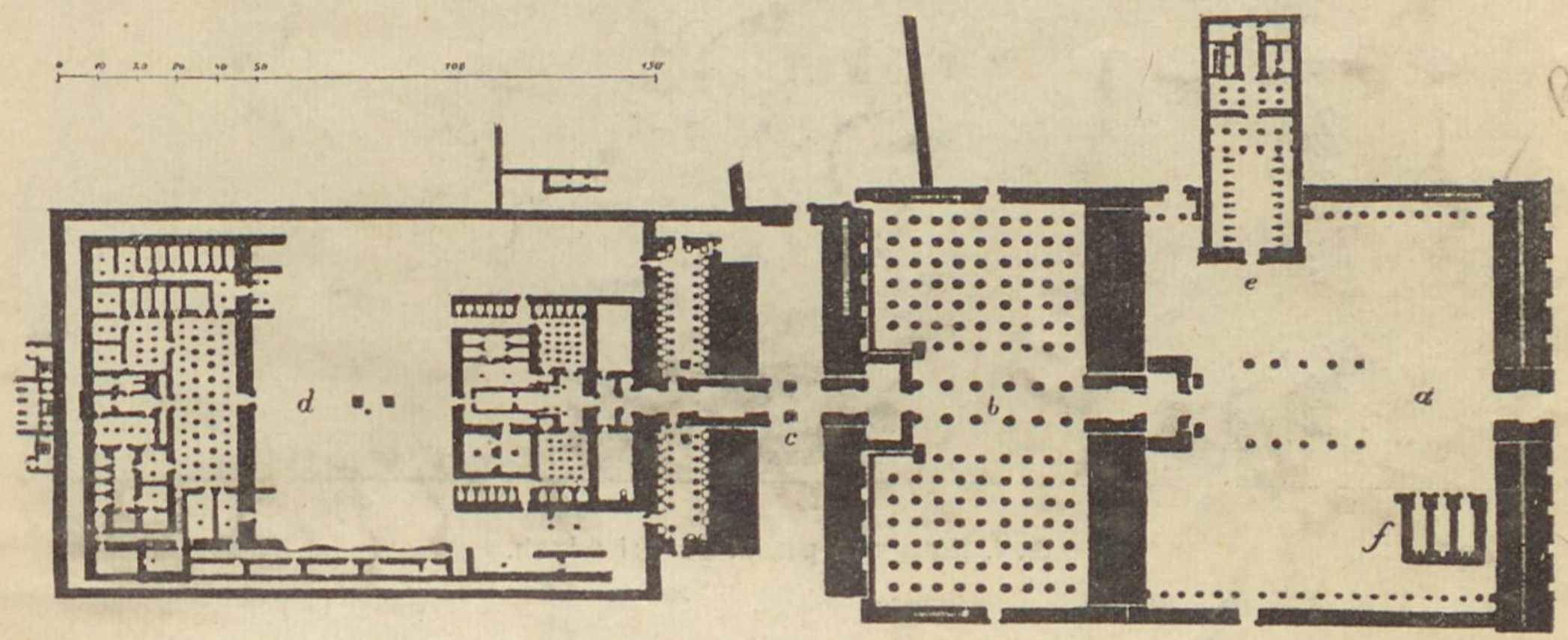


Sl. 2. Tempel Hunsuja v Karnaku, prerez in tloris.

celota eden najzanimivejših, dosledno v vseh prirojenih možnostih razvitih pojavov v zgodovini umetnosti sploh. Za bravca je to velikega pomena tudi zato, ker bo tu neprisiljeno razbral, kako enotna sta v idealni umetnostni kulturi duhovni svet kake dobe ali bolje rečeno njen svetovni nazor, ki vsebuje odnos do resničnega, vidnega sveta in do onega drugega, ki ga za mejami naših čutov slutimo, in v vidnih in otipljivih oblikah izraženi svet predstav, ki jih uresničuje upodabljajoča umetnost. Izreden v zgodovini je tudi primer, da se ta umetnost v večtisočletnem življenju neprestano povrača nazaj k svoji osnovi. Že iz prazgodovine se nam v četrtem tisočletju pred Kristusom prikaže egipčanska umetnost razvita v vseh svojih priznanih značilnostih, ki jih ne izgubi več, temveč jih samo dalje razvija in vodi do največje tehnične in estetske dovršenosti. Dokončno umre šele po več ko tritisočletnem življenju v 3. stoletju po Kristusu.

Egipčansko zgodovino je razdelil duhovnik Maneto v 30 dinastij,

zgodovinska veda pa je tej razdelitvi dodala delitev na štiri velike dobe, katere označuje kot države, ker ustrezajo razvoju egipčanske državnosti: 1. Doba stare države od konca 4. tisočletja, ko je zgornjeegipčanski kralj Menes združil Zgornji in Spodnji Egipet v enotno državo, do okrog l. 2000; glavno mesto, ki ima, kakor njegovi nasledniki v poznejših dobah, važno vlogo v razvoju umetnosti, je bilo Memfis. 2. Dobo srednje države z glavnim mestom Tebami od nekako l. 2000 do 1580. 3. Dobo nove države z glavnim mestom



Sl. 3. Amonov tempel v Karnaku. a) S stebri obdano (peristilno) dvorišče; b) velika stebriščna (hipostilna) dvorana; c) odprto dvorišče; d) svetiščni prostori; e) tretji Ramzesov tempel.

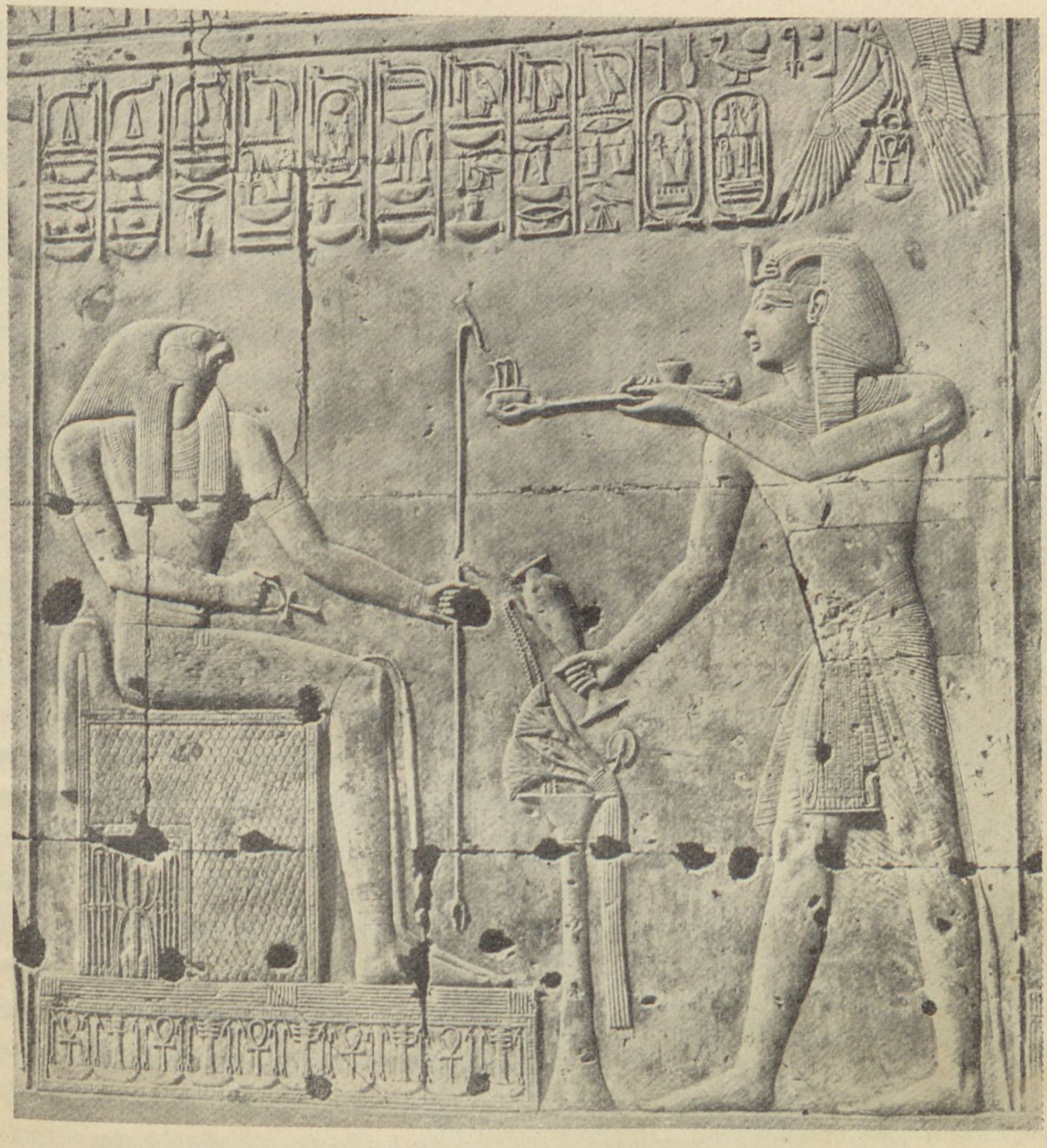
Tebami od nekako l. 1580 do 663. 4. Dobo poznega razvoja pod glavnim mestom Saisom in pod tujimi vladami Perzijcev, Aleksandra Velikega in Ptolomejcev ter končno, od l. 31. pred Kristusom, Rimljanov.

Štirikrat je v tej dolgi, za Egipet pogosto zelo burni dobi doživela umetnost svoj razcvet: Prvič pod 4. do 6. dinastijami stare države, nekako v ll. 2930 do 2475, drugič pod 12. dinastijo v ll. 2000 do 1788, tretjič pod 18. in 19. dinastijo v ll. 1580 do 1205 ter četrtič pod 26. t. zv. sajiško dinastijo v ll. 663 do 525. Razvoj egipčanske umetnosti, ki valuje med temi vrhovi, je ozko zvezan z razvojem zgodovine države; značilno pa je in izpričuje izredno trdoživost njenih podlag, da kljub tako nevarnim medvladjem, kakor je bilo medvladje Hiksov ali Libijcev ali Etijopijcev, egipčanska umetnost vseskozi ohrani svoj osnovni značaj in glavno črto svojega razvoja; še pod zapeljivo nadvlado helenistične in rimske kul-

Sl. 4. Kufujeva piramida pri Gizeh.

ture zelo dolgo ne more umreti. Kakor bomo še videli, celo v svojih zadnjih izdihljajih še vedno daje iz svojega in oplaja rimsko in celo najnovejšo umetnost.

Iz prazgodovinske dobe se pojavlja egipčanska umetnost z vsemi svojimi, za ves poznejši razvoj tako značilnimi potezami. V stavbarstvu prevladuje zleknjenost gmot po zemlji; zunanje zidove stavijo poševno, podobno opornim zidovom, kar je nedvomno ostanek prazgodovinskega, iz predpogojev dežele izvirajočega načina zidanja, ki je lasten zgradbam iz prsti. Tudi v obliki piramide z njeno neporušno, kristalinično čisto sestavnostjo se izraža isti monumentalni prainstinkt. V reliefnem kiparstvu in slikarstvu se upošteva načelo največje jasnosti o predstavljenem predmetu; to dosegajo s tem, da postavijo figuro v profil, pogled od strani in se pri tem ogibajo vsake perspektične skrajšave; del telesa pa, ki bi moral biti perspektivično skrajšan, premaknejo v tisti pogled, ki nudi njegovo najjasnejšo sliko. V okroglem kiparstvu pa vlada tako zvana frontalnost; sedeče ali stoječe figure postavljajo



Sl. 5. Relief iz templja Setija I. v Abidosu (ok. 1300): Kralj daruje bogu Sekmetu kadilo in libatio (daritev pijače).

tako, da so obrnjene naravnost predse in jih izdelujejo za strogi pogled od spredaj. Iz teh osnovnih načel je neprisiljeno razloženo tudi značilno dejstvo, da egipčanska umetnost ne pozna problema perspektive v upodabljajoči umetnosti in da ji je tudi kiparska skupina skoraj popolnoma tuja. Ta okvir, ki mu egipčanska umetnost ostaja zvesta prav do konca kljub svojemu izrazitemu resničnostnemu razmerju do sveta,

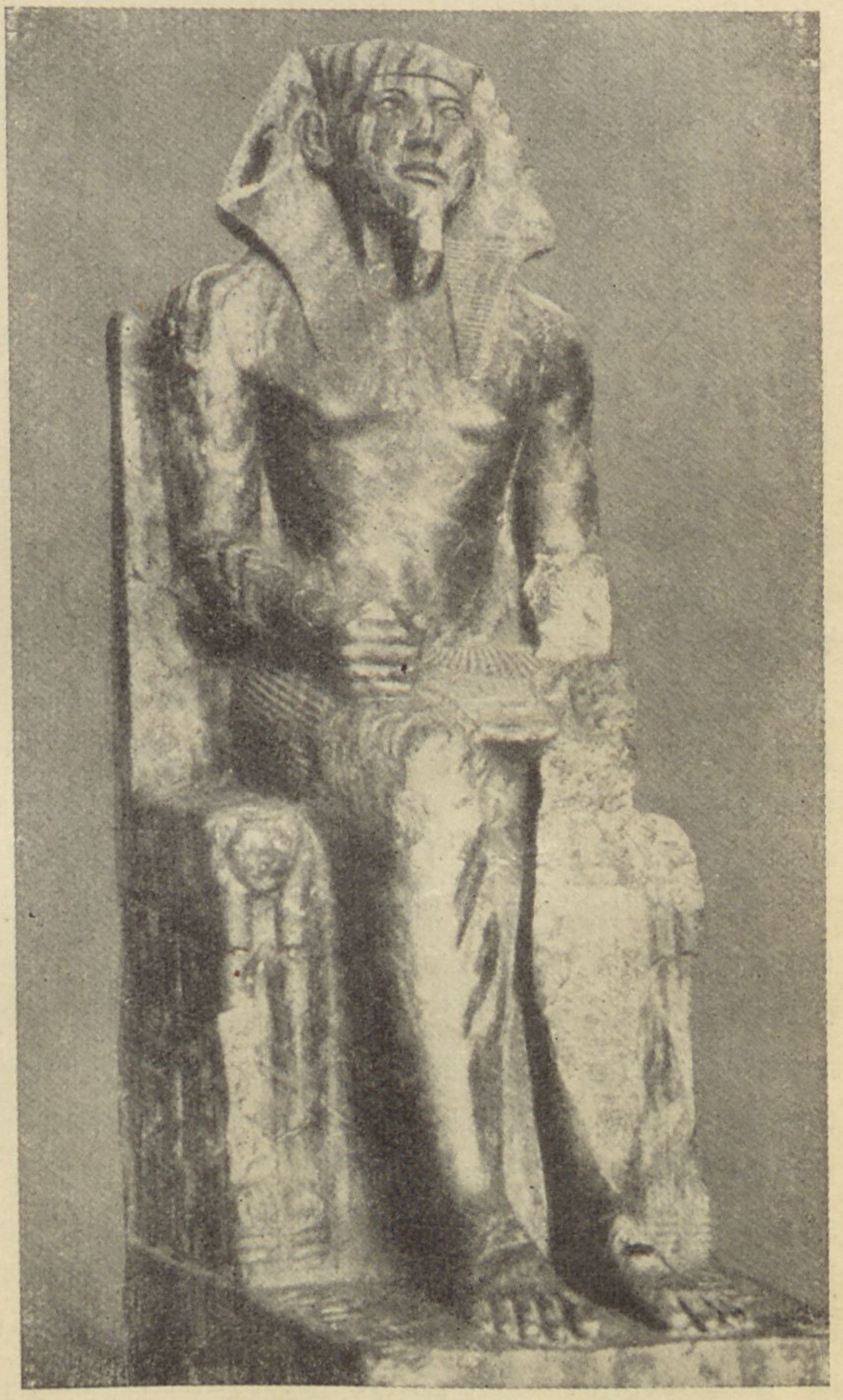
posebno do človeške figure, izraža značilno primitivno razmerje do nalog umetnostnega oblikovanja. Vse pojave egipčanskega umetnostnega ustvarjanja povezuje namreč v enoto trdno zgrajeno umetnostno stremljenje Egipčanov, ki se izraža v enem izmed najstrožje opredeljenih slogov vseh časov. Ta kar matematično jasni strogi slog, ki razpoložljiva sredstva in upodabljajoče znanje oklepa v meje naivne stvarnosti in z enostavno samozavestjo dosega svoj namen, je ostal za vse poznejše čase zgleden in privlačen primer umetnostnega sistema, ki ga odlikuje najvišja, s samoumevnostjo prirodne veličine tekmujoča monumentalnost.

Sl. 6. Kip Ranefera (IV. dinast.) v Muzeju egip. starin v Kairu.

Par izbranih primerov vam bo na slikah 1 do 7 nazorno razjasnilo smisel povedanega.

Glede spomeniškega gradiva, ki ga je ustvarila egipčanska umetnost, je zanimiva ugotovitev zaporednosti, v kateri se posamezni značilni spomeniški tipi v teku dolge dobe pojavljajo in kako se njihove posebne oblike razvijajo, dozorevajo ali odmirajo. V vsaki zgoraj omenjenih dob razcveta je ta razcvet navezan na določene tipe umetnostnih pojavov, katerih nastanek ali zaostanek za novimi je vselej neposreden odsev verskih, državnopolitičnih ali družabnorazvojnih predpogojev. Posebno določno se kaže to razmerje do zgodovinskih predpogojev v arhitekturi: Za arhitekturo prve dobe razcveta je značilna piramida, monumentalni grob egipčanskih kraljev; mastabe, pritlične grobnice plemenitašev po svojem zunanjem poudarku ob njih skoraj izgubijo vsak ugled. Templjev je v ohranjenem gradivu te dobe malo in so največkrat kot grobni templji zvezani s piramidami, kakor t. zv. tempelj Sfinge pri Gizeh s Hefrenovo; služili so posmrtnemu češčenju mrtvih kraljev. Tudi tretja »večna« oblika, ki jo je ustvarilo

egipčansko stavbarstvo, obelisk, je tej dobi že znan in sicer kot bistveni del svetišč solnčnega boga Re (»solnčni obelisk«), katerega češčenje se je začelo širiti v dobi pete dinastije okrog srede XXVI. stoletja pr. Kr. Za drugo dobo razcveta je značilen monumentalni razvoj obeliskov, ki služijo sedaj za okras vhodov v templje; piramida služi še vedno za obliko kraljevih grobnic, izgublja pa svojo prvotno mogočnost in se polagoma umika novim oblikam grobnic; vedno bolj pa stopajo v ospredje v skalo vsekani grobovi velikašev, ki jih na zunaj označujejo iz žive skale izklesane stebriščne fasade. V dobi tretjega razcveta pa zavzame prvo mesto tempelj, posvečen bogu ali kot grobni tempelj češčenju mrtvega faraona, in ostane odslej vodilna oblika egipčanskega stavbarstva, ki po velikosti svojih zasnov ne zaostaja za monumentalno nenadkriljivimi piramidami; bujen razvoj doživi sedaj tudi oblika skalnatih grobnic, med katerimi so posebno slavne kraljeve grobnice v Dolini kraljev (Biban-el-moluk) v bližini Luksorja; posebnost te dobe,



Sl. 7. Sedeči kip faraona Hefrena (IV. dinast.) v Muzeju egipč. starin v Kairu.

nastala kot odmev občudovanja vrednega sekanja grobnic v skale, so skalnati templji, med katerimi je kot čudo takratne tehnike na prvem mestu veliki tempelj v Ipsambulu, t. zv. Abu-Simbel. V četrti dobi razcveta obdrži tempelj svoj vodilni položaj, grobnice pa se umikajo v ozadje. Značilna za to zadnjo dobo egipčanske umetnosti je gojitev kulturne tradicije, ki spominja na sodobno varstvo spomenikov; javlja se tako v smotrnem restavriranju starih spomenikov kakor v ustvarjanju novega po starih vzorcih.

Egipčanska umetnost je tudi prva, ki je arhitekturi enakopravno razvila obe izrečno upodabljajoči stroki likovnega snovanja, slikarstvo in kiparstvo. Strogi okvir egipčanskega umetnostnega stila, ki ne dopušča sicer, da bi se preveč osamosvojili, ju po večini veže v arhitekturni okvir, kar povzroča, da se razvije v najboljšem pomenu besede arhitekturno kiparstvo, a da kljub temu vsaj slikarstvo v svoji zadnji razvojni dobi doseže visoko stopnjo iluzijonizma, slikanja optičnega videza, mesto splošno prevladujočega ploskovito krasilnega načina. Ta napredek je v vzročni zvezi z izrazito resničnostnim razpoloženjem egipčanske upodabljajoče umetnosti, katero je praznovalo pravo zmagoslavje v vseh vrstah portretne in žanrske (upodabljanje dogodkov iz vsakdanjega življenja) plastike.

V okviru egipčanske umetnosti je imelo slikarstvo prav od začetka razmeroma velik pomen. Saj so bili tudi reliefi in kipi poslikani in je bila barvna pisanost eden glavnih elementov lepote stavbinskih spomenikov. Samostojno pa nastopa slikarstvo v prvi dobi še bolj redko. Omenjamo slike v svetišču solnčnega boga Reja v Abu-Gurab, ki predstavljajo življenje in opravila v raznih letnih časih. Že po tem zgodnjem spomeniku se nam odkriva ena osnovnih potez egipčanske upodabljajoče umetnosti, ki je od samega začetka in, kakor bomo videli, po svojem globljem bistvu ozko zvezana z naravo, torej realistično, kolikor ni pogostoma naravnost naturalistično usmerjena. Zgoraj označeni močno vezani formalni sistem to razpoloženje sicer zelo ublaži, vendar pa bomo pri natačnejšem opazovanju ugotovili v podrobnosti nešteto bistrih opazovanj iz narave in naravno zanesljivost v njihovem likovnem izrazu. Tudi v grobnicah prve dobe že nastopa slikarstvo, močno pa je razvito v skalnatih grobnicah druge dobe in predstavlja v neizčrpnih

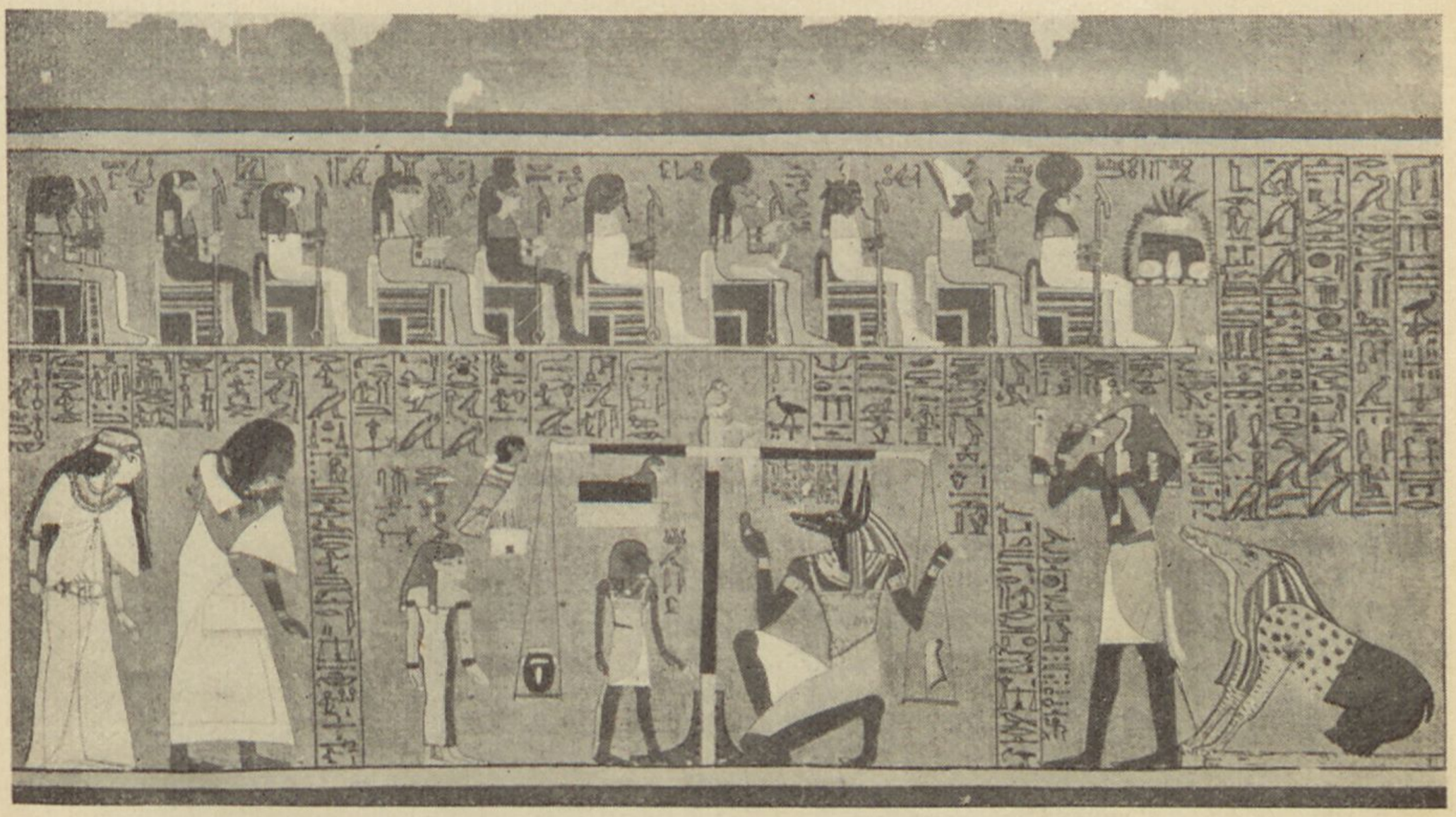
Sl. 8. Delo na polju. Stenska slika v grobnici Naktija pri Šejk-Abd-el-Kurnahu.

vrstah slik prizore iz vsakdanjega življenja umrlih, njih dela, posle, lov, igre in podobno (primerjaj sliko egipčanskega dela na polju v grobnici Naktija v Šejk-Abd-el-Kurnahu na sl. 8). V tretji dobi se motivni svet slikarij v grobnicah močno razširi. Poleg prizorov iz življenja se vedno bolj uveljavljajo tudi verski in obredni prizori. Opaža se, da je vloga slikarstva v zasebnih grobovih večja kakor v kraljevskih. V teh stopajo v ospredje posebno zgodovinski prizori iz življenja kraljev, slike bitk, premaganih ljudstev itd. Največji napredek je doživel naturalizem v egipčanski umetnosti sredi XIV. stol. pr. Kr., ko je Amenofis IV., ki se je v zvezi s svojo versko reformo preimenoval v Ehnatona, vpeljal češčenje solnčne oble Atona in ustanovil novo prestolnico Tell-el-Amarno. V njegovi palači so se našli odlični spomeniki tega zanimivega med-

Sl. 9. Kraljica Nefertiti nudi faraonu Ehnatonu cvetlico. Relief iz Tell-el-Amarne v muzeju v Berlinu.

dobja v egipčanski umetnostni zgodovini. Veliko vlogo imajo pokrajinski prizori in slike živali, tako da se vsiljuje misel na možnost vplivov s Krete. Celo slike kralja in njegove družine so dobile naraven, intimen značaj. Čisto izreden je po svojem nepotvorjeno človeškemu občutju poslikani relief, ki predstavlja kraljico, katera nudi kralju cvetko, da jo poduha (sl. 9).

Posebno vrsto slikarskih spomenikov predstavljajo t. zv. mrtvaške



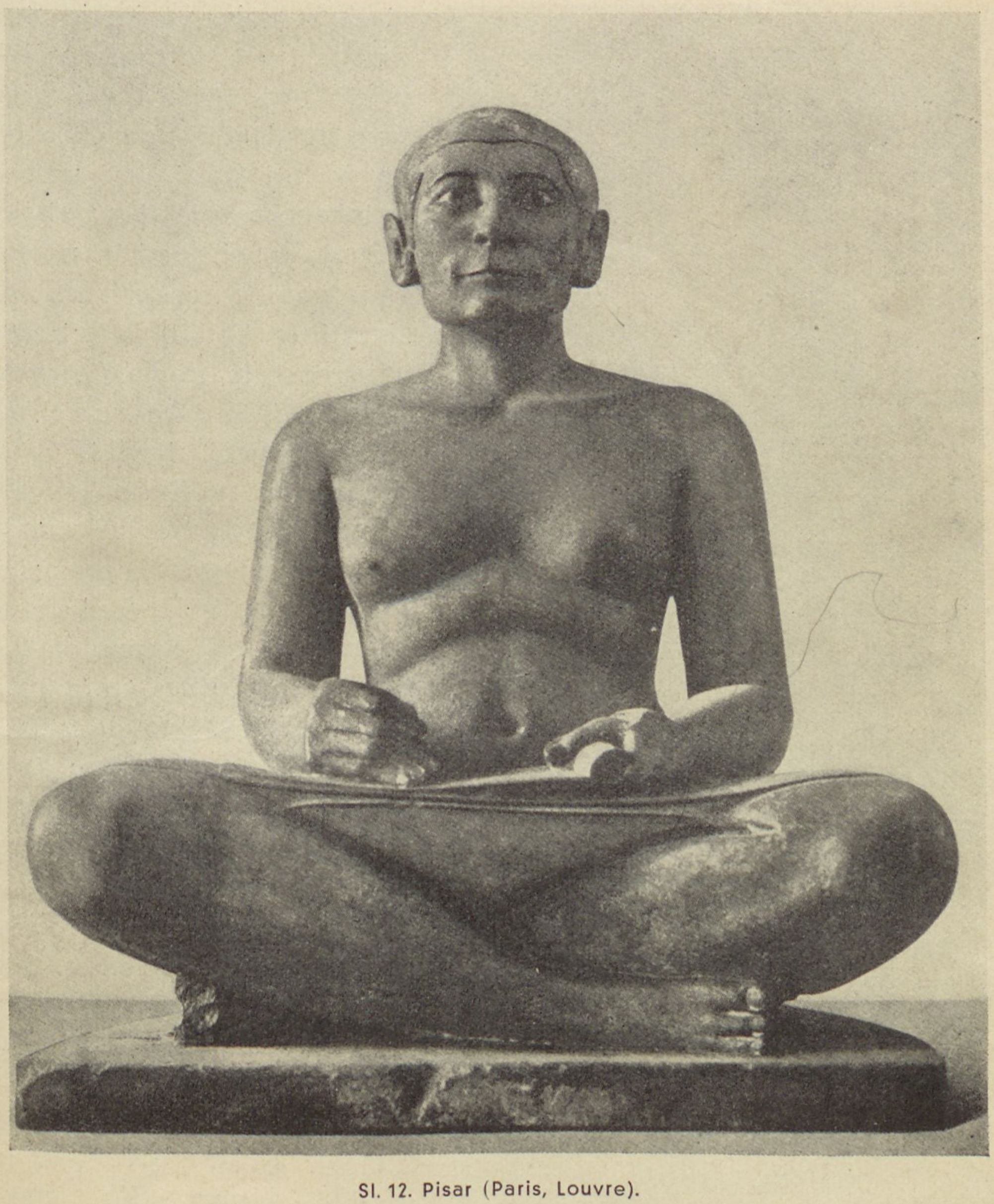
Sl. 10. Ani v sodni dvorani boga Ozirisa. Iz papirusa Anija v Brit. Mus.

knjige, slikani rokopisi, ki so jih dajali mrtvim v grob kot neke vrste potni list za onostranstvo. Njihove slike kažejo prehod duše v posmrtno življenje, njeno sodbo pred Ozirisom itd. in ilustrirajo molitve iz mrliškega obreda (primerjaj sliko Anija, ki je umrl za časa XVIII. dinastije, v sodni dvorani boga Ozirisa na sliki 10). Razni papirusi vsebujejo tudi slike satirične ali smešne vsebine, parodije človeškega življenja, prizore iz živalske basni itd. Umetnostno zgodovinsko zelo važen je zadnji sad tradicijonalnega egipčanskega naturalizma v slikarstvu, slikana človeška podoba, ki so jo mesto nekdanje reliefne podobe v helenistični in rimski dobi dajali z mrličem v grob. Ta iluzijonistično slikani egipčanski portret je postal stilistični predhodnik, ako ne naravnost oče za bizantinsko umetnost tako važne podobe svetnikov, tako zvane ikone (sl. 11, mumija s slikanim portretom iz ok. l. 200 po Kr.).

Kiparstvo je ustvarilo dve glavni vrsti, prosti kip in relief. Prosti kip se je razvil v monumentalni smeri kot reprezentativna podoba kraljev in bogov ter kot intimni kip, predstavljajoč kar najbolj naravno umrlega ali njegove služabnike pri delih njegovega življenjskega poklica ali posla. Egipčanski relief pozna samo zmerne stopnje prav rahlo

Sl. 11. Levo: Mumija Hu-en-Amena iz Teb (okr. 800 pred Kr.); desno: Mumija s slikano glavo Grka Artemidorja iz Fajuma (okr. 200 po Kr).

vzboklega pravega reliefa in izrazito egipčansko obliko v osnovno ploskev pogreznjenega reliefa ali celo samo s poglobljenimi obrisi v ploskev zarezane risbe. Da bi bili bolj učinkoviti, so vse vrste reliefov barvali. Podobno pretežni skupini slikarstva nastopajo reliefi le kot okras ploskev v najožji zvezi z arhitekturo in nimajo samostojne vloge. Za kipe je v splošnem, torej tudi za kipe iz vsakdanjega delovnega življenja, značilna že zgoraj označena frontalnost. Razen kipov žanrskega značaja in posebno kipcev, izdelanih v velikih množinah kot pogrebni dar umrlemu, postavljen v njegovo grobnico, egipčanski kipi nimajo samostojne vloge, ampak so kot izrazita arhitekturna plastika naslonjeni na arhitekture kot okras vhodov ali arhitekturnih členov notranjega sestava. Z reliefi so krasili stene in druge arhitekturne dele grobnic in templjev; po vsebini pa ni razlike med njimi in slikami.



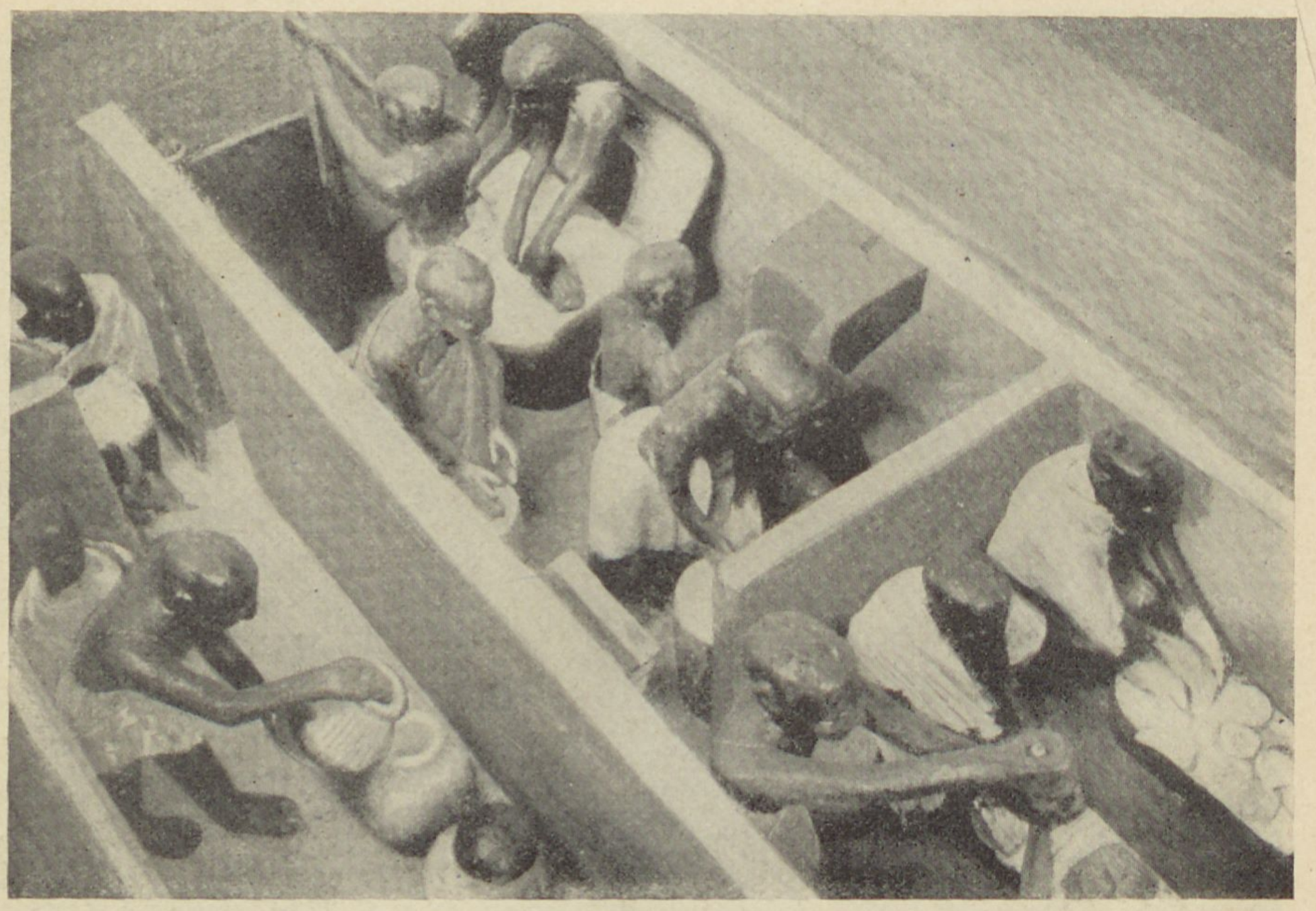
Sl. 12. Pisar (Paris, Louvre).

Kakor v slikarstvu se v tretji dobi močno razširi tudi motivni krog reliefov in poseže iz vsakdanjega okolja na zgodovinsko in obredno stran. Samostojni, okrogli kipi se pojavljajo od samega začetka predvsem kot podobe umrlih v grobnicah. Poleg reprezentativno dostojan-

Sl. 13. Vaški predstojnik (Kairo, Muzej).

stveno pojmovanih je tudi mnogo takih, ki predstavljajo umrle upodobljene pri njihovem poklicnem poslu. Posebno v tej vrsti je dosegla egipčanska plastika visoko stopnjo resničnosti in upravičeno popularnost uživata radi živosti, s katero sta zajeta naravnost iz srede življenja, sedeči Pisar v Parizu (sl. 12) in korakajoči leseni Vaški predstojnik v Kairu (sl. 13). Za študij egipčanske kulture in vsakdanjega življenja pa so poleg slik iz resničnega žitja in bitja neprecenljive vrednosti posebno male žanrske figurice, ki so jih v velikih množinah odkrili v grobnicah. V njih je upodobljenih toliko opazovanj iz resničnega vsakdanjega življenja in izraženih pogosto tako mikavno prepričevalno, da se kosajo celo s takimi zakladnicami upodabljanja nravov in vsakdanje resničnosti, kakor je holandsko slikarstvo XVII. stol. Odličen primer se nam je ohranil v l. 1920 odkriti grobnici Mehenkvetreja iz časa okrog leta 2000 pred Kristusom, iz čigar bogate zakladnice prinašamo na sl. 14

Sl. 14. Kipci služabnic iz grobnice Mehenkvetreja (odkrita 1920).



Sl. 15. Peki pri delu. Figurice iz grobnice Mehenkvetreja.

dražestni služabnici, na sl. 15 prizor izdelovanja kruha, na sl. 16 klanje živine in na sl. 17 rajnkega samega, ko potuje na ladji. Naš čas še ni pozabil nepopisnega vtisa, ki ga je na ves svet naredilo leta 1922 odkritje Tutankamonove grobnice v Dolini kraljev iz prve polovice XIV. stol. pr. Kr., ki je ena izmed najbogatejše opremljenih dosedaj znanih zakladnic te vrste (prim. sl. 18 in 19).

Posebno slavo uživajo mnogi orjaški kipi, ki nam jih je zapustila egipčanska umetnost. Na prvem mestu je nedvomno okrog 20 metrov visoka, iz naravne skale izklesana sfinga (ležeče živalsko telo s človeško glavo) v Gizeh, ki je glavni kiparski spomenik druge dobe. Iz tretje dobe pa slovijo mnogi ogromni (do 20 m visoki) iz ene kamenite klade izklesani reprezentativni portreti. Posebno znani so t. zv. Memnonovi kolosi, kolosi pred fasado skalnatega templja v Ipsambulu itd. Stremljenje po kolosalnosti izpričuje sicer velik tehnični napredek egipčanskega kiparstva, ki je spretno obdelovalo tudi najtrdnejša

Sl. 16. Delo v kŕavnici. Figurice iz grobnice Mehenkvetreja.

gradiva kakor granit in podobno, pomenja pa izgubo na umetnostni vrednosti. V primeri z velikim realizmom zgoraj omenjenih intimnih del je posebno značilen za umetnostno plitvost teh ogromnih del stereotipni, vedno se ponavljajoči nasmeh njihovih obrazov. V tem oziru tudi četrta doba ne pomenja napredka. Spretnost obdelave je sicer še bolj napredovala, pristno umenostno vsebino pa je začelo nadomeščati stremljenje po ličnosti, elegantni proporciji in po naslonu na slavna dela prejšnjih dobrih dob, posebno iz časa srednje države. Potretni realizem pa je močno napredoval. V zaključnih dobah egipčanske umetnosti se čuti vedno večji vpliv helenistične umetnosti. Ta vpliv je prav v kiparstvu zelo močen in se ne kaže samo v novi motivnosti, ampak tudi v načinu obdelave in slogu, razen ako se zadovolji z brezdušnim kopiranjem starih del in ponavljanjem nekdanjih motivov.

Umetnostno zgodovinsko je razvoj egipčanske umetnosti zelo za-

nimiv in poučen, ker nam kaže skrajno trdoživost tako po motivni kakor po stilni strani; dokler se ne zrahljajo duhovne podlage egipčanske kulture, toliko časa moremo tudi opazovati stalen razvoj na eni in na drugi strani. Šele poznogrški helenistični kulturi z njeno prefinjenostjo, mednarodnostjo in njima ustrezajočo svobodnejšo umetnostjo se je posrečilo uničiti tisočletne osnove, pa tudi tedaj šele po večstoletnem medsebojnem boju in odmiranju. Najtrdovratnejše je vztrajal pri svoji podedovani obliki tempelj; ostal je zvest svoji tradiciji ali pa je postal popolnoma grški; manj odporno je bilo kiparstvo in slikarstvo; vendar pa imamo tudi tu poleg del, ki stremijo na eni strani za čim popolnejšim ustvarjanjem v duhu tradicije, na drugi pa za čim popolnejšo prilagoditvijo modernim oblikam, veliko, umetnostno živo skupino drugih del, kjer se stari egipčanski portretni realizem spaja z novim naprednejšim stilom, ali kjer se je značilni helenistični žanr obogatil in pridobil notranje moči vprav radi spojitve z egipčanskimi žanrskimi stremljenji.

Sl. 17. Umrli na potovanju v kabini na ladji. Figurice iz grobnice Mehenkvetreja.

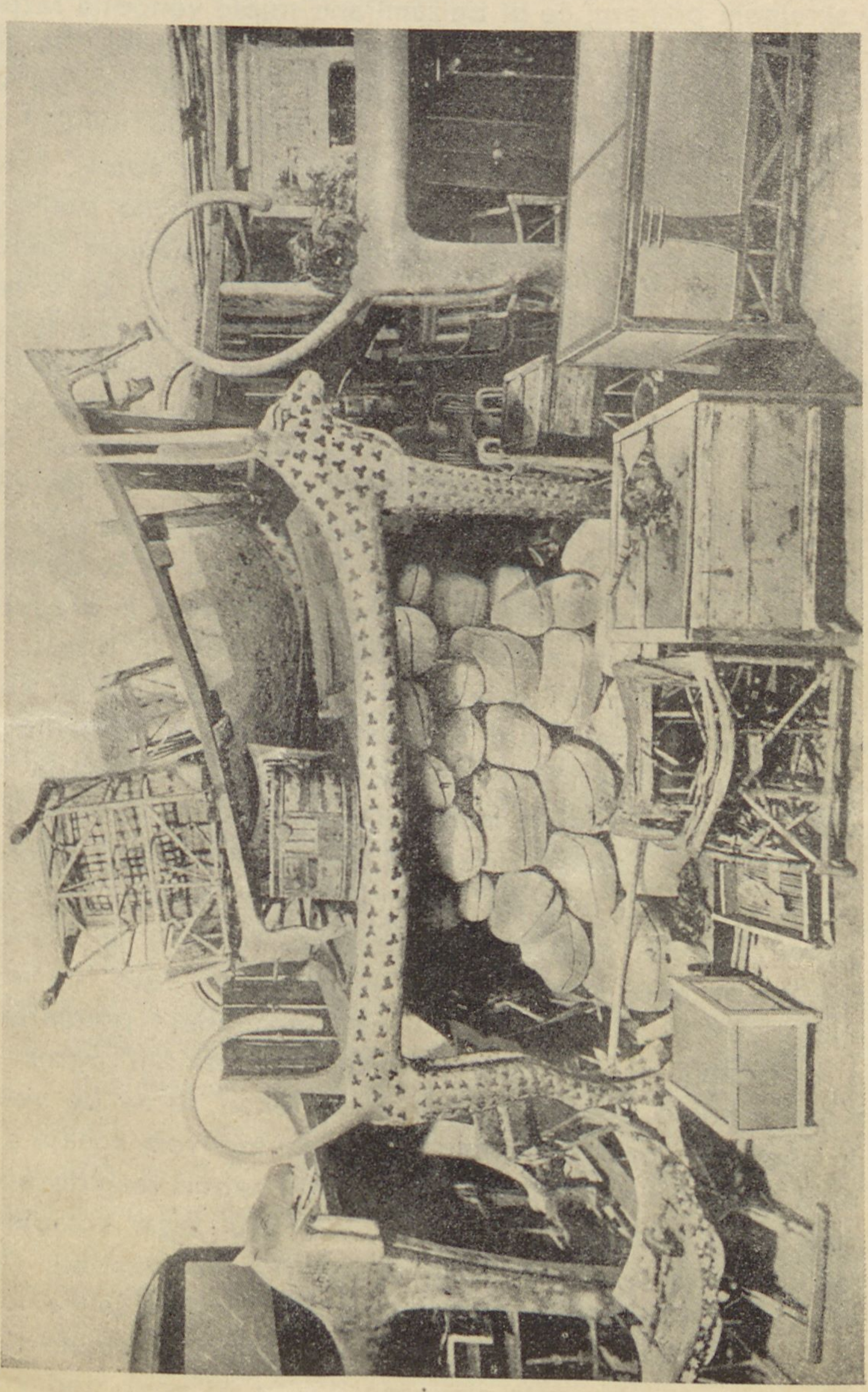
V zgodovinski zaporednosti pojavov egipčanske umetnosti se jasno kaže, kako je rastla osnovna misel pobudnica umetnostnega ustvarjanja. Njen razvoj se najtesneje naslanja na razvoj verske misli pri Egipčanih in prav nazorno ilustrira njene prevrate: V prvih dobah prevladuje nagrobna umetnost celo nad umetnostjo, posvečeno češčenju bogov, o kateri bi mogoče kdo mislil, da je kulturnozgodovinsko starejša. Od nove države dalje pa je značilno prevladal tempelj kot bogu

Sl. 18. Tutankamon in kraljica. Relief na hrbtišču faraonovega trona iz grobnice Tutankamona.

posvečeni hram; opaža se tudi, da se poleg tradicionalnih likovnih motivov uvaja cela vrsta novih, posebno takih, ki izvirajo iz obrednih opravil. Obredno življenje je očividno doživelo velik razmah. Vse bolj se tudi opaža, da stavijo faraona v isto vrsto z božanstvom, kar je za poznejši orient splošno značilno ter pomenja tretjo stopnjo v razvoju verske miselnosti, kakor jo zrcali egipčanska umetnost. Temu ustrezno se motivni krog likovne umetnosti v tej dobi razširi na zgodo-

vinske, epične in poveličevalno simbolične zasnove, ki pripovedujejo o velikih delih faraonov in jih proslavljajo. V tem razvoju se zrcali značilna antiteza prvotnega češčenja umrlih poznejšemu češčenju božanstev in njim ravnih faraonov. Simptomatično za to razmerje je tudi nasprotstvo med čistim resničnim, vsakdanjim življenjem, ki nam ga odraža nagrobna upodabljajoča umetnost prvih dob, in med pogrebno obrednimi motivi, ki jih srečujemo v knjigah mrtvih in na stenah grobnic v novejši dobi. Iz njih ne odseva samo naivna materialna skrb za posmrtno življenje mrličevega dvojnika, ampak že skrb za njegov dušni blagor po smrti; o tem pričajo n. pr. prizori, v katerih božanstvo sodi umrlega, pa tudi že sam pojav »Knjige umrlih« kot neke vrste pomagala za varno pot v onstranstvo itd. Umetnost kasnih dob pa kaže znake razpada doslej enotnih duhovnih podlag egipčanske kulture in tudi največja rafiniranost izdelkov ne more tega prikriti. Jedro, duša egipčanske kulture polagoma umira, zunanjost njenega videza pa živi dalje in skuša svojo nepristnost zakriti s tem, da sega po tisoč let starih vzorih. Kakor za vsako dobo notranje nemoči, ki se vselej javlja tudi v razpadu tako zvanega stila, zanesljivega okvira celokupnega življenja in izražanja kake dobe, tako je tudi za egipčansko pozno razdobje značilna skrb za usodo starih spomenikov, katere smotrno obnavljajo in posnemajo. To bomo videli zopet v poznorimski dobi in to smo videli z lastnimi očmi tudi v brezstilnem devetnajstem in v začetku dvajsetega stoletja.

Globlji smisel tega, kar smo doslej povedali o egipčanski umetnosti, pa je, da izhaja vsa monumentalna in z njo zvezana upodabljajoča umetnost Egipta iz ene same misli, iz misli na posmrtno življenje in iz skrbi za njegovo neskončno zagotovitev. Po naziranju Egipčanov spremlja vse življenje vidnega telesnega človeka njegov tako zvani Ka-Dvojnik, ki odgovarja nekako naši duši, samo da so ga bolj materialno pojmovali. On živi, dokler resnično telo ne razpade. Zato so mrtva trupla balzamirali, da bi jim omogočili čim daljši osebni obstoj. Zato so jih pokopavali v skrite, naravnost nedostopne grobnice v mastabah, piramidah in skalnatih grobnicah in zabrisavali vsako sled za vhodom vanje. Zato so shranjevali v grobnicah množine kipov, ki naj bi bili čim popolnejši posnetki, portreti zunanjosti umrlih. Ti kipi



Sl. 19. Egipčansko pohištvo, najdeno v grobnici Tutankamona.

naj bi v skrajnem primeru, če bi balzamirano truplo vendarle razpadlo, njega nadomestili in omogočili Dvojniku nadaljnji obstoj. Tu je vir značilnega egipčanskega realizma, z njim v ozki zvezi pa je, kakor bomo takoj videli, žanrski naturalizem. Ka-Dvojnik je namreč umrli človek z vsemi svojimi življenjskimi navadami in potrebami. Zato mu devajo v grobnice velike množine malih, naturalistično oblikovanih kipcev, predstavljajočih njegovo služinčad pri vsakdanjem delu, pripravljanju jedi itd. Zato po stenah grobnic naslikajo ali v reliefu upodobijo dogodke iz njegovega življenja na zemlji, prizore iz njegovega poklica, njegovih zabav itd. Tako so postale grobnice neizčrpen vir gradiva za egipčansko kulturno zgodovino. Kakor so namreč posebno po vojni dokazale presenetljive najdbe v egipčanskih grobnicah, s slikami in plastičnimi posnetki življenja skrb za pokojnega še davno ni bila končana in so ga tudi resnično oskrbeli s prav vsem, kar je bilo zanj značilno v življenju ali kar je ljubil in bi moglo povečati njegovo udobnost v drugem življenju, z bogatim in dragocenim lišpom prav tako kakor z resničnim pohištvom, jedjo in pijačo.

V nadaljnjem razvoju se je egipčansko kulturno življenje kompliciralo, kompliciralo pa se je tudi duševno in družabno življenje Egipčanov v razmerju do posmrtnosti, do božanstva in do vladarja. Višek tega razvoja in odločni prelom med starim in novim Egiptom je v novi državi, ki je izrazito vojaška država z osvajalnimi nagibi. Reprezentativno svetišče, ki služi obenem slavi božanstva in vladarja, postane odslej glavni predmet egipčanske umetnosti. Tempelj je posnet po vzoru egipčanske hiše, katere sestav je preurejen tako, da ustreza strogo enotni zamisli v svoji pomembnosti vsestransko poudarjenega bivališča božanstva. V tej dobi predstavljajo templji ogromne, v strogo zunanjo enoto sklenjene sestave arhitektur, ki se po velikosti zamisla in enotnosti izraza kljub najrazličnejšim motivom kosajo s piramidami prve dobe in z največjimi arhitekturnimi napori vseh dosedanjih časov (prim. n. pr. Amonovo svetišče v Karnaku, čigar kompleks je okrog pol kilometra dolg, ali skalnato svetišče Abu-Simbel). Če pa spoznamo globlje bistvo templja kot razmeroma majhne celice, kjer je postavljen kip božanstva, uvidimo, da je ves ta ogromni kompleks samo učinkovita priprava, neke vrste slovesen dohod, ki vodi med vrstami

sfing ali drugih živalskih podob skozi glavna vrata med piloni s kolosalnimi kipi ali obeliski, skozi več stebriščnih dvoran in dvorišč do zadnjega, v primeri z njimi zelo skromnega, toda najsvetejšega prostora. Razen sedečih orjakov ob vhodu so tudi znotraj ob pilastrih mogočni kipi, vse stene in stebrovje pa je pokrito z reliefi ali slikami, ki proslavljajo kralja in božanstvo ali predstavljajo verske obrede. Arhitektonski osnutek teh orjaških stavb je sicer še primitiven; opozorili smo že na zunanjščino, ki more izvirati le iz značaja prstenih zgradb prvotne egipčanske kulture in nemonumentalnih zgradb zgodovinske dobe, temu lahko dodamo tudi značaj notranjščin, kjer se večje prostorninske razpetosti obvladujejo samo s kopičenjem opor, za kar so zgovorne priče dvorane egipčanskih templjev, ustreza pa končno temu značaju tudi enostavno nizanje mnogoštevilnih prostornin druge za drugo ali ob drugo brez višjega arhitektonskega reda. Tega nadomešča samo razvrstitev poudarkov ob vzdolžni osi. Ta edina ustvarja red v notranjosti in ta edina razkriva obiskovalcu mogočnost zasnove, s tem da v zaporednosti odkriva vse učinkovite momente tempeljskega organizma. Ta stroga in estetsko smotrna podreditev vseh poudarkov in vsega reda vzdolžni osi in na njo oprtemu simetričnemu ravnotežju stavbinskih gmot odstranjuje tudi vtis arhitektonske nedozorelosti, ki bi bil sicer neizogiben. Vtis organske izgrajenosti celote dobi oporo predvsem v trdnem okviru zunanjščine tempeljskih kompleksov. Poseben poudarek pa dobi relativna dognanost teh arhitektur tudi s tem, da so vsi arhitekturni členi bogato ornamentirani in pestro barvasto poslikani.

Preobrat v verskem razvoju se zrcali tudi v umetnosti grobnic, kjer se začno uveljavljati, kakor smo že poudarili, obredni motivi. V kulturno vsebinskem pomenu pa je za umetnostnega in kulturnega zgodovinarja posebno mikavna živahna naturalistična medigra sredi XIV. stoletja pred Kr., čeprav se je verska reforma Amenofisa IV. vzdržala samo par desetletij. Nič manj pa ni zgovorna priča o kulturni vlogi verstva svoje dobe vsebinska plehkost in napredovanje posvetnih motivov v primeri z verskimi v dobah odmiranja egipčanske državnosti in tradicionalnega kulturnega duha. Tu šele prav spoznamo, da notranja sila egipčanske umetnosti prav jasno črpa svojo življenj-

sko moč iz razmerja Egipčanov do smrti, do božanstva in do božanskega faraona. Tako se nam odkrije zgodovina egipčanske umetnosti kot silno zanimiva paralela k razvoju zapadnoevropske umetnosti do srede XVIII. stol. in k naši duhovno in socialno razdrapani brezstilni polpretekli dobi. Strah božji bi bil po tem vendar ne le začetek modrosti, ampak tudi začetek in vir umetnosti in njenega stila ter njegove življenjske sile.

Če končno strnemo svoja izvajanja in na kratko označimo tisto, kar je egipčanska umetnost ustvarila splošno pomembnega, bomo podčrtali predvsem sledeče: Piramida in obelisk sta dve obliki, ki sta nedvomno večni; v enostavni, kristalinično čisti popolnosti in monumentalnosti sta ostali nenadkriljeni in jih umetnost še danes porablja v vseh mogočih zvezah in pomenih. Egipčanska sfinga je prešla po grškem bajeslovju v stalno zakladnico fantastičnih predstav zapadnoevropskega človeka. Kot podoba nerešljive zagonetnosti se pridružuje po svojem prepričevalnem liku takim enkratno zajetim, a večno samoumevnim, četudi v svoji pravi pomembnosti nikdar dojetim ustvaritvam oblikujoče domišljije, kakor je n. pr. Milonska Venera, Tizianova Zemeljska in nebeška ljubezen, Mona Lisa Lionarda da Vincija in podobno. Egipčanski tempelj je prva arhitektonsko enotno zamišljena in izvedena velikopotezna hiša božja v zgodovini umetnosti; on je prva arhitektura v zgodovini, pri kateri je bila množina arhitektonskih motivov spojena v estetsko in stvarno višjo stavbinsko enoto. Sila in prepričevalnost stilne urejenosti egipčanskega templja je tolika, da je mogla celo naša brezstilna polpreteklost sanjati o njem kot nekakem nedosegljivem idealu monumentalne arhitekture. Egipčanska grobnica, ki je tako logično zgrajena, da v idealni meri služi vsem potrebam njihove vere v nesmrtnost bitja in vsem z mrliškim kultom zvezanim obredom, je za nas danes zakladnica neprecenljivega nazornega gradiva, ki nam ilustrira egipčansko življenje do vseh njegovih podrobnosti in ki ga bomo kmalu radi zakladov v teh grobnicah bolje poznali kakor marsikatero mnogo bližjo dobo. Po teh odkritjih postaja egipčansko življenje bistven del našega spoznanja, po njem pa do gotove mere tudi sočinitelj našega kulturnega snovanja. Iz zgodovine umetnosti vemo dalje, da je marsikatera poteza egipčan-

ske umetnosti že v stari dobi vplivala na razvoj sosednjih umetnosti. Tako so nedvomne zveze med Tell-el-Amarnskim naturalizmom in kretsko umetnostjo; dalje je egipčanska skulptura vplivala na razvoj arhaične grške; egipčanska tempeljska dvorana pa je prva uvedla način vrhnje osvetljave večladijskih prostorov, ki je postal pozneje osnovni arhitektonski motiv za krščansko baziliko. Egipčanski realizem in naturalizem je nedvomno prispeval svoj del poznoantičnemu realističnemu portretu in helenističnemu žanru; slikani portret z obrazov mumij pa je, kakor smo že zgoraj ugotovili, predhodnik, ako ne naravnost oče bizantinske svetniške ikone, ki še danes živi kot bistven rekvizit vzhodnokrščanske verske umetnosti in kot važen sočinitelj sodobnih likovnih snovanj (ekspresionizem). Končno pa ne smemo prezreti tudi, kako je že v naših dneh tako zvana beuronska, po vsem svojem stremljenju obredna umetnost iskala opore v idealu egipčanske obredne umetnosti, se potapljala v skrivnosti njenega sloga in v svojem načinu tudi res ustvarila pomembna dela ali pa vsaj dala pobude, ki so z drugimi pobudami polpreteklosti navajale blodečo umetnost na varnejša pota. Umetnost starega Egipta je torej, kakor smo videli, v nekih smereh živa in aktualna prav do naših dni.

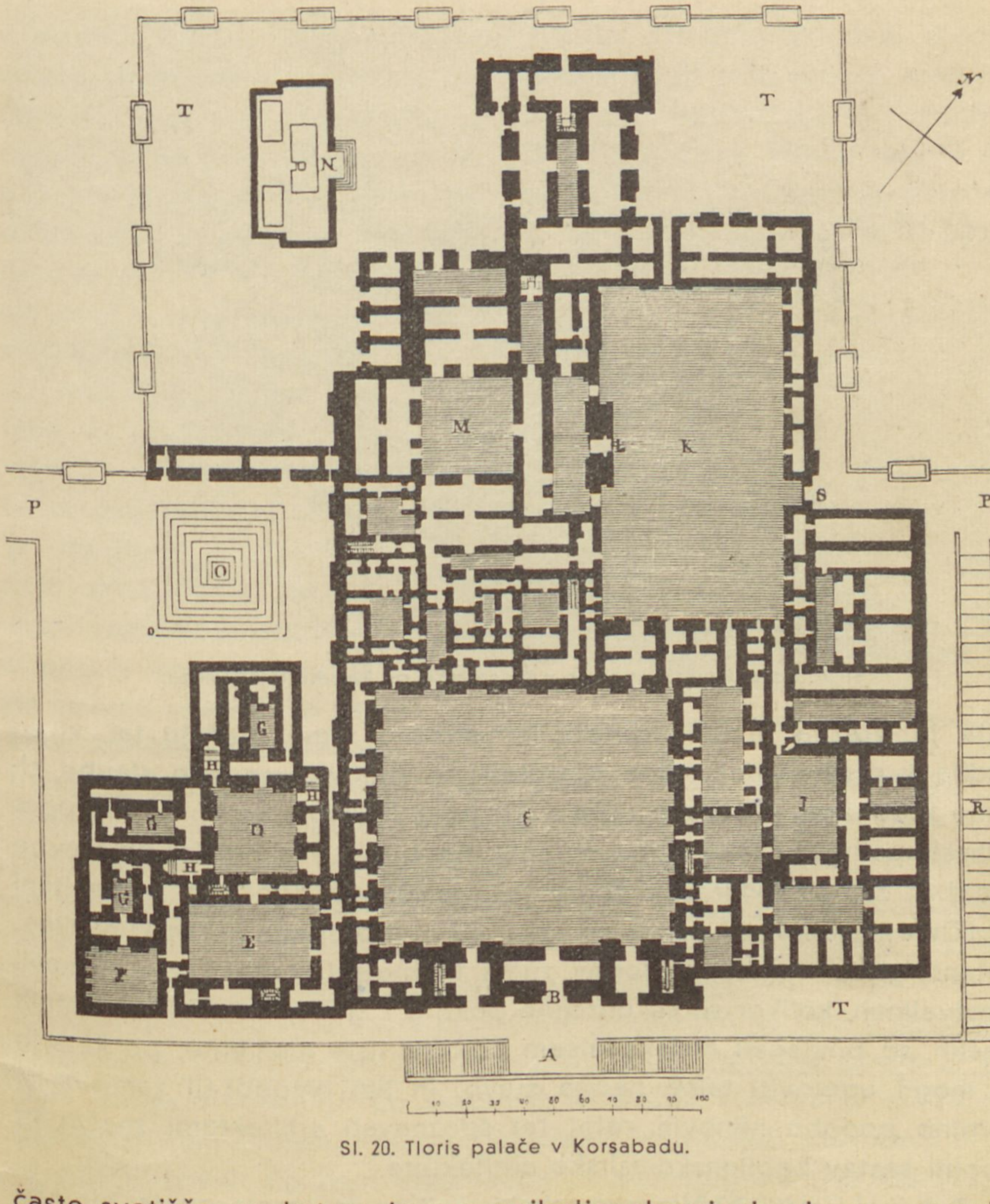
2. Babilonsko-asirska umetnost

Podobno kakor egipčanska je zrastla tudi umetnost Mezopotamije naravnost iz svojih prazgodovinskih podlag. Vendar njeno prazgodovinsko gradivo še ni zadostno znano in raziskano in zato slika o nje postanku, razvoju in značaju še ni popolnoma strnjena. Nosilci te umetnosti so predvsem semitski narodi Babilonije in Asirije. Ti dve si v kulturnem razvoju sledita, a se v poznejšem razvoju tako prepletata, da je za naš pregled pojem babilonsko-asirska umetnost popolnoma upravičen. Stara Babilonija, ki je s svojo umetnostjo predpogoj asirske, pa je prejela svojo kulturno podlago od nesemitskih prvih doslej znanih prebivalcev Babilonije, ki tvori južni del Mezopotamije, S u m e r c e v. Za babilonsko kulturo in umetnost pomeni sumerska nekako to, kar za nas antika. Rodovno so se stari Babilonci

spojili s svojimi predniki, osvojili njihovo kulturo in postali njen drugi nositelj in dopolnitelj. Ko stopijo v zgodovinsko luč na začetku 3. tisočletja pred Kristusom, se je državna organizacija Sumercev osredotočevala na vrsto mestnih državic. Med njimi si je priborilo precejšnjo nadmoč mesto Lagaš, čigar spomeniki so nam, poleg dobro raziskane Abrahamove svetopisemske domovine Ura, glavni vir za poznanje sumerske umetnosti. Sredi III. tisočletja je bila pod vodstvom semitskega severa Babilonije organizirana prva večja država; Babilon pa je naredil za središče države proslavljeni zakonodavec starega veka kralj Hamurabi (okr. 1947 do 1905). Par stoletij nato je starobabilonska država propadla, prišla pozneje pod nadoblast Asircev in doživela nov razcvet med leti 606 do 538, ko je perzijski kralj Cir zavzel Babilon.

Proti koncu II. tisočletja pred Kr. se je razvila v severnem delu Mezopotamije močna asirska država, ki je po nekaj stoletjih dosegla za takratne razmere stališče svetovne države. Glavno mesto je bilo najprej v Asurju, potem v Ninivah. Največji razcvet asirske države zaznamujemo med leti 884 in okr. 620 pr. Kr. Leta 612 so Medijci razdejali Ninive, par let poprej pa drugo važno mesto Asur. Asirska umetnost se je opirala na starobabilonsko in njene značilnosti razvila dalje. Opažajo pa se važne razlike, ki so deloma posledica poznega razvoja pri Babiloncih še strogo stilistične osnove, deloma pa nedvomno tudi spremenjenega razmerja do sveta. Posebno se to zrcali v kiparstvu, kjer je babilonska s sumersko umetnostjo vred še ozko navezana na živo resničnost in svoje največje uspehe dosega v upodabljanju človeške figure in portreta, dočim asirska umetnost zapusti stilno strogost in jo nadomesti z oblikovno prefinjenostjo in od neposredne resničnosti odmaknjeno običajno stilizacijo. Po svoji umetnostni moči človeška figura v asirski umetnosti daleč zaostaja za živalsko podobo, v kateri je dosegla enega zavidljivih viškov umetnostne zgodovine. Deloma je iskati morda podlag za ta dejstva tudi v rodovni mešanici Babiloncev z nesemitskimi Sumerci in v čistem semitizmu Asircev.

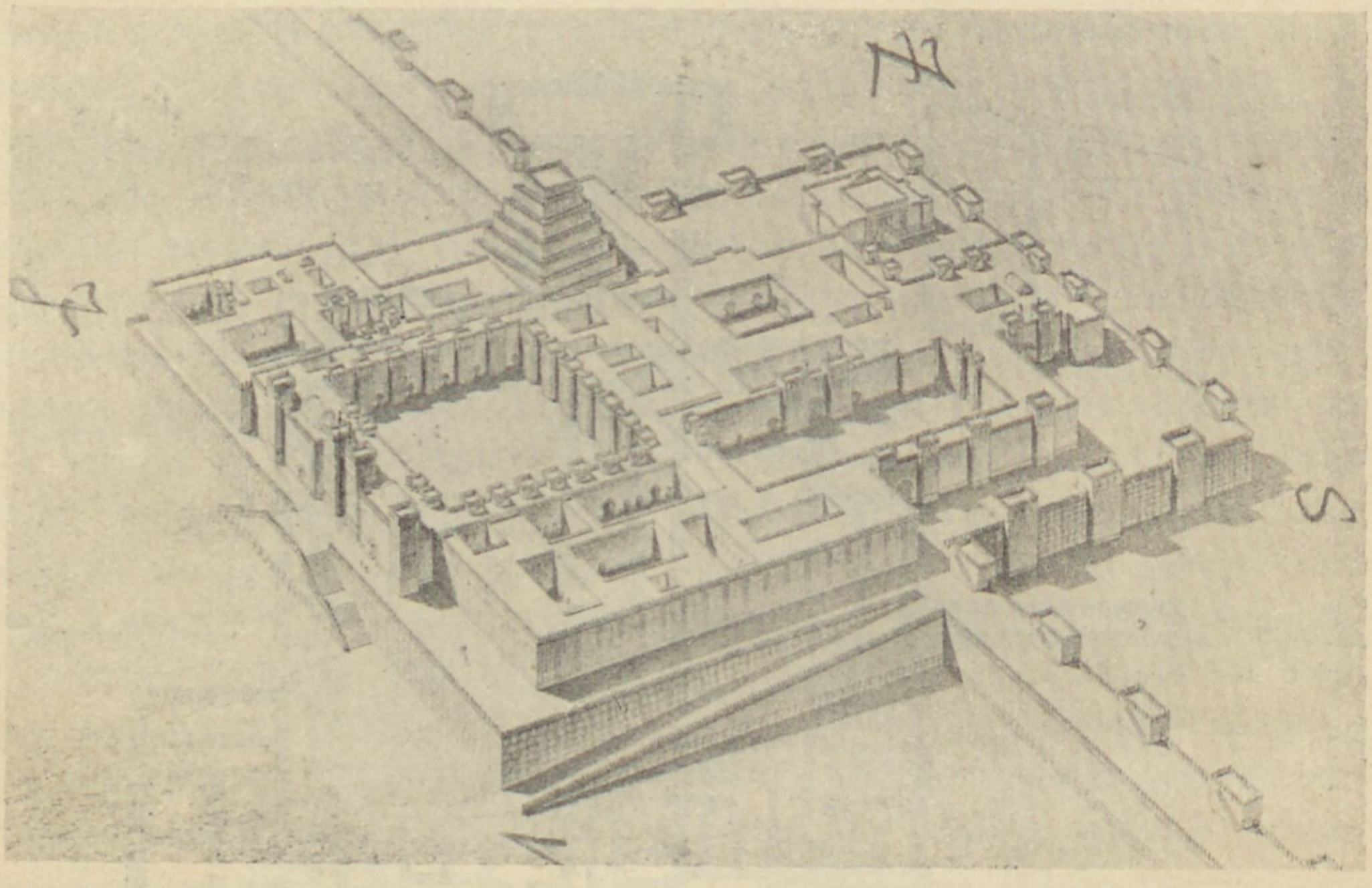
Novejša izkopavanja so pokazala, da je sumerska umetnost posebno visoko razvila oblikovanje posod in drugih izdelkov iz zlata, med katerimi se odlikuje glavni nakit kraljice Šubad iz Ura iz okrog 2700 pred Kr., dalje je bil že pri njih razvit tako zvani cikurat, stopni-



Sl. 20. Tloris palače v Korsabadu.

često svetišče, za katero imamo najbolje ohranjeni primer v templju boga meseca v Uru, in pa realistična portretna plastika. Kot odličen primer navajamo sedečo podobo kneza Gudeje.

Značaj babilonsko-asirske umetnosti, posebno njenega stavbarstva, je še bolj odvisen od predpogojev tal kakor v Egiptu. Mezopota-



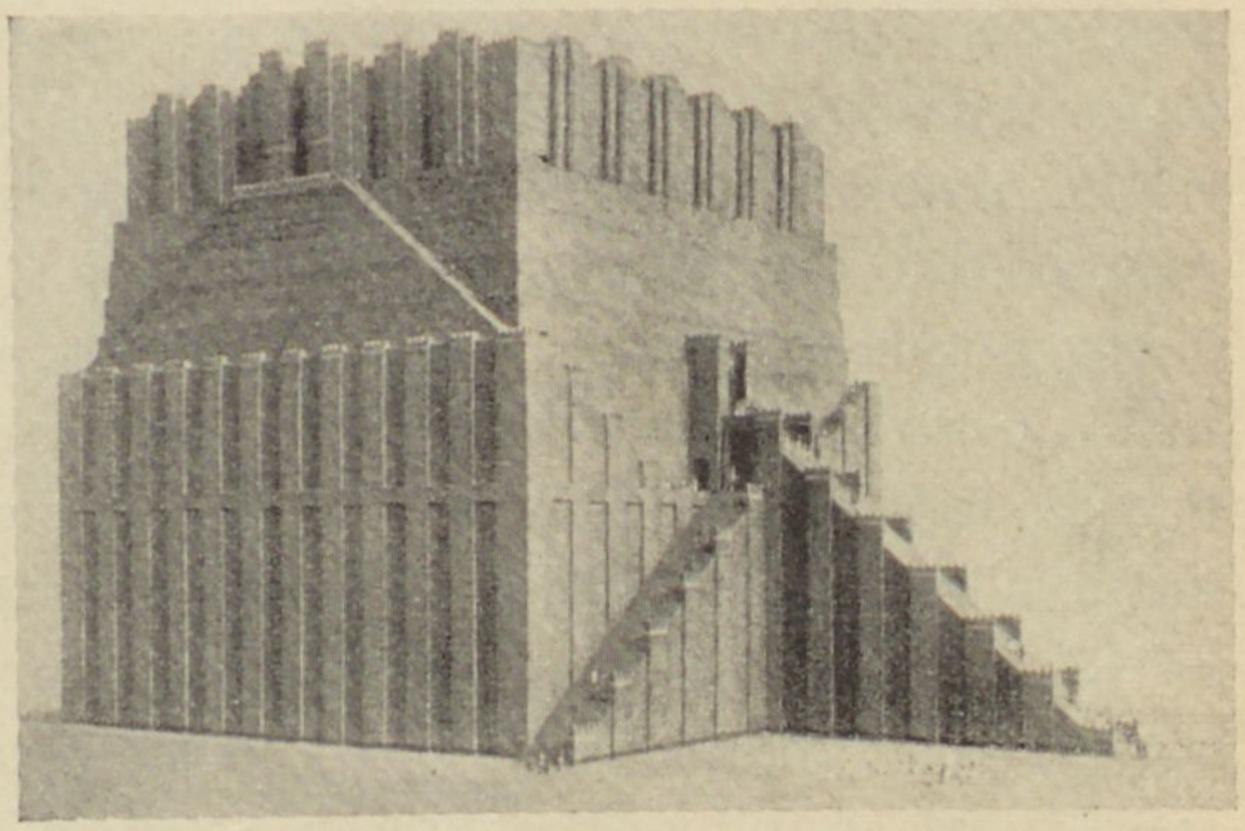
Sl. 21. Rekonstrukcija palače v Korsabadu, po Perrotu in Chipiezu.

mija je izrazita prstena dežela in ustrezno temu značaju tal, ki so nudila v prsti skoraj edino razpoložljivo gradivo, so bile stavbe zidane predvsem iz sušene opeke. To je tudi vzrok, da so se mezopotamski spomeniki tako slabo ohranili. Če bi ne bile odličnejše stavbe zunaj in znotraj pokrite z žgano ali pološčeno opeko, s kamenitimi ploščami in reliefi, bi danes ne imeli od njih drugega kakor kup gline. Ostanki takih trpežnih oblogov zunaj in znotraj stavb, ki so se našli v razvalinah, kolikor so se ohranile pokrite z glino, na svojih prvotnih mestih, so pomagali raziskovalcem določiti tiste momente, po katerih so mogli ugotoviti talne načrte stavb, in jim omogočali zamisliti si prvotno podobo njihovih celot ter spoznavati arhitekturni značaj in lepotni sestav babilonsko-asirske arhitekture.

Duhovni ustroj babilonsko-asirske kulture in umetnosti je bil očividno močno različen od egipčanskega; o tem zgovorno priča ohranjeno spomeniško gradivo. Predvsem se opaža, da nagrobna umetnost nima tistega osnovnega pomena za postanek, razvoj in značaj umetnosti kakor tam. Tudi svetišče božanstva ni tako izrazito vodilno kakor

v poznem Egiptu. Temu nasprotno tvorijo osrednjo skupino, okrog katere se smiselno razvrščajo vse panoge umetnosti, palače kraljev. Šele v drugi vrsti, čeprav po svoji obliki izredno značilni, stojijo templji, ki so pogosto v organski zvezi s palačami. Visoko razvita je bila trdnjavska arhitektura; o nji pričajo ostanki mnogoobčudovanih ozidij Niniv in posebno Babilona iz dobe Nebukadnecarja iz VI. stol. pred Kr. Ninive in Babilon

sta prva v zgodovini uresničila tudi tip velemesta.



Sl. 22. Babilonski stolp, po rekonstrukciji P. Koldeweya.

Postanek kraljeve palače, ki je doživela svoj višek v asirskih palačah, še ni pojasnjen. Gotovo je, da jo je pripravljala cela vrsta doslej še ne dosti raziskanih staroba-bilonskih spomenikov in da smemo smatrati za nekako končno uresničenje babilonskega ideala take stavbe palačo kralja Nebukadnecarja v Babilonu, ki je slovela kot čudo sveta radi svojih »visečih« vrtov; pozabiti pa ne smemo, da je pri njenem postanku bistveno sodeloval že razviti tip asirske palače. Osnovni značaj babilonsko-asirske palače je svojevrsten in predstavlja množico prostorov, razvrščenih v celoti brez simetričnega reda okrog več pravokotnih dvorišč. Vsi prostori so v tlorisu pravokotni. Celotni kompleks je postavljen na teraso iz opeke; za prekritje prostorov porabljajo ravne strope, banjaste oboke in kupole; prostori se delijo po skupinah, ki služijo stanovanju kralja, reprezentativnim svrham, verskim namenom, stanovanju služinčadi in za skladišča. Izrazit tip nam predstavlja palača Sargona (722 do 705) v Korsabadu (sl. 20 in 21). Njena terasa meri okrog 100.000 m^2, imela je okrog 200 prostorov in 30 dvorišč. Organsko je bila ž njo zvezana skupina templjev, ki so imeli posebej stoječ cikurat (stopničast stolp). Ogromna je bila tudi palača Sanheriba v Ninivah. Eden glavnih spomenikov je tudi palača Asarhadona v Kalahu.

Tudi osnovni tip templja je bil razvit že v babilonski dobi, s to razliko, da je pri babilonskem templju ladja položena počezno na glavno os, pri asirskem pa vzdolžno v njeni smeri. Za poznejši razvoj arhitektonske ideje svetišča je asirski tip važen. Tu srečamo namreč prvič v zgodovini arhitekture razdelitev v tri zaporedne dele: predprostor, ki je v Babiloniji in Asiriji počez položen, podolžna ladja in na njenem koncu globoka vdolbina ali poseben manjši zadnji najbolj posvečeni prostor. V osnovi je to tip tako jeruzalemskega templja kakor naše krščanske cerkve. Templji so stali v velikih ograjenih dvoriščih; z njimi v zvezi, vendar arhitektonsko od njih ločeni pa se od najstarejših časov pojavljajo tako zvani cikurati, neke vrste stopničaste piramide, katerih navzgor zožujoče se pravokotno ali kvadratično jedro so ovijale rampe, po katerih je bil mogoč dostop na vrh. Pomen teh cikuratov, ki sami skoraj gotovo niso bili templji, ampak samo njih dodatki, še ni nesporno pojasnjen; najverjetnejše je, da so jih rabili za astronomsko opazovanje, mogoče tudi za podstavke svetišč posebnega božanstva. Najbolj znan med temi stavbami je tako zvani »babilonski stolp«, o katerem poroča sveto pismo in ki je verjetno istoveten z osemnadstropnim cikuratom, ki ga je sredi Babilona postavil na čast bogu Marduku v bližini njegovega templja Nebukadnecar (sl. 22).

Tako templji kakor palače so bili bogato okrašeni z izdelki upodabljajoče in dekorativne umetnosti. Stene so pokrivale z reliefi ali z dekorativno slikarijo okrašene pološčene opeke, reliefne plošče iz alabastra ali peščenca, pa tudi stenske slikarije. Vhode so krasili polkipi polreliefi fantastičnih čuvarjev vhodov, živali z volovskim ali levjim telesom s človeško, bradato glavo (sl. 23). V dobi razcveta asirske in poznobabilonske umetnosti je bila upodabljajoča umetnost sploh tesno navezana na arhitekturo; ta je določala tudi njen formalni značaj, ki se je vseskoz pokoril zakonu okrašene ploskve ali klade. Vsebinski značaj je bil seve odvisen od namena krašene stavbe. Kakor v arhitekturi opažamo tudi v upodabljajoči umetnosti asirske dobe enotno usmerjenost; razvoj stremi po čim popolnejši tehnični izvedbi; s tehničnim napredkom, katerega gibkost pospešuje tudi gradivo, ki se le rahlo upira obdelovanju, pa raste tudi svoboda oblikovanja.

Sl. 23. Krilati stražar vhoda iz Ašurnasirpalove palače v Brit. Mus.

Posledica je vedno večja svoboda formalnega obvladanja motivov, uveljavljajo se elegantne poteze, kompozicija pa napreduje od preprostejših malofigurnih k vedno bogatejšim zasnovam. Formalni cilj te umetnosti je čim večja naravnost v mejah stroge ceremonijalne umerjenosti (sl. 24), ki se izraža tudi v smotreni stilizaciji naravnih oblik. Šele v zadnji fazi pod Asurbanipalom (667 do 606) doseže asirska reliefna umetnost v okrasu palače v Kujundžiku tako motivno kakor tudi formalno večjo svobodo in življenjsko neposrednost. V okviru strogega stila je dosežena posebno v živalskih upodobitvah občudovanja vredna prepričevalnost. Stremljenje po resničnosti je za mezopotamsko umetnost osnovno in odlikuje že spomenike iz starobabilonske dobe, ko upodabljajoča umetnost še ni bila tako vezana po arhitekturnem okviru in obrednih ozirih. Skoraj trda in brezobzirna stvarnost se druži tu z obdelovanjem mnogo odpornejših gradiv kakor bazalta, diorita in podobnih. Značilne primere poznamo iz izkopanin v Uru, Lagašu (sl. 25) in Babilonu iz časov Gudeje, Hamurabija (sl. 26) in Sargona I.

Po svoji strogi stilistični usmerjenosti spominja babilonsko-asirska upodabljajoča umetnost na egipčansko, ni pa v tem oziru od nje odvisna. Tudi rezultati, ki jih dosega, so drugačni. Tako je plastičnost (vzboklost) reliefa tu mnogo važnejša kot pri egipčanski, katera jo je začela uveljavljati šele pod helenističnimi vplivi. Dalje vlada tudi v babilonsko-asirskem reliefu in slikarstvu načelo največje jasnosti z izključitvijo perspektive in dozdevne poglobitve v prostor. Rešitev problema v reliefu in sliki je ista kot v Egiptu: figura se postavi v profil, tisti njeni deli, ki bi bili v profilu perspektivično skrajšani, pa se pomaknejo v prednji pogled, v katerem je mogoč največji pregled motiva in jasnost njegove sestave. Stremljenje po tej popolni jasnosti vodi v starejši dobi tudi do značilne nesmiselnosti, da zgoraj omenjene čuvarje vhodov predstavljajo s peterimi nogami samo zato, da bi videl opazovalec pri pogledu od strani vse štiri noge, pri prednjem pa vendarle vsaj obe prednji. Kljub stremljenju po naravnosti pa se telesna oblika in posebno tudi izraz glave omejuje na izraz normalnega tipa rase in se posamezne osebe razlikujejo predvsem po zunanjih znakih oblek, oprem in podobnim.

Sl. 24. Ašurnasirpal pri libaciji (daritev pijače); relief v Brit. Mus.

Slikarstvo kot samostojna stroka v babilonsko-asirski umetnosti nima skoraj nobene vloge. Vezano je še strožje kakor v Egiptu na arhitekturo, ki jo krasi kot slikarstvo na stenski omet ali na loščeno kera-

miko. Stilistično ustreza njegov značaj onemu formalno razvitejšega reliefa. V glavnem pa se omejuje slikarstvo na okras ploskev in se izživlja predvsem v ploskovito krasilnih kompozicijah iz ploskovito stiliziranih rastlinskih motivov. Te stilizacije so v svojem značaju tako popolne, klasične če hočete, da veljajo še danes pogosto kot zgledne, in marsikateri po njih oblikovani motiv živi v zakladnici zglednih krasilnih predlog prav do danes.

Sl. 25. Kip duhovnika vladarja iz Lagaša (okr. 2500 pred Kr.).

Vsebinsko je ta umetnost v dobi svojega največjega razvoja omejena bolj ali manj na isti interesni krog kakor egipčanska. Zelo bogat je poleg kroga, zajetega iz življenja in narave, čisto dekorativni krog, v katerem imajo veliko vlogo živali, posebno levi, ki nastopajo podobno kakor mnogo pozneje v romanski umetnosti celo kot nosilci stebrov, in stilizirana drevesa. Poleg versko mitološke je posebno močna zgodovinska sestavina. Reliefi v palačah pripovedujejo o življenju in dejanjih kraljev, upodabljajo posebno vojne prizore, življenje v taboriščih, obleganja in zmage, pa tudi vsakdanje življenje kraljev, posebno lov. Najbogatejše in kulturnozgodovinsko najzanimivejše gradivo se je ohranilo v palačah v Kujundžiku in drugod (sl. 27 in 28). Iz mitološkega kroga se upodablja predvsem bajeslovni junak Gilgameš, ki ukroti leva, predstavljajo se bogovi, geniji in demoni, pogosto vidimo češčenje svetega drevesa; ta motiv je prešel v antično in celo v zapadnoevropsko umetnost srednjega veka. Bogati motivni svet teh predstav je posredno, pogosto pa tudi neposredno važen za mnoge predstave poznejše zapadnoevropske domišljije in umetnosti. Tu imamo že genije v podobi mož s krili (sl. 29), tu imamo umetniško

Sl. 26. Hamurabi sprejema od boga Šamaša zakonik.

ustvarjena fantastična bitja, s katerimi se človeška domišljija še do danes ni razšla: demoni s človeškim telesom, levjo glavo in kremplji na nogah (primerjaj srednjeveško predstavo o hudiču), grifi (levi s ptičjimi glavami), ki še do danes niso izumrli v umetnosti, krilati konj (Pegaz), znaki nebeškega kroga codijaka in mnogo drugih fantastičnih in simboličnih predstav.

Sl. 27. Asirski kralj na lovu na leve; relief iz palače v Nimrudu v Brit. Mus.

V nasprotju z egipčansko umetnostjo, kjer je steber eden glavnih arhitektonskih in tudi krasilnih motivov, nima ta splošno razširjeni arhitektonski člen v babilonski in zgodnjeasirski umetnosti skoraj nobenega pomena. Šele pod Tiglatpilesarjem III. (745 do 727) postane steber bolj važen, ko prevzame asirsko stavbarstvo od Hetitov tako zvani bit-hilani (stebriščno lopo), ki ima za glavni motiv odprto lopo z dvema stebroma spredaj. Tudi asirska umetnost uporablja odslej ta arhitekturni motiv za prehode ali vhodne veže.

Že zgoraj smo tu in tam podčrtali pomembnost kakega motiva babilonsko-asirske umetnosti za poznejšo umetnost. Mezopotamska umetnost je namreč vplivala na svoje sosedstvo in po umetnosti tega pogosto ne toliko naravnost, kolikor po velikih ovinkih in mnogih posredovalnih členih na zapadnoevropsko. Iz bližnje bližine je treba upoštevati predvsem umetnost Hetitov, ki je preko Male Azije in njenih otočij tvorila most posredovanj do starogrške umetnosti. Neposredno je vplivala na drugi strani na umetnost svojih premagovalcev

Sl. 28. Ašurbanipal in kraljica praznujeta zmago; relief v Brit. Mus.

Perzijcev, ki so nadaljevali asirsko tradicijo v reliefu zgodovinske, obredne, ceremonijalne, lovske, živalske in simbolične vsebine in razvili dalje zamisel kraljevske palače, ki so jo obogatili predvsem s stebriščnimi motivi. Na teh in asirskih podlagah so zasnovali ideal svojih palač voditelji usod novoperzijske države (226 pred Kr. do 651 po Kr.), ki so do velikih mer razvili že babilonsko-asirski motiv obokov in kupol. Na evropsko arhitekturo je vplival ta razvoj v poznorimski in bizantinski dobi, pa tudi po umetnosti islamskega kulturnega kroga. Na drugi strani pa vodijo v Evropo niti zvez tudi preko kočevniških stepnih kultur vzhodne Evrope in srednje Azije (tako zvani evrazijatski kulturni krog), kjer so našle živahen odmev posebno asirske upodobitve živali. Najvažnejši pa so posredni vplivi, ki so vodili mezopotamske motive preko Male Azije in grških otokov v evropsko umetnost klasične antike. Po njeni zaslugi živi marsikatera poteza, ki je postala

z njo bistven sestavni del evropske kulture, še danes. Posebno velja to za razne dekorativne motive, predvsem palmeto, iz dveh trakov spleteno kito, ali podobo grifa. Drugi motivi kakor drevo življenja, stilizirane živali in podobno so našle pot v evropsko umetnost šele mnogo pozneje, v srednjem veku po posredovanju bizantinske in islamske umetnosti ali umetne obrti, posebno tkanin. Liki angela in hudiča, znaki codijaka in še mnogo drugega, posebno prastaro simboličnega izvira po svoji zadnji zamisli iz fantastike domišljije staro-mezopotamskih narodov. Babilonsko-asirska palača je postala izhodišče posebnega, na zunaj zaokroženega, v svojem življenjskem pojavu iz okolice odlično izločenega, po svojem kompliciranem namenu smotreno organiziranega arhitekturnega organizma, ki so ga izpopolnile kulture prednje Azije in je doživel na zapadu pozen odmev v Dioklecijanovi palači v Splitu. Kljub skrajno strogi, še malo razviti stilistični stopnji je tudi ta umetnost v svoji upodabljajoči stroki uresničila marsikaj večno popolnega. Omenili smo že visoko stopnjo dekorativnosti, dodati pa moramo še dela, ki so — kakor sijajna ranjena levinja iz Kujundžika (sl. 30) — še vedno neprekošena v svoji preprosti naravnosti in izrazitosti, in še danes skuša plastična umetnost tekmovati ž njimi.

Sl. 29. Relief duhovna iz palače Ašurnasirpala v Nimrudu; v Brit. Mus.

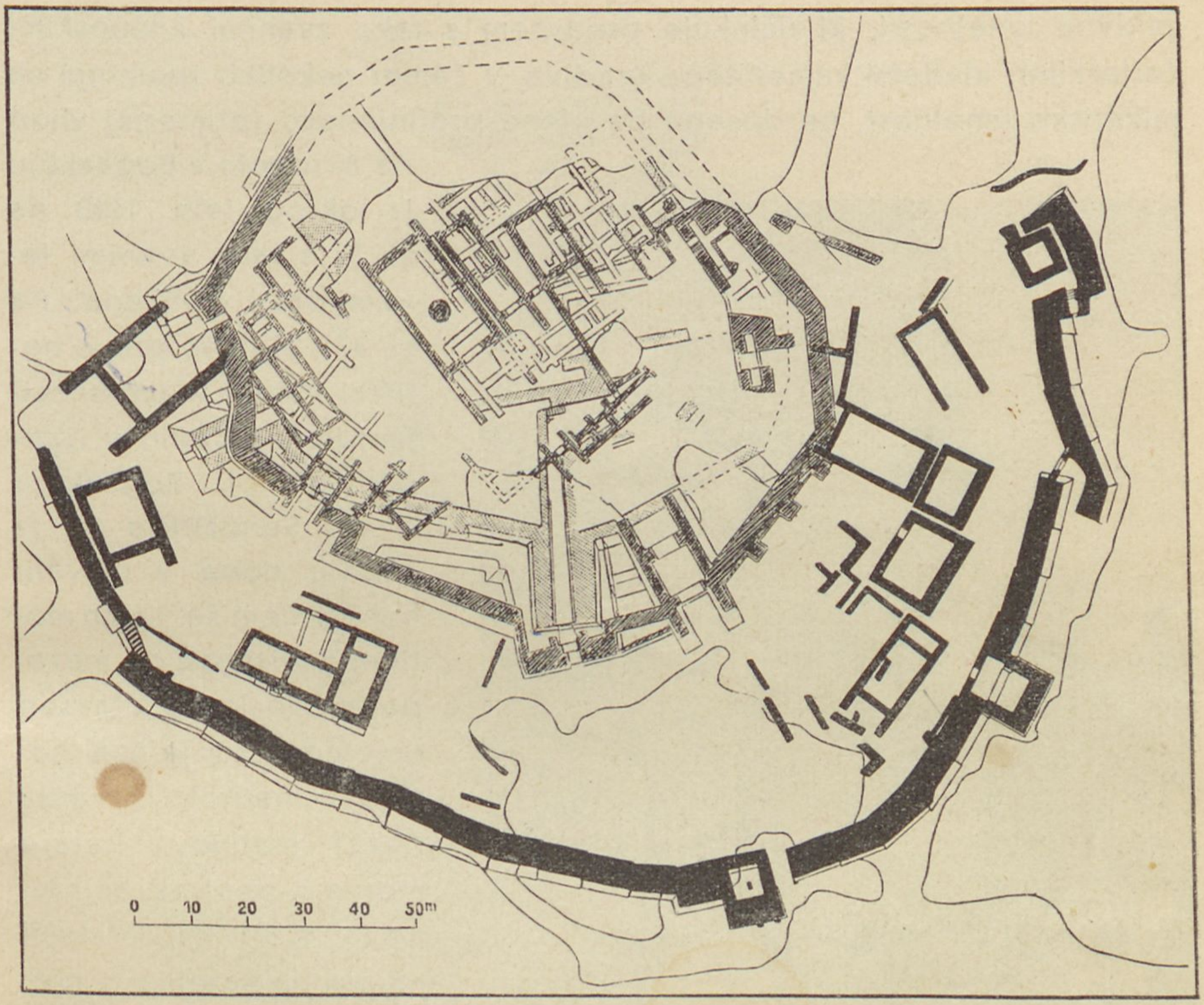
Sl. 30. Ranjeni lev in levinja; relief v Brit. Mus.

3. Umetnost Male Azije, Feničanov in Izraelcev

Med ozemlji doslej opisanih umetnostnih prakultur, Egiptom in Mezopotamijo, in domovino njim vsestransko enakopravne, za pota zapadnoevropske umetnosti pa usodno pomembne grške umetnosti leži na eni strani Egejsko otočje s Ciprom in Kreto, na drugi pa Mala Azija s Sirijo in Palestino. Časovno vzporedno z onima dvema osnovnima kulturama se na tem ozemlju razvije več precej zaokroženih kultur, ki so postale radi geografske bližine in pozneje radi razširjenja grških plemen in njih kulture za grško in po nji za zapadnoevropsko umetnost v marsikaterem oziru velikega pomena. Ta pomen ne leži sicer toliko v njih lastnih ustvaritvah, kolikor v njih posredovalni vlogi med onimi prakulturami in zapadom.

V Mali Aziji je važna pri Hisarliku blizu Dardanel ležeča, po dobri preiskanosti in globoki starosti izredna, v Homerskih epih opevana in radi njih vsakemu izobražencu znana **Troja.** H. Schliemann, ki jo je odkril, je ugotovil 9 plasti razvalin, ki ustrezajo 9 različnim kulturnim stopnjam, ali devetim zaporednim naselbinam na mestu nekdanje Homerske Troje (sl. 31). Prav radi tega je Troja bolj kakor po absolutni vrednosti svojih spomenikov važna kot pomoček za časovno ugotavljanje prakultur na vzhodnem koncu Sredozemskega morja, ker je v nji točno dognana njihova v dolgi, od dobe kamena do rimskega časa segajoči vrsti ohranjena relativna zaporednost. Dočim sega najstarejša še v dobo kamena, v 4. tisočletje nazaj, je druga iz druge polovice 3. tisočletja, iz bronaste dobe, in važna za razumevanje poznejših grških spomenikov in kulture zato, ker nahajamo v njej že izoblikovano tipično obliko starogrške hiše z odprto lopo spredaj ter pravokotnim stanovanjskim prostorom z ognjiščem na sredi, tako zvanim mégaronom. Tudi poznejša klasična oblika monumentalnih vrat, ki vodijo k skupinam monumentalnih stavb, tako zvani própilon, je tu ugotovljena. V zvezi s pozneje obravnavano mikensko kulturo moramo podčrtati tudi pomen 6. plasti razvalin, nekako iz časa 1500 do 1200 pred Kr., ki odgovarja Troji Homerskih epov in zrcali isto kulturo kakor istočasna Kreta in Mikene.

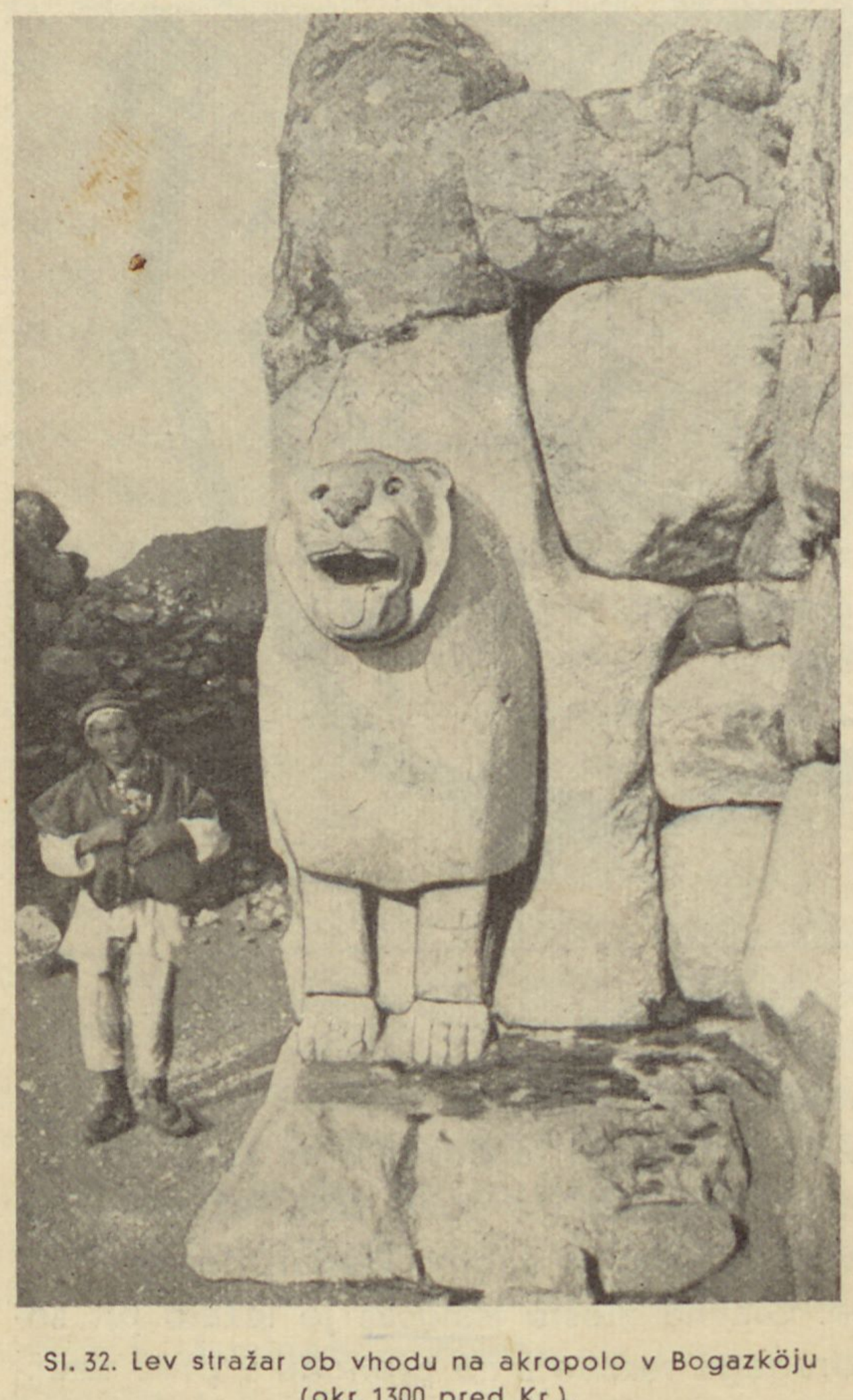
Druga za Evropo najvažnejša je izmed maloazijskih kultur starega



Sl. 31. Tloris izkopanin v Troji (po Dörpfeldu). 6. naselbina je označena črnc.

veka **hetitska.** Središče Hetitov in njih države je bilo v Kapadokiji in severni Siriji. Obstoj njihove države, ki je dosegla največji razcvet v XIV. in XIII. stol. pred Kr., zavzema dolgo dobo 2000 let od srede III. do srede I. tisočletja pred Kr. Takrat so njihovi vladarji tekmovali z vladarji Egipta in Babilonije. Glavno mesto Hatusas je ležalo pri sedanjem Bogazköju, v dobi drugega razcveta na prehodu v prvo tisočletje in v njega prvih stoletjih pa v Karčemišu ob Evfratu v severni Siriji. V svoji starejši dobi je bila hetitska umetnost pod vplivom babilonske, v novejši pa je sprejela mnogo egipčanskih vplivov, ni se pa nikdar vzpela do visoke dovršenosti svojih vrstnic in vzornic, pač pa je spretno osvajala tuje vplive. V splošnem ima značaj pri-

mitivne umetnosti, ki učinkuje predvsem s tako zvanimi kiklopskimi (orjaškimi) kladami kamenitega gradiva, v čemer nekoliko spominja na mikensko umetnost, ne dosega pa njene profinjenosti (primerjaj vhod na akropolo v Bogazköju iz okrog leta 1300 na sl. 32 s tako zvanimi levjimi vrati v Mikenah na sl. 43). Največ prič o hetitski kulturi in umetnosti je bilo najdenih v izkopaninah pri Bogazköju in pri Sendžirliju ter iz zadnje dobe v razvalinah Karčemiša Kljub motivni odvisnosti od mezopotamske in egipčanske umetnosti pa je tudi hetitska umetnost ustvarila nekaj motivov, katere moremo smatrati za njene in so jih naprednejši narodi prevzeli od nje. Najvažnejši je že omenjeni bit-hilani, stebrišča lopa, ki jo je od njih prevzela poznomezopotamska umetnost, in se je šele ob nji naučila dekorativno in praktično uporabljati steber. Značilni hetitski motiv vhoda, okrašenega z levi (sl. 32), je pa očividno vzet od Babiloncev. Nezanimivo tudi ne bo, če omenimo, da nahajamo motiv dvoglavega orla, ki je še danes tako razširjen kot grb raznih držav, prvič v zgodovini v hetitski umetnosti. Zveze hetitske umetnosti s primitivno grško so



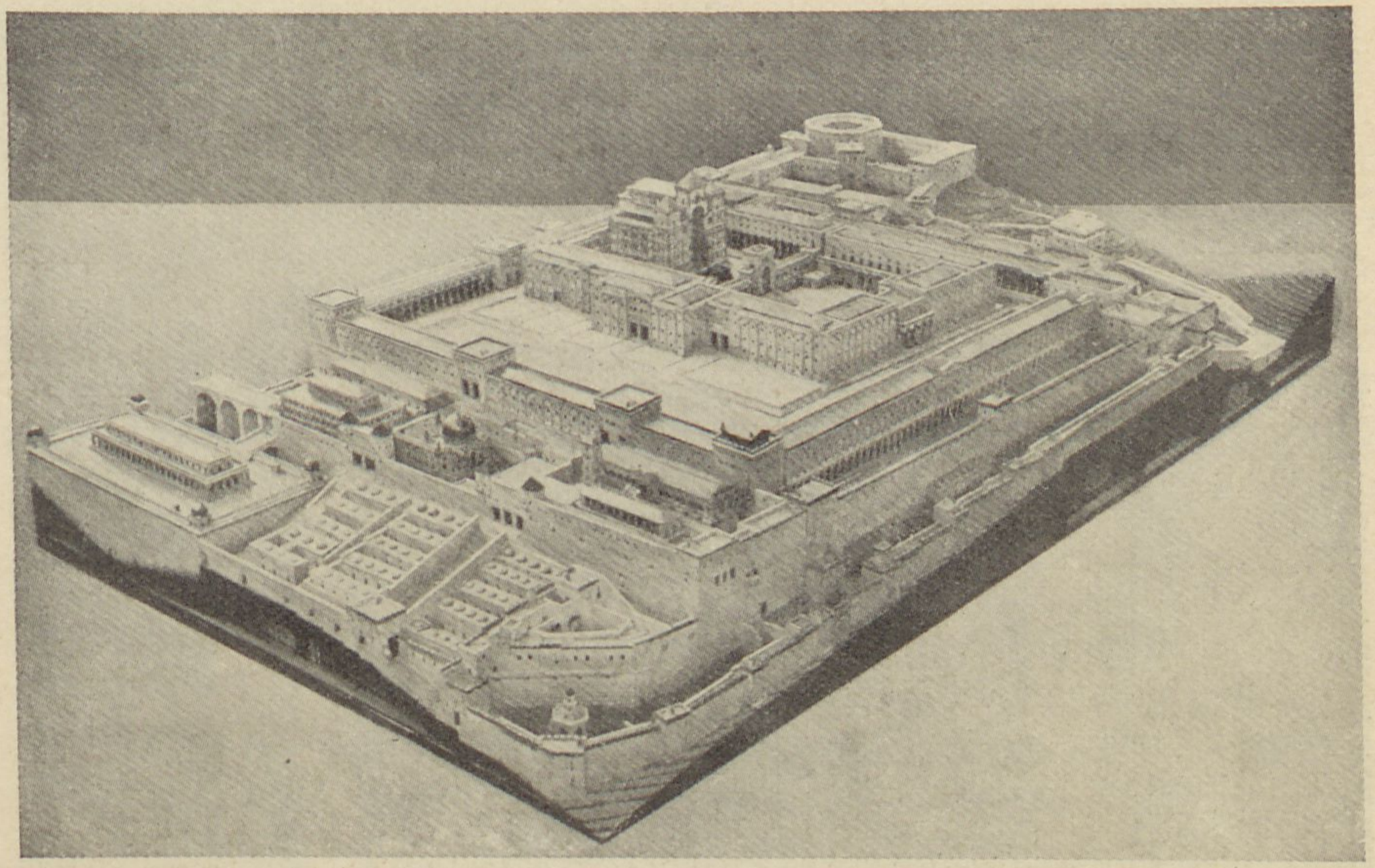
Sl. 32. Lev stražar ob vhodu na akropolo v Bogazköju (okr. 1300 pred Kr.).

Sl. 33. Hetitsko božanstvo iz Karčemiša.

tem lažje razumljive, če pomislimo, da se opaža tudi verska sorodnost z Grčijo. Božansko so častili pooosebljenja naravnih sil in osredotočali svoj božanski sestav na eno glavno moško in eno žensko božanstvo, boginjo zemlje in rodovitnosti, ki se je pozneje spojila z Bellono in prešla v rimski sestav, dočim je hetitski bog strel ali bog vojske prešel v isti sestav kot Jupiter Dolichenus.

Upodabljajoča domišljija Hetitov se je posebno uspešno izrazila v predstavah groznih božanskih bitij in se v tem pridružuje ozračju fantastičnih predstav groze, ki v podobah Gorgon ali Meduz in krvoločnih bogov, kakor je n. pr. Bes s Cipra v carigrajskem muzeju, obvladujejo zoro grške umetnosti, iz katere polagoma stopa na plan kot zmagovalec upodabljajoče domišljije idealizirano lepi človek-bog Apolo. Čeprav za predstavami, kakor je krvoločni bog, izkopan v Karčemišu (sl. 33), prav jasno čutimo mezopotamski vzor, moramo hetitski umetnosti vendar priznati, da pada njena preprosto robata upodabljajoča sila na zapadno stran razvodnice med grško in mezopotamsko oblikovnostjo, tako da hetitska sestavina prav tako spada k podtalnim, še ne zadostno opredeljenim sestavinam pragrške umetnosti kakor kretska in mikenska.

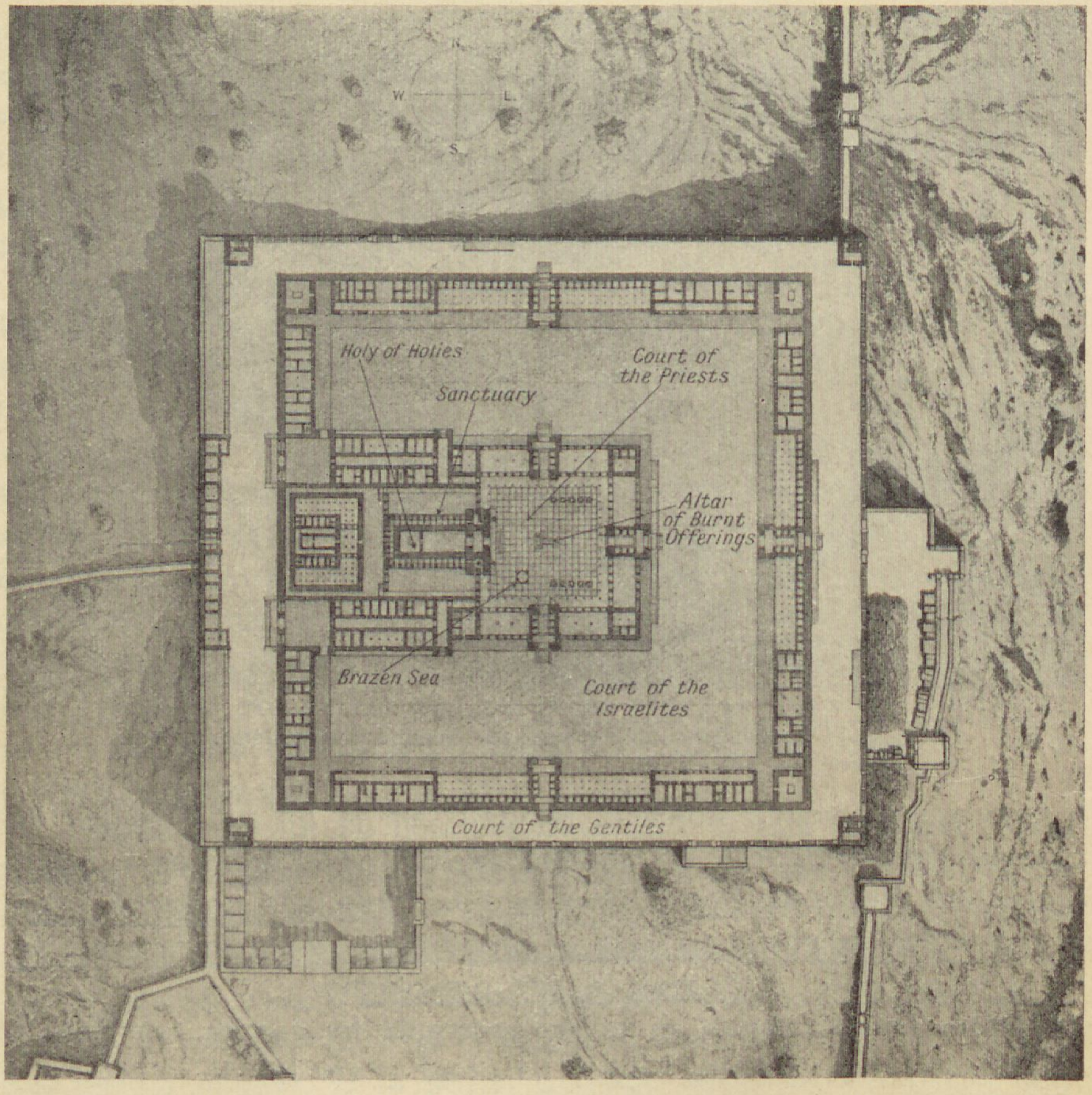
Poseben pomen so imeli za napredek kulture v starem veku **Feničani,** ki so prebivali ob morju južno od hetitske države. Bili so trgovci in pomorščaki, ki so s svojo trgovino in kolonijami na prehodu iz drugega v prvo tisočletje pred Kr. obvladali Sredozemsko morje do Gibraltarja. S svojo trgovino so posredovali narodom ob tem morju kulturne in tehnične dobrine iz Egipta in Mezopotamije, med drugim tudi Grkom alfabet, ki je postal podlaga sedanjim evropskim alfabetom. Za razvoj umetnosti samostojno nimajo pomena in tudi v lastni deželi niso zapustili važnejših spomenikov, pač pa so se proslavili za vse čase s tem, da so sezidali Izraelcem njihova glavna arhitekturna spomenika, ki ju je dal postaviti v X. stol. pred Kr. kralj Salomon v Jeruzalemu, kraljevo palačo na griču Sionu in glavno narodno svetišče, tempelj, katerega opisuje sv. pismo (sl. 34 in 35). Stal je na velikem dvorišču, na katero je vodilo troje vrat. Razen oltarja za žgalne daritve je stalo na tem dvorišču t. zv. bronasto morje, velik bronast kotel, ki je slonel na hrbtih dvanajsterih goved. Na umetni terasi je stal tempelj,



Sl. 34. Rekonstrukcija Salomonovega templja v Jeruzalemu.

h kateremu so vodile stopnice. Tempelj sam je bil zunaj obdan do polovice od prizidkov. V notranjščino je vodil vhod, okrašen z dvema bronastima stebroma. Notranjščina je bila razdeljena podobno kakor pri asirskem templju v tri dele, v predprostor, ladjo in najsvetejše. Tloris in razdelitev prostorov je bila pravokotna.

Jeruzalemski tempelj je toliko spomenik feničanske tehnične in umetno-obrtne spretnosti, kolikor na drugi strani ideala Izraelitov o reprezentativni hiši božji. Ta ideal pa je kakor ideal njihove kraljeve palače nastal pod vplivom mezopotamskih zasnov, v katerih krog spada tudi oblika krilatega bitja, keruba. Tako tudi **Izraelitom** ne moremo pripisati kake večje vloge v razvoju umetnosti. Pomembni pa postanejo kot idejni predhodniki krščanstva, ki ima med njimi svojo domovino in je postalo podlaga zapadnoevropske kulture. Čeprav Izraeliti, ki jim je Mozesova zapoved prepovedovala upodabljanje božanstva v telesnih oblikah in radi tega prave upodabljajoče umetnosti skoraj niso poznali, sami niso vplivali na umetnostno snovanje zapadne



Sl. 35. Načrt Salomonovega templja v Jeruzalemu.

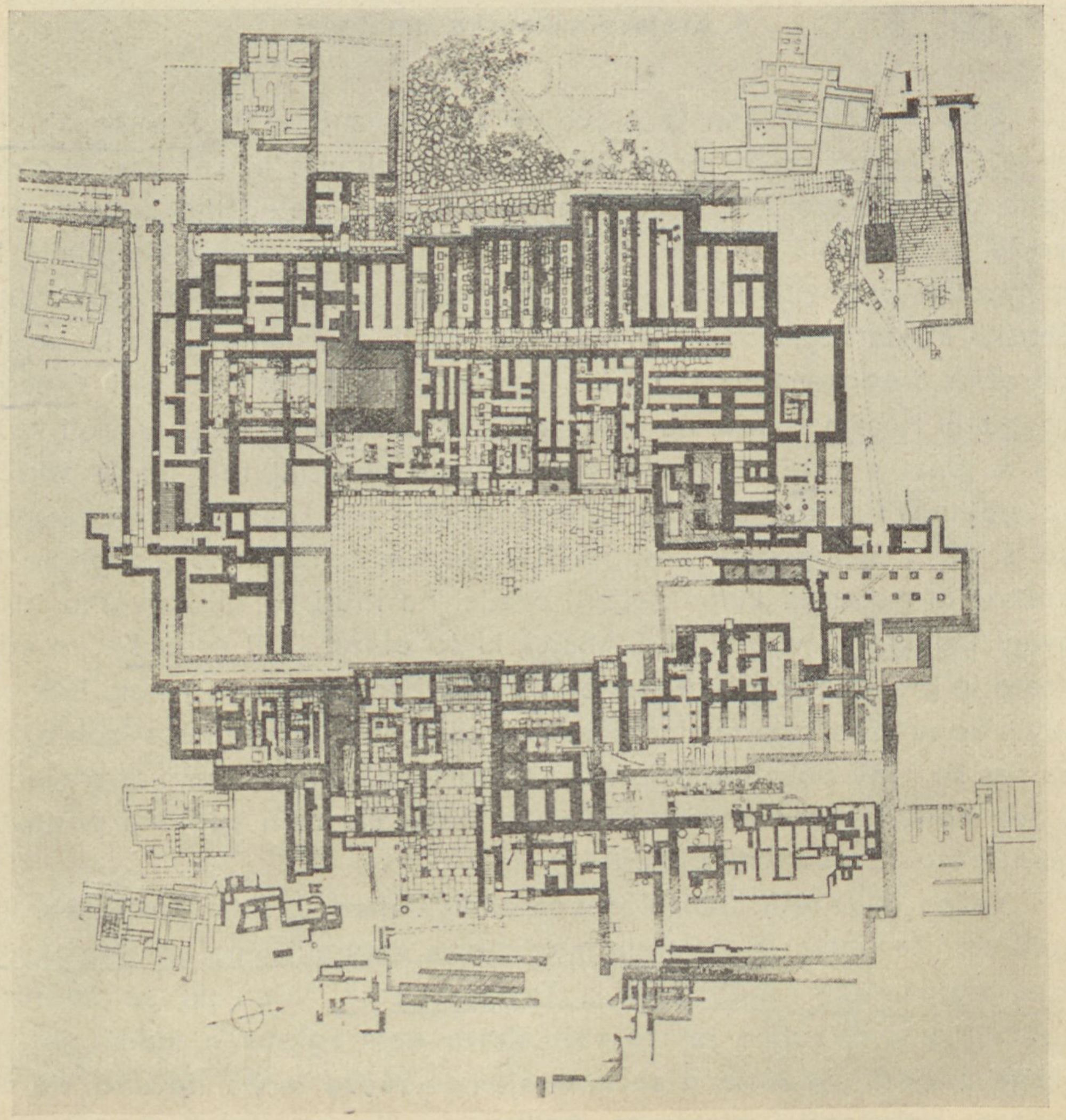
Evrope po lastnih umetninah, nam je njihovo pisano izročilo v svetem pismu sporočilo toliko staroorientalskih, posebno mezopotamskih predstav, da jih moramo prišteti k najvažnejšim posrednikom med starimi kulturami vzhoda in našim lastnim duhovnim obzorjem.

4. Kretsko-mikenska umetnost

Šele H. Schliemann je s svojimi izkopavanji v Troji, Mikenah, Tirintu in drugod odkril prve spomenike te sijajne in zavidno enotne, toda do nedavna že popolnoma pozabljene umetnostne kulture. Novejša izkopavanja na Kreti in drugod pa so to gradivo dopolnila in omogočila obnoviti sliko kulture in umetnosti, ki je vzporedno z egipčansko in starobabilonsko cvetela na otokih ter maloazijskih in grških obrežjih Sredozemskega morja. Glavna najdišča so na Kreti Knosos, Festos in Hagija Triada, na celini v Grčiji Mikene in Tirins, v Mali Aziji pa 6. plast v Troji. Po vsem, kar moremo dosedaj reči, je izhodišče te umetnosit Kreta, a je prebivalci Grčije niso kar prevzeli, ampak so si jo v mnogočem prilagodili, tako da upravičeno govorimo o kretski in mikenski kulturi. Njeni nosilci na Kreti so bili prvotno tako zvani Eteokretci, v Grčiji pa Ahajci, ki so okrog 1400 pred Kr. zasedli Kreto in prejšnja središča razdejali. Ahajci so pa glavni junaki Homerjevih epov in tako je ta umetnost radi klasične podlage naše izobrazbe za nas še prav posebno mikavna kot ilustracija marsičesa, kar srečamo v teh epih, in kot nazorno dopolnilo tega, kar nam sporoča pogosto manj nazorna poetična beseda.

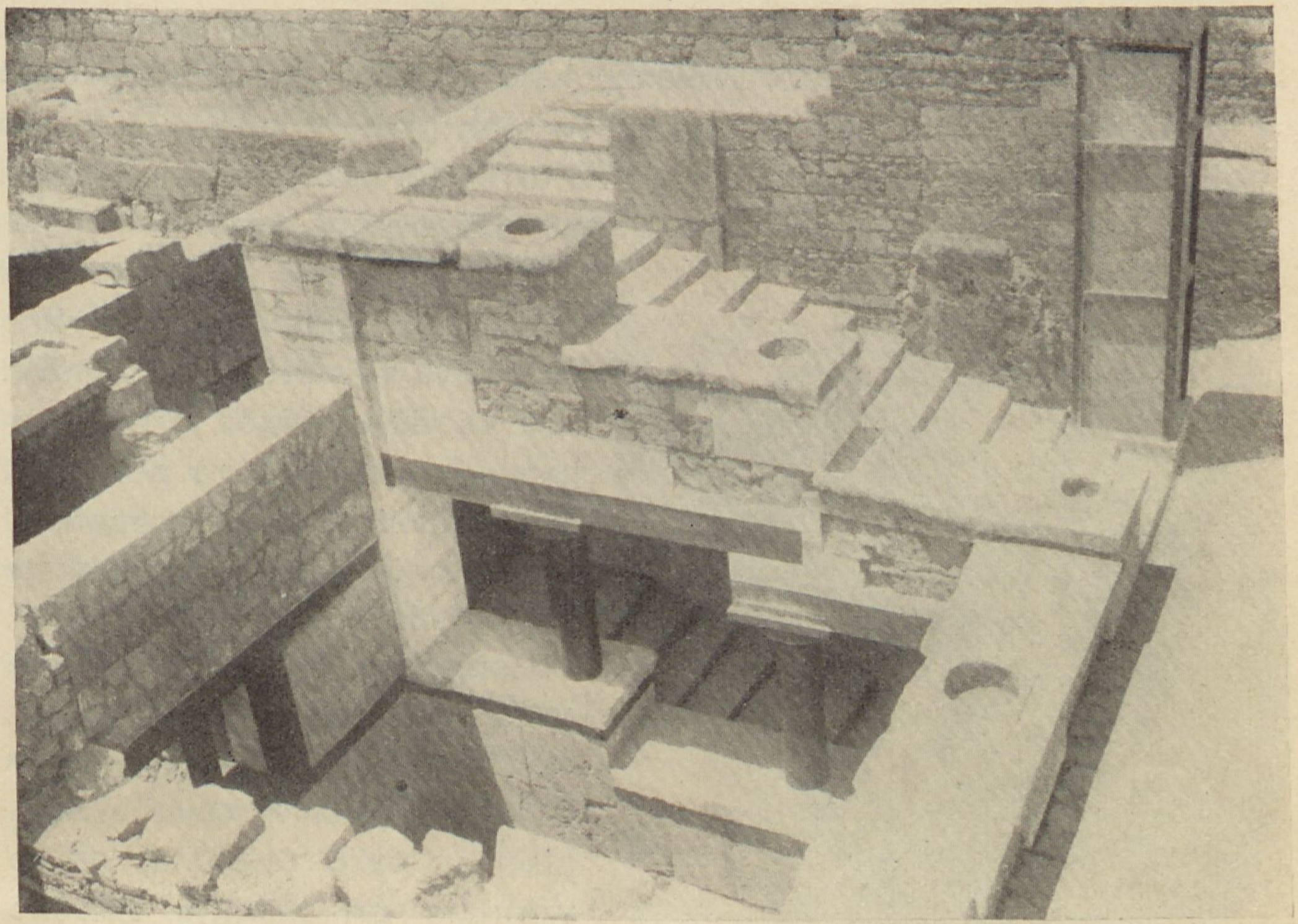
Važna je Kreta tudi kot posrednica med grškim ozemljem in Egiptom. Zanimiva je paralela med njeno naturalistično umetnostjo in med egipčansko umetnostjo iz Tell-el-Amarne. Učenjaki se še niso zedinili o tem, koliko je morebiti Kreta dala Egiptu in koliko je od njega prejela; nedvomne so le vzajemne zveze in pa dejstvo, da so Krečani egipčanske elemente, kolikor so jih uporabljali, popolnoma podredili svojemu slogu.

Razdobje kretsko-mikenske kulture delimo na tri tako zvane minojske dobe, katerih zgodnja obsega čas od približno 3400 do 2100 pred Kr. Razcvet umetnosti pa obsega predvsem srednjo minojsko dobo od približno 2100 do 1580, ko je središče še Kreta, in poznominojsko dobo od približno 1580 do 1200, ko se odmiranju te kulture na Kreti pridruži in jo nadomesti njen drugi poganjek na Peloponezu s središči v Mikenah in Tirintu.



Sl. 36. Talni načrt palače v Knososu.

Osrednjo vrsto spomenikov tvorijo tako na Kreti kakor na grški celini palače. Svetišča so manjšega pomena, pač pa so na celini važni grobovi. Skulptura, posebno samostojna, je slabo zastopana. Bolj važen je poslikani relief iz štuka in posebno stensko slikarstvo. Odlično je zastopana keramika (lončenina), gliptika (rezanje podob v poldrage kamene) in izdelki iz plemenitih kovin. Muzeji v Kandiji in v Atenah nam bogato ilustrirajo razvoj in uspehe teh strok.



Sl. 37. Pogled na stopnišče palače v Knososu.

Kretska palača, za katero imamo najlepše primere v Knososu, Festosu in Hagiji Triadi, se bistveno razlikuje od mikenske. Kretska palača predvsem ni umetno utrjena; zanjo tudi ni nujen izbor strategično važnega položaja, kar dokazuje posebno glavna teh palač v Knososu, katere položaj ni v tem pogledu kar nič pomemben. Po postanku najstarejša in obenem največja je palača v Knososu (36). Predstavlja nam množico pravokotnih prostorov, razvrščenih okrog več dvorišč ali vsaj svetlobnih jaškov, središče pa zavzema velikansko 52·5 m dolgo in 25 m široko pravokotno dvorišče. Zapadni del je postavljen na breg in tako nujno večnadstropen. V zvezi s palačo, v kateri je eden glavnih prostorov tako zvana prestolna dvorana s še ohranjenim kamenitim sedežem in klopmi ob steni, so še drugi razkošneje zidani prostori, med katerimi je po bogastvu oblik na prvem mestu tako zvana dvorana dvojnih sekir z lepo izpeljanim, praktično

in estetsko zelo zadovoljivim in naravnost modernim stopniščem, svetlobnim dvoriščem ter dvorano, katere stene so nadomeščene z vrsto slopov, zunaj pa jo obdaja še stebrišče. Po bogastvu svojih oblik je učinkovit dalje glavni vhod na osrednje dvorišče in v njegovi bližini kopališče z arhitektonsko bogato izvedenimi, spretno izpeljanimi stopnicami. Med mnogimi stranskimi poslopji so posebno zanimiva skladišča in delavnice. Ob vhodu v palačo je tlakovan pravokoten prostor s položnimi stopnicami na dveh straneh, ki predstavlja bržkone neke vrste gledališče pod prostim nebom. Posebno se uveljavlja povsod velik čut za udobnost (prim. sl. 37). Higijenske naprave teh palač s svojimi kopelmi in stranišči so tako popolne, da so vzbujale pri odkritju splošno občudovanje. Tudi lončene kopalne kadi imajo že skoraj današnjo obliko. Velik pomen ima v tej arhitekturi leseni steber, ki je bil spodaj ožji kot zgoraj in je stal na kameniti nogi. Za okras sten so rabili slikarstvo, na posebno monumentalnih mestih pa poslikani, v štuku izvršeni relief. Poleg dekorativnih imamo tudi pokrajinske in figuralne slikarije. Učinkovite so monumentalne slike s ceremonijalnimi motivi (elegantni nosilci posod itd.). Priljubljene so borbe z biki, lovski in vojni prizori ter ples. Vse te slike odlikuje bogastvo bistrih opazovanj iz narave, posebno pri scenah z rastlinstvom ali slikah morja z ribami itd. Razen teli-el-amarnske umetnosti nobena umetnost starega sveta po naturalizmu ne dosega kretske.

Sl. 38. Srednjeminojska vaza iz Knososa (Muzej v Heraklejonu)

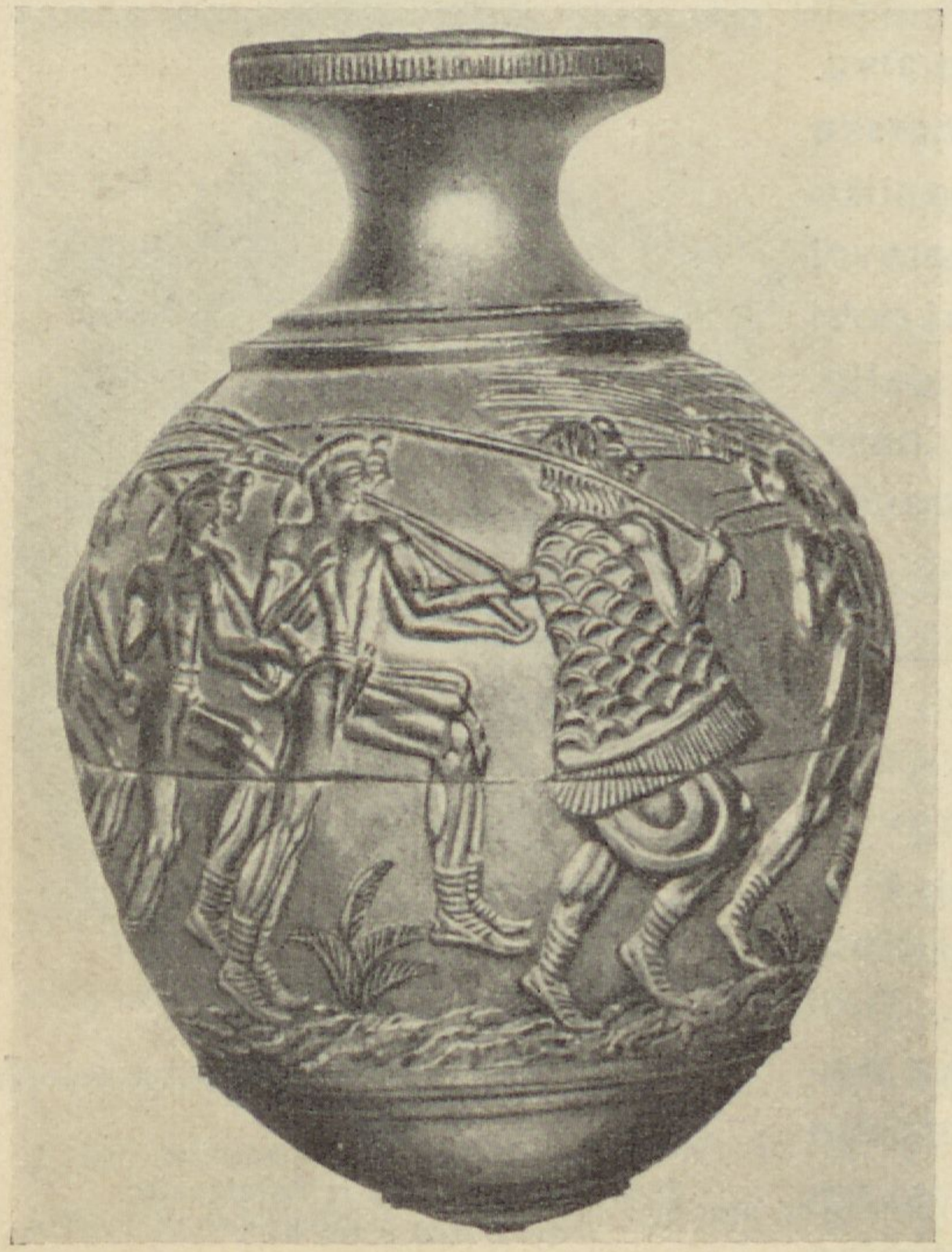
Posebno vrsto slikarstva nam predstavlja slikano keramično posodje, ki že v srednji minojski dobi doseže svoj izraziti slog v tako zvanih kamáreških vazah, s katerimi se poslikano posodje prvič v zgo-

dovini povzpne do odlične vloge. Odlikuje ga zelo pestra ornamentika, obstoječa iz valovitih črt in spiral, združenih tudi z rastlinskimi motivi (sl. 38). Ob koncu te dobe pa nastopi nov stil, ki se odlikuje po smislu za naravo in tvori važno dopolnilo tega, kar smo v tem oziru povedali o stenskem slikarstvu. Iris in druge rastline ter morske živali porabljajo za ornamentiko teh posod v čim najbolj naravni obliki (sl. 39). V pozni minojski dobi traja ta vrsta umetne obrti dalje, motivi pa izgubljajo izraz naravnosti, ker jih stilizirajo in podrejajo novemu stremljenju, ki gre predvsem za bogatim, stilistično trdno organiziranim videzom.

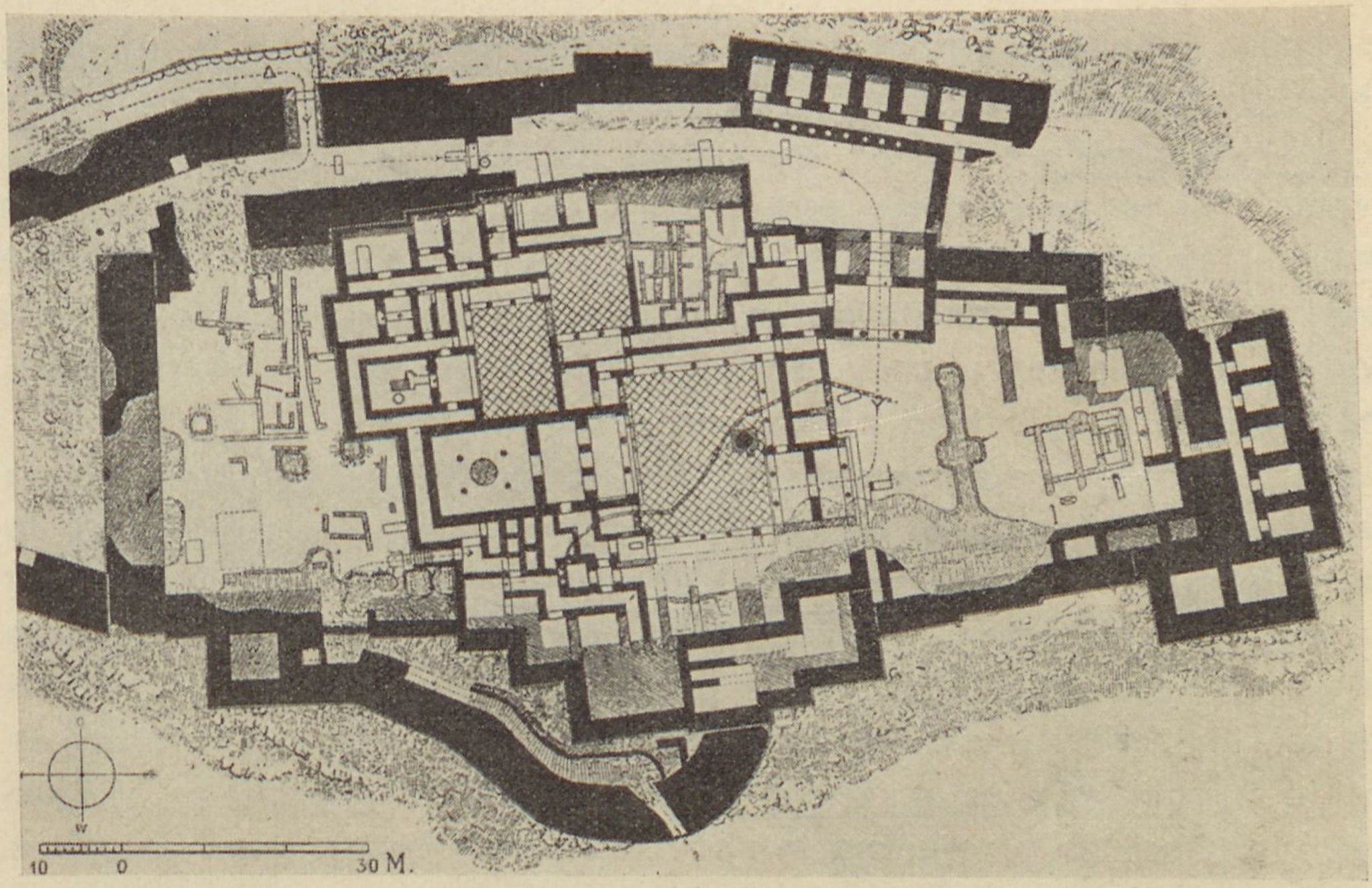
Sl. 39. Kretska vaza iz Palaikastro (okr. 1600 pred Kr.).

V tej zvezi ne smemo prezreti tudi figuric in drugih izdelkov iz fajanse (pološčene lončenine), ki je kot tehnika morda prišla iz Egipta ali Mezopotamije na Kreto. Tudi živalske, rastlinske in človeške motive teh izdelkov odlikuje izredna naravnost. V kulturnozgodovinskem oziru so posebno važne figurice žena v takratni noši. Po presenetljivem realizmu se odlikuje relief, ki krasi znano kamenito posodo iz Hagije Triade in predstavlja s sugestivno neposrednostjo pojoče poljske delavce s senenimi vilami čez rame (sl. 40). Izdelkov v plemeniti kovini se je ohranilo na Kreti mnogo manj kakor na celini; imamo pa vendar nekaj izbornih primerov, ki kažejo, da je tudi tu vladalo isto stremljenje, zajeti živo življenje v čim popolnejši njegovi sliki. Zdi se, da so obstojale na Kreti spretne zlatarske in kovinarske delavnice, ki so svoje izdelke tudi izvažale; zato več odličnih del te umetnosti, najdenih na celini, pripisujejo kretskim delavnicam (prim. zlate posode iz Vafió na sl. 43).

Središče in izhodišče kretsko-mikenske umetnosti je bilo nedvomno na Kreti; kljub temu pa spomeniki na celini, posebno v Mikenah in Tirintu dokazujejo, da Ahajci te umetnosti niso kar prevzeli, ampak so jo prilagodili svojim razmeram in svojim potrebam. To se kaže posebno jasno v stavbarstvu. Gradovi v Mikenah in Tirintu so predvsem pravi utrjeni gradovi v smislu naših srednjeveških gradov. Njih položaj je izbran tako, da omogoča čim lažjo obrambo in obširen razgled po okoliški pokrajini. Poleg tega so pa te stavbe v največji meri umetno utrjene z obzidji. Organizacijski sistem zgradb v nepravilnem okviru obrambnih obzidij, ki sledijo robu hriba, je posebno pri Tirintu (sl. 41) na videz še precej podoben kretskemu, toda le na videz. Pri natančnejšem opazovanju pa je bistveno različen od njega in ustreza, kar se značilnih elementov tiče, tistemu, ki je bil ugotovljen že v drugi plasti razvalin v Troji. Na prvi pogled opazimo namreč sistem dvorišč, okrog katerih so razvrščeni pravokotni prostori. Ko pa jih natančneje pogledamo, ne zapazimo med njimi tipičnih in izrazitih reprezentativnih, stanovanjskih ali za praktično porabo namenjenih prostorov iz Knososa ali Festosa, ampak tipične oblike grškega megarona z lopo spredaj in ognjiščem v glavnem prostoru ter za poznejšo grško monumentalno arhitekturo tako značilna vhodna vrata,



Sl. 40. Kretska posoda z reliefom pojočih grabljevcev; iz Hagie Triade.



Sl. 41. Tloris gornjega gradu v Tirinsu.

tako zvani própilon. Tako sta tu prvič na grških tleh uresničeni dve izmed osnovnih grških stavbnih oblik. Steber je tu sicer enake oblike kot na Kreti, nima po tolikega pomena kakor tam. Tudi praktične kulture, ki smo jo občudovali pri kretskih stavbah, tu ne srečamo več. Napredek je pa nasproti starejšim, posebno n. pr. trojanskim skupinam stavb v tem, da je med sicer ločenimi poslopji vendarle ustvarjena vsestranska zveza po ozkih hodnikih, ki so izpeljani okrog njih in med njimi.

Obzidja teh gradov so neznansko masivna in sestavljena iz ogromnih, v starejši dobi nepravilnih, pozneje pravilnih klad. To so tako zvani kiklopski zidovi, ker so nekdaj mislili, da so jih mogli izvršiti samo velikani, kiklopi. Skozi ta obzidja vodijo vhodi in prehodi; v zidove so vdelani hodniki, ki vodijo do skladišč itd. Glavni vhod v Mikenah (sl. 42), ki je med vsemi najbolj slaven, je sestavljen iz dveh pokončnih, iz enega kamna narejenih podbojev, in iz preklade, prav tako narejene iz ene kamenite klade. Nad njo je konstruktivno prazen trikotnik, ki rabi v razbremenitev te preklade, ker njegove poševne

stranice prenašajo pritisk gmote nad njim na zidove. V ta trikotnik, ki se ponavlja tudi v stavbarstvu grobnic, je vdelana trikotna v reliefu obdelana plošča z dvema ob stebru na sredi se vzpenjajočima levoma. Isti motiv srečamo tudi v Mali Aziji v Frigiji v tako zvanem arslan-tašu pri Hajran-veli. Prehode skozi obzidja, skladišča in hodnike so prekrivali na ta način, da so višje ležečo kamenito klado potisnili vselej nekoliko naprej preko spodnje, dokler se vrh v trikotu ni sklenil, naprej štrleče ogle klad pa so posneli.

Umetnostno najpomembnejše, kar je ta kultura ustvarila, pa so velike, v hribe zidane kupolaste grobnice. Najbolje med njimi je ohranjena tako zvana Atrejeva zakladnica v Mikenah. Grobnica obstoji iz dolgega, od ceste v hrib vodečega hodnika, ki je vsekan v pobočje in so njegove stene obložene s pravilnimi kamenitimi kladami. Skozi portal, ki je bil razkošno okrašen in je imel ob straneh polstebre, se pride v velik, s šilasto kupolo pokrit prostor, ki je rabil za mrliške obrede. Obok je narejen na ta način, da so stene vse stavbe zložene iz vodoravnih obročev kamenitih klad; tam, kjer se obok začne, se začno ti obroči vedno bolj manjšati, tako da se končno strnejo v sklepnem kamnu. Kakor pri hodnikih v obzidjih gradov, so tudi tu naprej štrleči ogli klad posneti. Pri večjih grobovih je bila poleg tega arhitektonsko nad vse mogočno in harmonično vplivajočega prostora še posebna manjša pravokotna grobnica. Mikenske grobnice spadajo nedvomno med velika dela arhitekturne umetnosti vseh časov.

Poleg arhitekturnih spomenikov pa se nam je ohranilo posebno v teh in starejših mikenskih grobovih mnogo ostankov, ki nam živahno osvetljujejo tudi druge panoge umetnostne kulture te dobe. Veliko vlogo ima tudi tu keramika. Vaze so bogato okrašene s spiralnimi in stiliziranimi rastlinskimi motivi. Posebno pa so priljubljeni motivi iz morskega živalstva, polipi, korale, ribe itd. Mikenska keramika spada s kretsko vred, ki ji je v marsičem sorodna, med najbogatejše in najmikavnejše, kar je ta obrt kedaj ustvarila. V pozni razvojni stopnji se kretska in mikenska keramika sploh zbližata v stilizaciji prvotno tako naravno podajanih motivov.

Slavna je postala mikenska kultura zavoljo bogatih zlatih najdb v starejših grobovih v Mikenah. To so deloma čaše iz tenke zlate

Sl. 42. Mikene, Levja vrata.

pločevine zelo finih oblik, za katere more ono dobo zavidati celo naša, ki se šteje za najnaprednejšo vseh časov. Dalje zlate maske, ki so jih polagali mrličem na obličje in skušali v njih posneti poteze umrlih. Zelo bogat je dalje zlati okras, ki predstavlja spiralne ornamente, pa tudi stilizirane polipe in metulje. Zelo pomembna in značilna so dalje bodala iz mikenskih grobov, ki so okrašena z živahnimi prizori iz lovskega življenja, kako lovci preganjajo leva, lev gazelo in v močvirnati pokrajini leopard vodne ptice. Oblika bodala ustreza egipčanski, tudi prizor z vodno pokrajino spominja na podobne egipčanske prizore, tako da strokovnjaki te mikenske meče štejejo za uvoz s Krete. Ozke zveze med kretsko in egipčansko umetnostjo smo pa že zgoraj poudarili. Med viške zlatarske umetnosti te dobe in med prva dela te vrste sploh pa spadata dve zlati čaši, najdeni v Vafió na Peloponezu (sl. 43); krasijo ju v močnem reliefu izdelani prizori s kravami v pokrajini. Na eni čaši so upodobljena mirna goveda, na drugi pa se nam kaže, kako lovijo v mreže divje krave, ki se poskušajo osvoboditi. Gibi bežečih, valjajočih in branečih se živali so tako naravni, da pričajo o izredno ostrem opazovanju in presenetljivo točnem podajanju, kar kaže na globoko ukoreninjeno, svoja sredstva popolnoma obvladujočo umetnostno snovanje. Ta neposredna svežost izražanja nas spominja zore človekovega umetnostnega snovanja sploh, ki se proti koncu kamenite dobe pojavlja na močno podoben način kakor tu v upodabljanju živali. V enem in drugem primeru gre za inkunabule (prve primere) zrele upodabljajoče zmožnosti v človeški zgodovini.

V Tirintu in drugod so našli tudi ostanke mikenskega stenskega slikarstva. Po slogu, barvnosti in motivih so sorodni onim na Kreti. Obakrat srečamo tudi igro z biki. Opaža pa se, da v obeh primerih, posebno pa v Tirintu, manjka tej stroki monumentalni značaj in gre večinoma za skoraj miniaturne, zelo živahne, po svojem likovnem zasnutku pa v veliko usmerjene ustvaritve, glede katerih resničnih mer nas posnetki brez navedbe velikosti originala zavajajo k napačnim sklepom.

V splošnem lahko rečemo o likovni umetnosti tako Krete kakor mikenskega kroga, da jo odlikuje izredno točno opazovanje narave,

Sl. 43. Z reliefi okrašena zlata posoda iz Vafió v Nar. muzeju v Atenah.

sigurno likovno obvladanje tudi najzapletenejših položajev in nenavadno prefinjen čut za strogi stil, ki proti koncu začenja postajati tu in tam že kar sam sebi namen.

Zelo važna je v tem umetnostnem krogu gliptika, vrezovanje podob v poldrage kamene, ki so jih rabili za pečatnike, morebiti tudi za okras. Ta nikakor ne lahka tehnika je ustvarila posebno v mikenskem krogu dela, kjer opazovalec ostrmi nad čistostjo in zanesljivostjo obdelave in vsebinskim bogastvom teh pečatnikov, ki imajo do neke mere paralelo v starobabilonskih pečatnikih cilindrske oblike. Motivni svet teh pečatnikov je precej omejen in vsebuje kultne prizore, prizore z lova in boja, podobe živali, med drugim tudi kakor v grbih simetrično drug proti drugemu postavljena vzpenjajoča se leva, ki sta postala po levjih vratih v Mikenah nekak simbol mikenske monumentalne plastike. Na njih nahajamo tudi fantastična bitja s človeškimi telesi in živalskimi glavami, ki jih srečavamo tako v egipčanskem kakor posebno v babilonsko-asirskem krogu.

Kakor smo že zgoraj omenili, so peloponeški Ahajci osvojili Kreto in razdejali tam spomenike kulture, ki je bila sorodna njihovi. Nekaj stoletij nato pa je ob koncu drugega tisočletja pred Kr. propadla tudi njihova kultura in njeni spomeniki. Na Grškem so se izvršile takrat velike spremembe v prebivalstvu in je nova etnična (rodovna) podlaga prebivalstva tudi kulturo in umetnost naravnala v novo smer.

Tako smo prišli v svojih dosedanjih izvajanjih do tistega zgodovinskega trenotka, ko se na novi etnični podlagi prične pripravljati tista umetnostna doba, ki ji pravimo antična, in ki v svojih posledicah tudi danes, 1500 let po svoji navidezni smrti, še vedno ni izčrpana. Kot temelje vsega nadaljnjega razvoja pa smo spoznali tri več ali manj zaključene, v svojih stremljenjih jasno začrtane umetnostne kulture starega veka, egipčansko, babilonsko-asirsko in kretsko-mikensko, ali kakor jo drugi imenujejo, egejsko, ki so vsaka po svoje ustvarile stalne vrednote in v likovnih oblikah po svoje izrazile trajna spoznanja. Egipčanske piramide, portretna plastika, grobnice in templji, babilonsko-asirske palače in likovna fantastika, maloazijski mégaron, kretsko-mikenske palače, poslikano posodje in občudovanja vredna zlatarska roba so temeljni kameni umetnostnega napredka novega sveta. Čeprav kretsko-mikenska umetnost ni neposredno prešla v grško in po nji v našo umetnostno zakladnico, nam je danes po večno človeških in svežih Homerskih epih, ki spadajo k osnovam naše duhovne izobrazbe, kot njih nazorno zrcalo in likovni komentar nenadomestljiva. Sveži, večno človeški duh, vonj pomladi evropske kulture, ki veje tako iz epov kakor iz te umetnosti, nam veže oboje v živahno nerazdružljivo harmonijo.

5. Grška umetnost

Ob koncu drugega tisočletja pred Kr. so se po t. z. dorskem preseljevanju izvršile velike spremembe v ljudski naselitvi Grčije. Grška plemena, med katerimi so najvažnejši Dorci in Jonci, so zavzela svoja stalna bivališča, poleg njih so živeli naprej ostanki tretjega grškega plemena Ahajcev, njihova mikenska kultura pa je bila uničena.

Iz te nove ljudske podlage se razvije po večstoletnih pripravah okr. srede I. tisočletja nova umetnostna kultura, ki si je v poznejših posledicah priborila tolikšen pomen kakor nobena pred njo. Je to grška umetnost, ki se je izživela v vseh svojih možnostih v treh glavnih dobah: 1. Arhaična doba zavzema čas od dorskega preseljevanja do zmage nad Perzijci l. 476 pr. Kr., vendar se pravi razvoj grške umetnosti, njena arhaična stopnja v ožjem smislu začenja šele s VII. stol. pred Kr.; 2. razcvet grške umetnosti od zmage nad Perzijci do poraza Grkov pri Heroneji l. 338 in sledeče mu macedonske nadvlade, ter 3. helenistična doba od ustanovitve svetovne države Aleksandra Vel. do l. 146 pr. Kr., ko Rimljani razdenejo Korint in zavladajo nad Grčijo.

Podobno kakor egipčanska nam tudi grška umetnostna zgodovina dokazuje ozko zvezo med razvojem umetnosti in napredkom njenih problemov ter zgodovinskimi usodami antične Grčije, posebno z razvojem in večanjem vpliva njene splošne kulture. Podobno kakor pri egipčanski umetnosti se nam tudi pri grški razkriva trdoživo vztrajanje pri osnovni misli grškega umetnostnega stremljenja, ki se ji kljub menjavanju političnih usod ne izneveri in vztraja pri nji, dokler ne preizkusi vseh njenih možnosti. Ta cilj dosega v približno tisočletnem razvoju, čigar tempo je spočetka počasen in se razvija v najtrši borbi z materijo, v kateri ustvarja, in z likovnimi problemi panog, v katerih se udejstvuje.

Osnovno misel grškega umetnostnega stremljenja bi najbolje imenovali humanistično. Ta izraz je umesten tudi radi tega, ker se ponovno pojavi v zgodovini zapadne evropske kulture in umetnosti s tistim trenutkom, ko ta ob koncu srednjega veka proglasi za svoj ideal antiko in njeno umetnost. Grška filozofija je skovala krilati rek, da je človek merilo vsega, in če kaj ilustrira to osnovno misel grške filozofije, jo zgodovina grške umetnosti gotovo v polni meri. Božanstvo in njemu posvečeni tempelj tvorita sicer osnovno torišče grške umetnosti, toda le na videz, kajti pri natančnejšem pogledu se nam pokaže grški tempelj kot monumentalizirana hiša, človeško bivališče tistega tipa, ki smo ga srečali že v Troji in v mikenski kulturi, torej mégaron, stanovanjski prostor z značilno prednjo lopo. In božanstva se predstavljajo v idealizirani človeški podobi, torej končno tudi le kot ljudje,

čeprav ti v taki popolnosti, kot jih ta umetnost predstavlja, nikoli živeli niso. Za začetke grške plastike je značilno, da znanost še danes ne loči prav božanskega lika lepega moža od lika idealiziranega moškega telesa — lika boga Apolona od lika nagega moža — zato vse stoječe nage moške kipe zgodnje dobe kratkomalo rada imenuje Apolone. Za poznejši razvoj pa je značilno, da se pri Grkih in poznejši, na grških podlagah sloneči antiki vse vedno bolj izraža v človeški podobi, naj je to abstraktni pojem ali celo naravni pojav, ki ima že sam vidno telesno podobo. Personifikacija, upodabljanje vsega v človeški podobi je najdoslednejši izraz humanistične usmerjenosti grškega duha in njegove kulture. Bogovi sami postajajo v poznejših dobah vedno bolj podvrženi izrazito človeškim lastnostim in celó slabostim, z razkrojem antične verske misli pa podležejo vsakdanjemu humanizmu nebrzdane človeške narave.

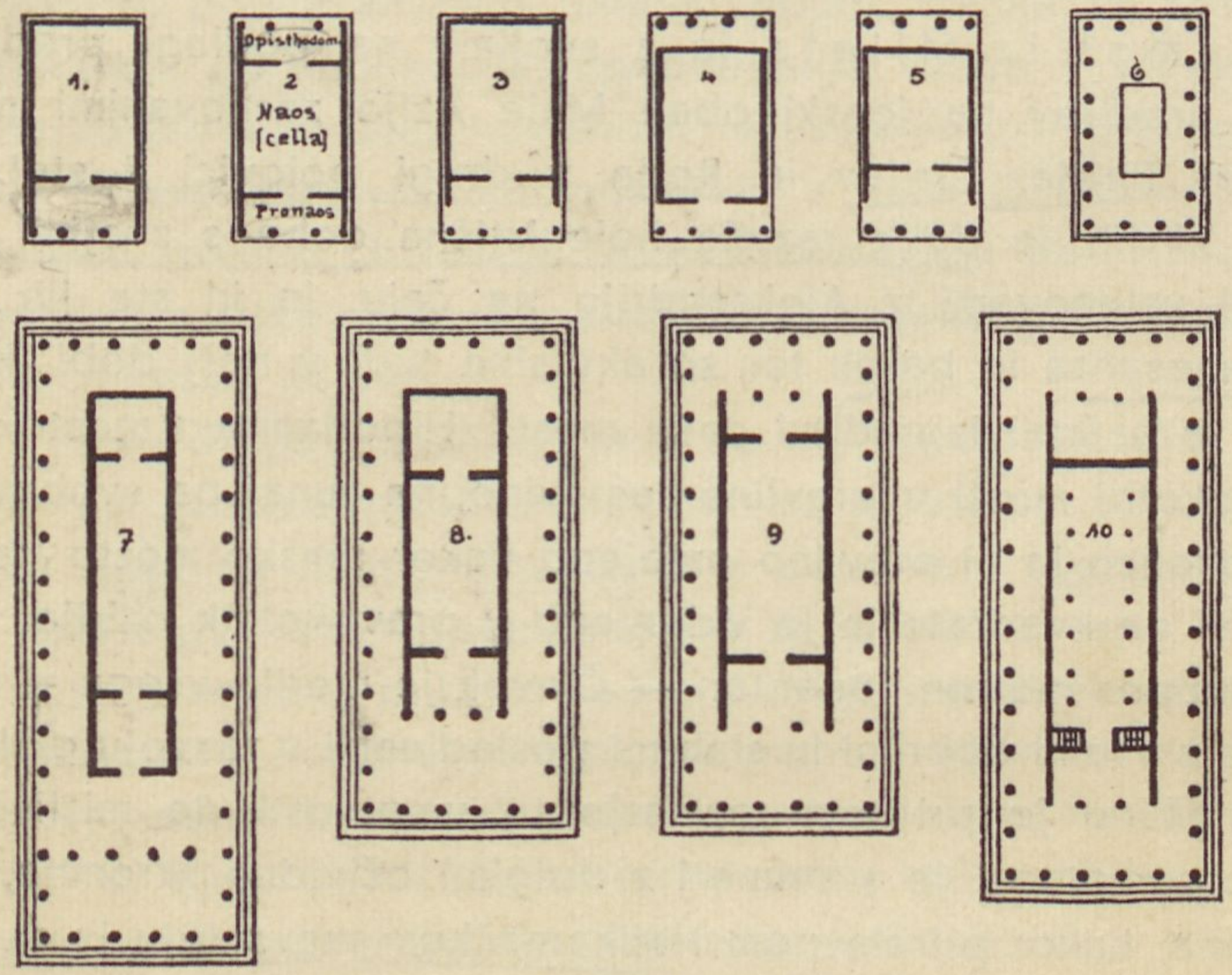
Tudi za vso drugo grško umetnost je merilo človek. Od začetka je to idealen, v svojih strasteh brzdan človek, o katerem bi mogli reči, da je izraz popolne harmonične duše v popolnem idealnem telesu (primeri: Polikletov kánon, idealna mera za popolno, lepo človeško telo, ali Fidijeve ustvaritve, ki so večne v svoji idealni človeškosti, ali končno v slikarstvu Polignotov etos, ki pomeni idealno duhovno in telesno umerjenost in harmonijo). Pozneje pa postaja vedno bolj igrača svojih strasti in kljub idealizirani podobi vedno bolj vsakdanji, dokler v helenizmu sploh skoraj že ne nadvlada vsakdanjost v podobi in motivu, tako zvanem žanru. Etos prvotne likovne umetnosti utone v patosu nebrzdane izraznosti pozne. Obzorje grške umetnosti se v vseh smereh razširja v humanističnem, človeškem smislu, to velja tako za kiparstvo in slikarstvo kakor prav značilno tudi za stavbarstvo. Tempelj je, kakor smo videli, idealizirana in monumentalizirana človeška hiša; in tudi stavbe, ki se vzporedno z njim pojavljajo vedno bolj bohotno v teku poznejšega razvoja, so samo zgradbe, služeče potrebam živega, za svoje telo in duha brigajočega se človeka. Poleg templja je ena najpomembnejših oblik grške arhitekture teater, gledališče, čigar osnovna misel še danes živi med nami; dalje odeon, glasbena dvorana, stadion in hipodrom za sportne prireditve in dirke, gimnazij za telesne vaje, bulevterij in pritanej za upravne potrebe,

stebriščne veže in dvorišča za sprehajanje, razpravljanje in zabavanje itd. Kakor kažejo najbolj znana grška monumentalna gradbena okrožja v Olimpiji, Delfih, na atenski Akropoli in drugod, je bil grški ideal monumentalnega mestnega organizma prosta razpostavitev posameznih objektov, ki naj učinkujejo kot samostojna plastična telesa. Zato je značilno, da se že v grški arhitekturi pojavi problem ljudskega selišča kot enotnega, po enotnem načrtu postavljenega organizma. Hipodamos iz Mileta je s svojimi, na podlagi predpogojev mestnih ureditev na jonski obali Male Azije zasnovanimi načrti za izgraditev Pireja, Turijev in Roda v drugi polovici 5. stol. ustvaril osnove, ki jih je dalje razvila helenistična doba s svojimi velikimi mestnimi ustanovami z Aleksandrijo na čelu, in ki sta jih povzela zopet renesansa in barok ter so aktualne tudi v naši dobi, ko zopet sanjamo o načrtni izgraditvi celih mest. »Hipodamovo mesto« se deli po pravokotni mreži v pravilne sestavine, na zunaj pa svobodno prehaja v okolico in ni pravilno omejeno kakor rimsko mesto - taborišče, ki se deli na kvadrate in je vklenjeno v pravokotnik ozidja.

Anthropos métron hapánton — Človek je merilo vsega — ta misel se izraža z vsemi dobrimi in slabimi posledicami v razvoju grške umetnosti. Značilno je pri tem razmerje te umetnosti do misli na smrt. Nagrobna umetnost je v primeri z drugimi očividno skromna, kjer pa ni skromna, kakor pri slavnem Halikarnaškem mavzoleju iz sr. 4. stol., je podlaga njene velikosti zopet izrazito humanistična želja po uveljavljenju osebnega ugleda še po smrti.

Razvoj in napredek grške umetnosti je v primeri z razvojem umetnosti prejšnjih dob, ki smo jih doslej pregledali, ogromen. In to v vseh panogah. Zasledujemo ga lahko od največje tehnične in izrazne vezanosti in okornosti do največje motivne raznolikosti ter tehnične in izrazne svobode. Višina, ki jo je dosegla grška umetnost v helenistični, posebno pa antika sploh v poznorimski dobi, njena vsestranska likovna svoboda in avtonomnost se dasta primerjati v vsej zgodovini umetnosti edino z najvišjim razvojem zapadnoevropske umetnosti v XVIII. in XIX. stoletju. V svojih početkih je grška umetnost v kiparstvu in slikarstvu v mnogem navezala na svoje orientalske prednice, po-

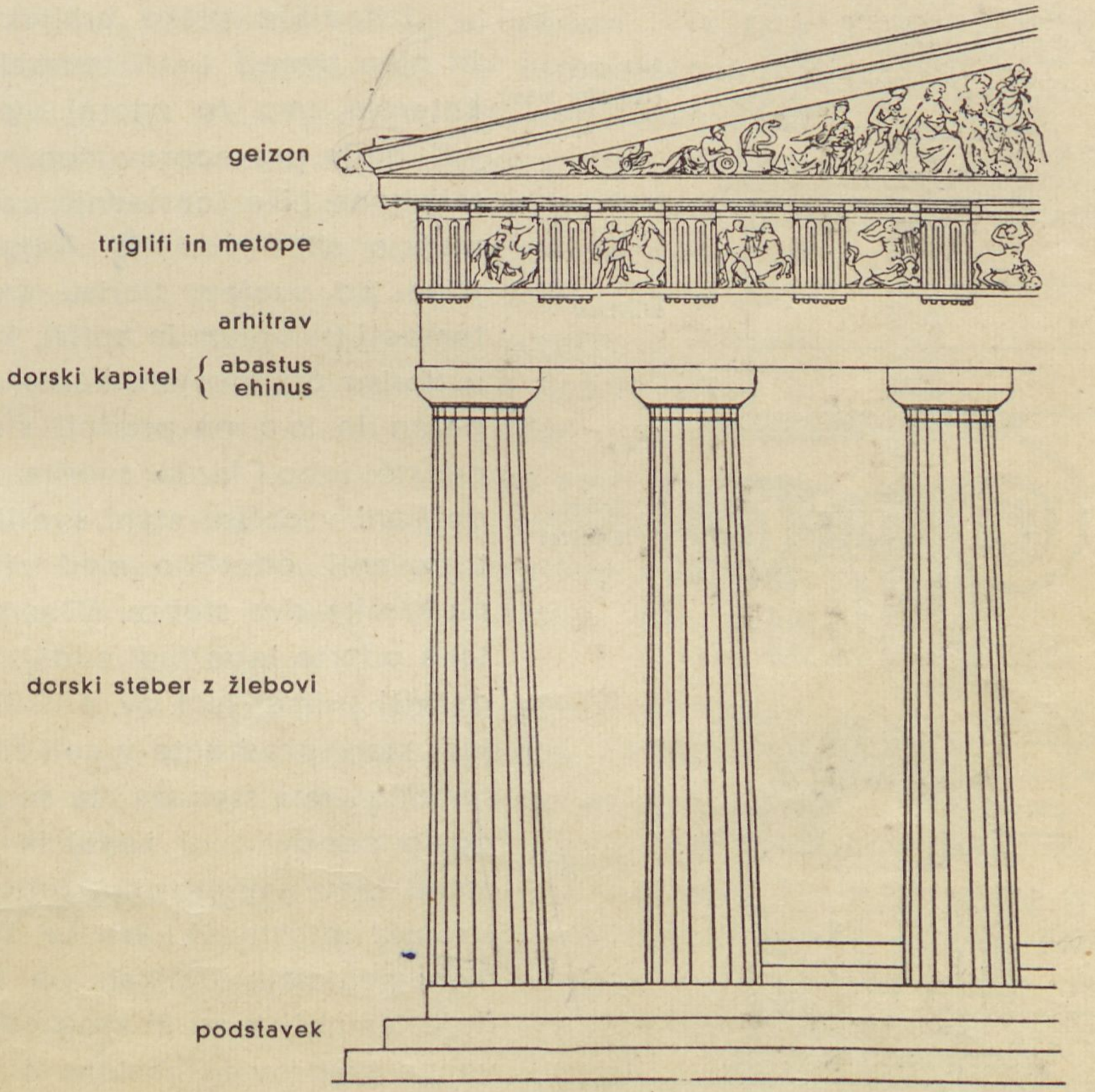
sebno na egipčansko, vendar je te vplive vselej popolnoma samostojno in naglo predelala, kar velja celo za motivno najočitnejši primer na začetku grškega kiparstva, za stoječo in sedečo figuro. Prvo je povzela od Egipčanov, pri drugi so poleg egipčanskih sodelovali mogoče tudi azijski vzori. Ves poznejši razvoj grške likovne umetnosti pa stremi nevzdržno k svojemu glavnemu cilju, likovni svobodi v



Sl. 44. Idealni tlorisi grških templjev: 1. templum in antis; 2. tempel z antami na obeh konceh; 3. prostilos; 4. amfiprostilos; 6. peripteros; 7. psevdodipteros.

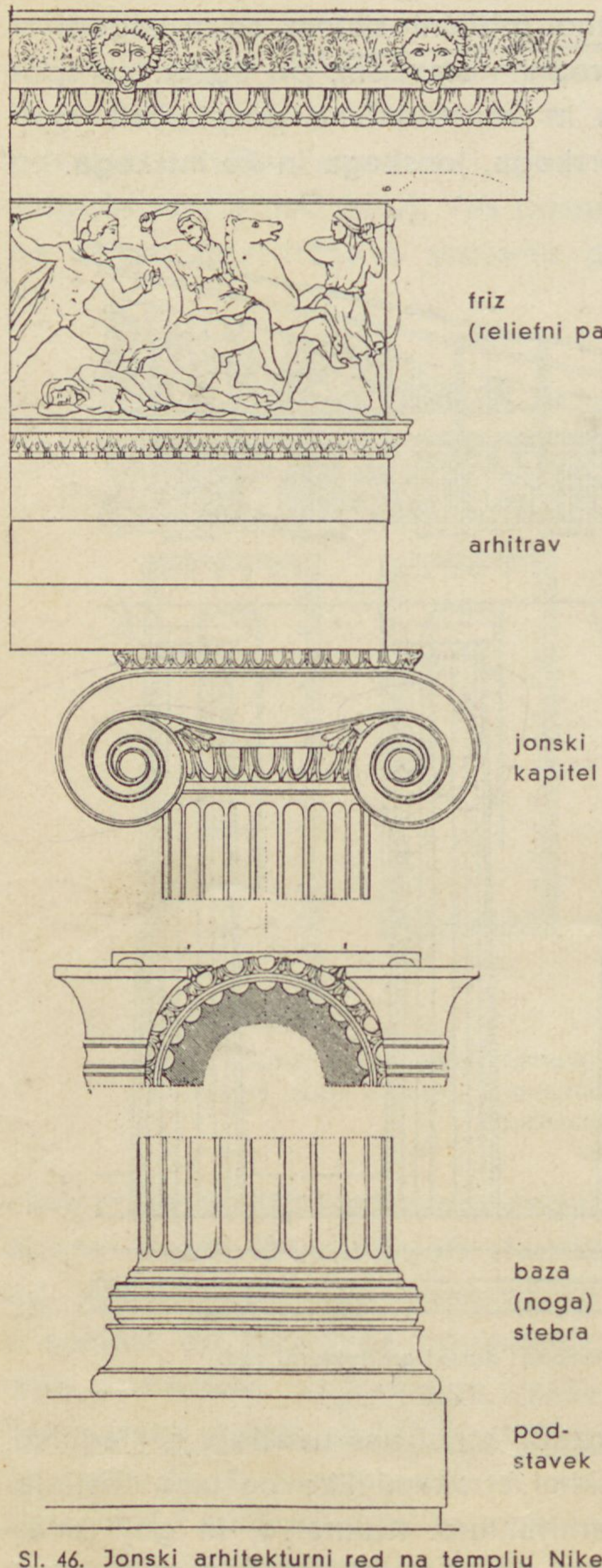
okviru humanističnega svetovnega nazora z vsemi njegovimi posledicami. V ožji upodabljajoči sferi kiparstva in slikarstva gre ta razvoj od skrajno vezanega, vsestransko stiliziranega podajanja vidnega predmeta do likovnega obvladanja vseh njegovih plastičnih in slikovitih momentov, od formalno vezane podobe živega bitja do obvladanja vseh njenih slučajnih, tudi najbolj zamotanih in celó trenotnih pojavov. V stavbarstvu gre ta razvoj od stroge vezanosti dorskega sistema do svobodnega, celo mešanega porabljanja elementov vseh sistemov v kombinacijah, ki so zmožne prilagoditi se tudi na videz

najneprikladnejšim nalogam. Prvotno pritlični sistem se prilagodi v kesnejših razvojnih stopnjah nadstropnim stavbam, pri čemer se spojijo v harmonično celoto estetske in konstruktivne posebnosti vseh treh glavnih redov ali načinov, dorskega, jonskega in korintskega.



Sl. 45. Arhitekturni sestav Parthenona: dorski arhitekturni red.

Strnjen pogled spomeniškega gradiva naj nas uvede v zakladnico grške umetnosti: Med tremi sestrskimi strokami likovne umetnosti je v grški dobi vodilna nedvomno arhitektura. Kiparstvo, ki goji sicer vedno tudi od arhitekture neodvisno okroglo plastiko, ji je v veliki

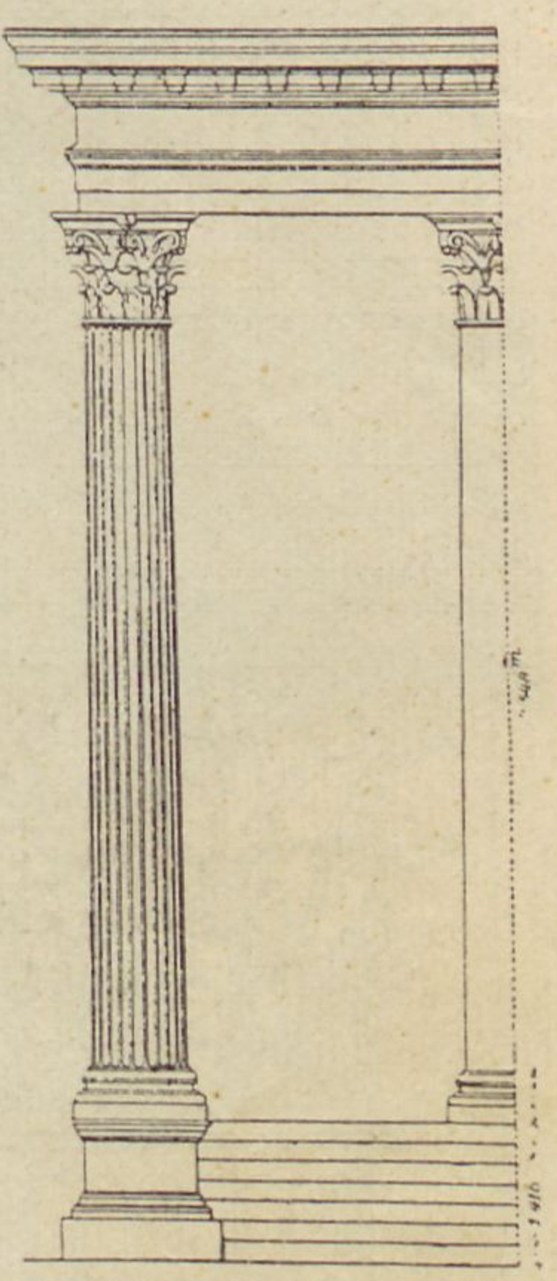


Sl. 46. Jonski arhitekturni red na templju Nike Apteros v Atenah.

meri podrejeno in prilagojeno, precèj tudi slikarstvo. Toda tudi kjer nastopa samostojno, se ne povzpne do tiste monumentalnosti kakor v zvezi z arhitekturo.

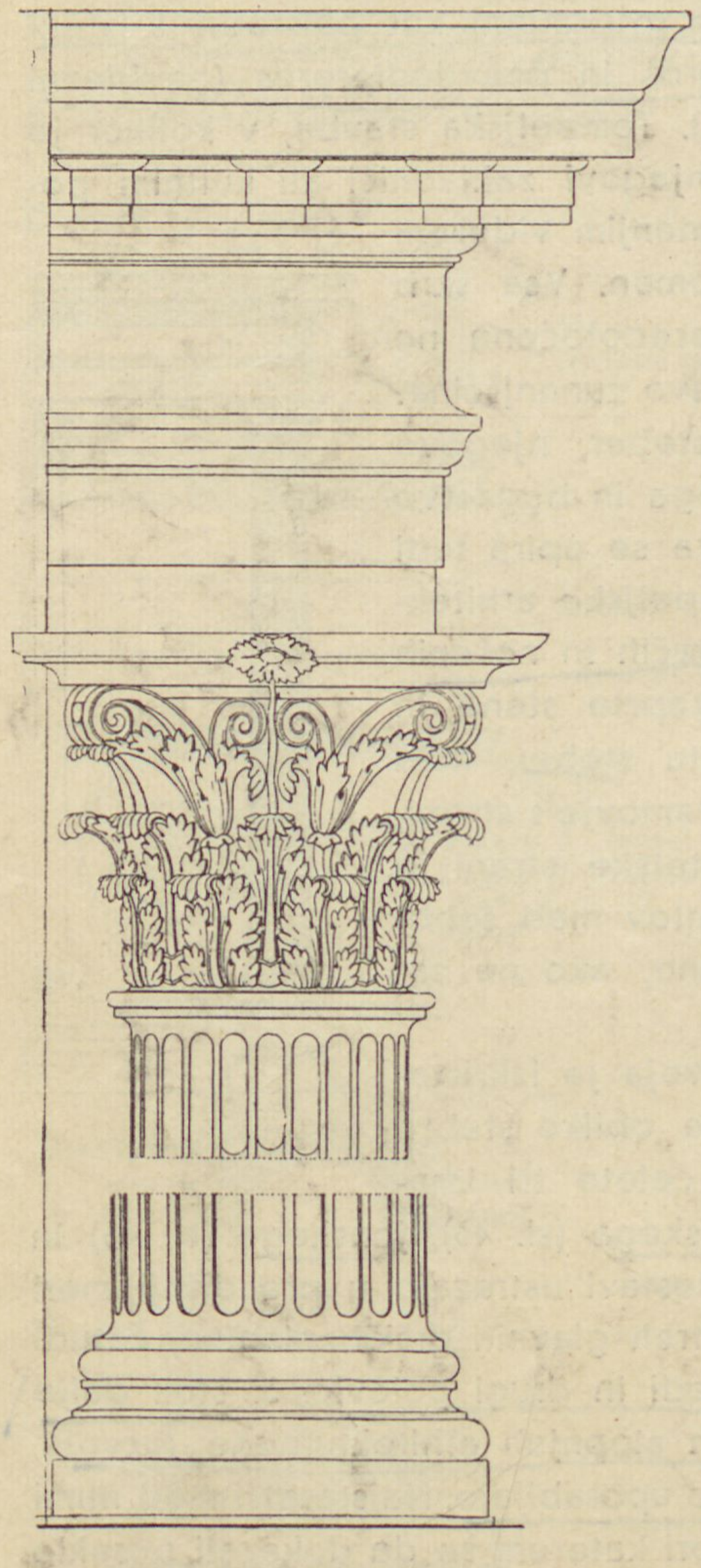
Izhodišče grške arhitekture in njen temelj tvori tempelj, o katerem smo že zgoraj ugotovili, da je pravzaprav monumentalizirana hiša (naslednje pojasnjujejo slike pod 47). Najbližji ji je po svojem tlorisu antski tempelj (templum in antis), ki je v tlorisu pravokotnik kakor mégaron in ima na prednji strani odprto lopo, ki jo tvorita podaljšani vzdolžni steni svetišča, t. zv. anti, odprtino med njima pa krasita dva stebra. Včasih je taka odprta lopa tudi zadaj. Bogatejši primer je t. zv. prostilos, kjer stopi pred ante v celi širini templja vrsta stebrov; ta se pogosto ponovi tudi zadaj in nastane t. zv. amfiprostilos (obojestranski prostilos). Pri še bolj monumentalnih oblikah pa obdaja tempelj krog in krog odprt venec stebrov in nastane t. zv. peripteros (s stebriščem obdano svetišče); v izrednih primerih so stavili celo dva venca stebrov, ki ustvarita dipteros (dvojni peripteros); obe ti dve obliki nastopata tudi v slepi, navidezni

obliki, ako so stebri enega venca prislonjeni kot polstebri k steni ter nastaneta t. zv. psevdoperipteros in psevdodipteros (navidezni ali nepravi peripteros ali dipteros). Tempeljska stavba, v kolikor je namenjena bivališču kipa boga, njegovi zakladnici ali kultnim potrebam, ima v primeri s svojim zunanjim videzom le majhen, podrejen obseg in pomen. Vsa skrb arhitektonskega oblikovanja je osredotočena na harmonično, kar najsijajnejšo izdelavo zunanjščine. Pri tem pa ima največjo vlogo steber, njegovo razmerje do stene poslopja samega in bogastvo njegovih sestavov. Na motiv stebra se opira tudi konstruktivna in estetska stran tempeljske arhitekture, ki se izraža v harmoniji nosečih in nošenih členov. Med nosečimi je poleg zaprte stene in ant za lepotni vtis na prvem mestu steber, med nošenimi pa nanj položeni sistem tramovja s stropi, streho in slemenskim čelom. Z estetske strani je razmerje teh dveh glavnih elementov med seboj vselej natančno in tenko pretehtano, ako ne naravnost preračunjeno.



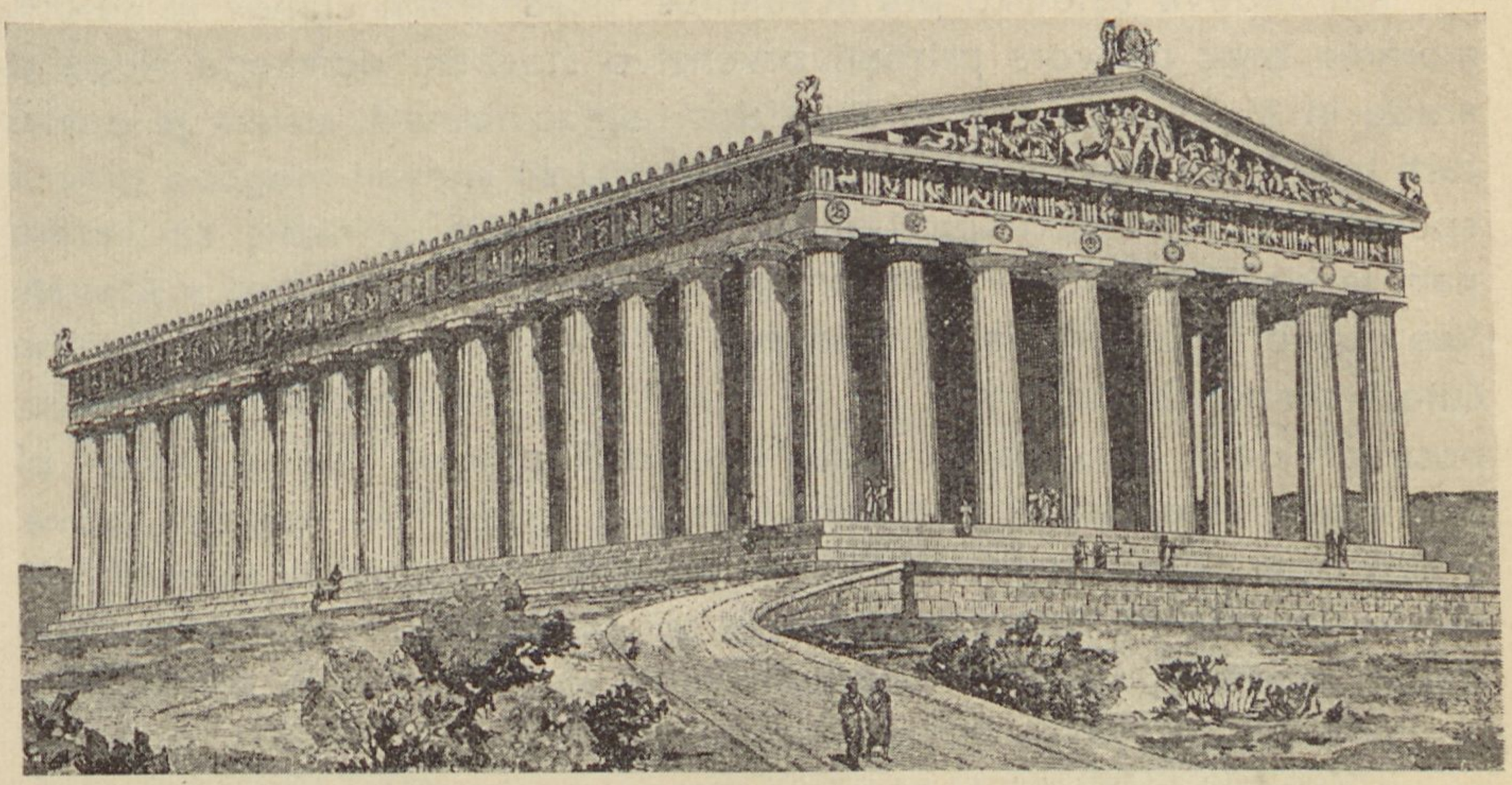
Sl. 47. Korintski red.

Že v zgodnji dobi svojega razvoja je izkristalizirala grška umetnost tako glede oblike stebra kakor glede estetskega značaja celote tri izrazite sestave, redove ali sloge, dorskega (sl. 45), jonskega (sl. 46) in korintskega (sl. 47 in 48). Ti trije sestavi ustrezajo v precejšnji meri tudi osnovnemu značaju umetnosti treh glavnih grških plemen, četudi od razcveta grške arhitekture v sredi in drugi polovici 5. stol. dalje nastopajo hkrati in se v poznejših stopnjah arhitekturnega razvoja, kakor smo že zgoraj omenili, mešano uporabljajo. Najstarejši med njimi je dorski sestav, ki je najstrožji in pri katerem se da dokazati poreklo grške, v monumentalni dobi kamenite arhitekture, iz prvotno lesene. Za dorski slog značilni triglifi v sestavu arhitrava (tramovja) niso nič drugega kakor z zarezami okrašeni vidni konci lesenih stropnih tramov. Za stebre znamenitega Herinega templja v Olimpiji je pa dokazano, da so prvotno lesene deloma šele v prav pozni dobi zamenjali s



Sl. 48. Korintski arhitekturni red na Hadrianovi stoá v Atenah.

kamenitimi. V vseh treh sestavih so stebri pokriti v navpični smeri s kanelirami, žlebovi. Med seboj se stebri razlikujejo po tem, da imata mlajša dva, jonski in korintski, posebno dekorativno bazo ali nogo, dočim stoji dorski steber kar na kameniti vrhnji ploskvi stopničastega tempeljskega podstavka. Dalje se razlikujejo med seboj po razmerju višine do širine in po številu žlebov, ki pokrivajo trup stebra, s čimer se tudi močno poudari ali oslabi vtis slokosti ali čokatosti stebra. Mlajša dva sestava stalno napredujeta v slokosti, posebno pa v bogastvu svojih glav. Dorska glava je preprosta, več ali manj potlačena okrogla blazina, ki jo pokriva še posebna krilna plošča; pri jonski, ki je okrašena na svojem jedru, kolikor je vidno, še s palmetami ali t. zv. kimatijem, listnim vencem z nazaj zavihanimi listi, je značilna široka blazina, ki se ob straneh polžasto zvija v zavoje, t. zv. volute; korintski kapitel pa je bogato okrašen z listi bodičaste rastline, t. zv. akanta, in sicer tako, da pokrivajo zvončasto jedro spodaj gosti, bogato nazobčani listi, gornji del pa izza njih poganjajoče vitice, ki ga deloma pokrivajo z zvijajočimi se izrastki, predvsem pa zbirajo svoje konce pod ogel krilne plošče in se tu zvijejo v značilne ogelne zavoje, volute.



Sl. 49. Rekonstruirana zunanjščina Parthenona v Atenah.

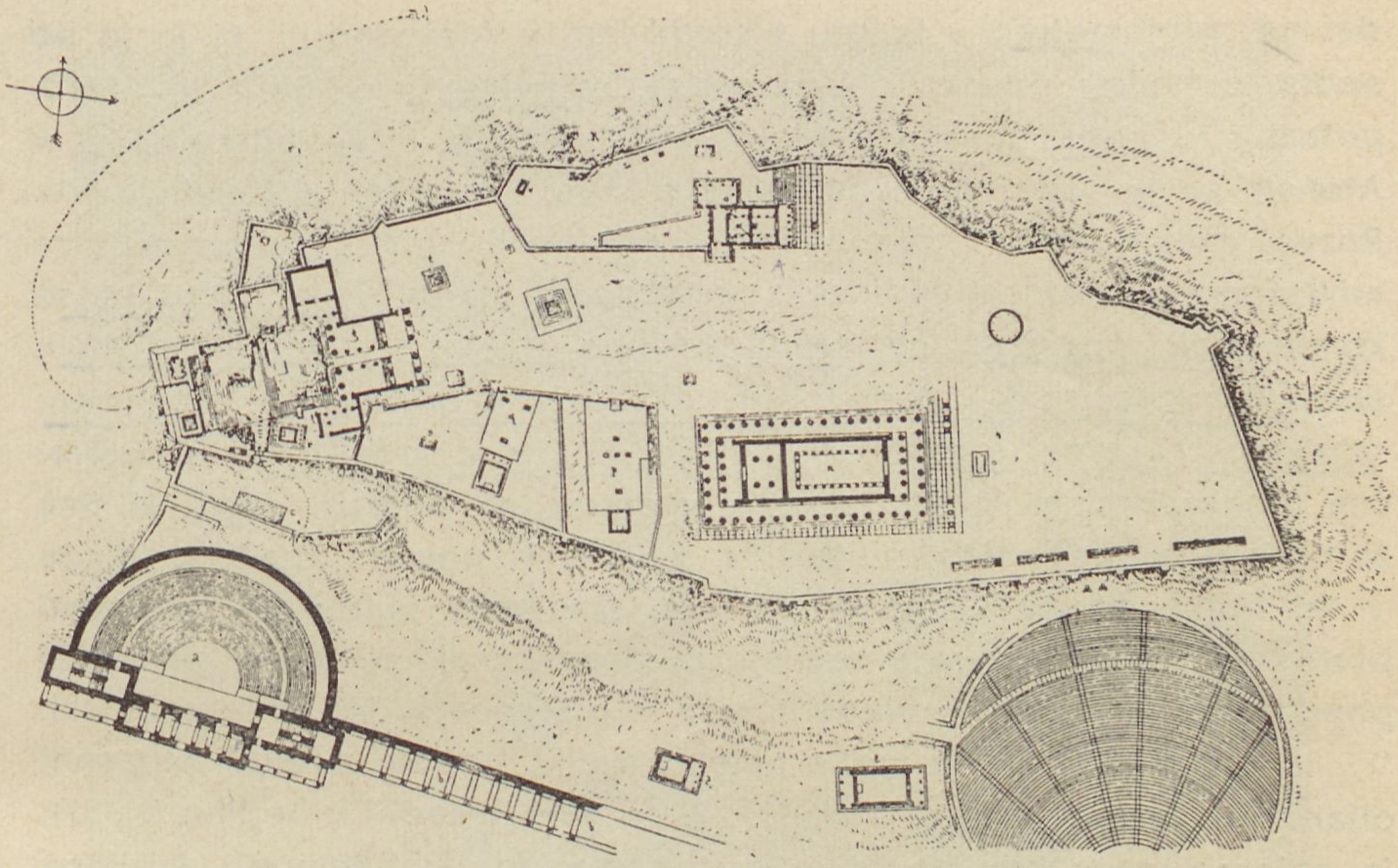
Sl. 49 a. Parthenon v Atenah, zunanjščina.

Kar zadeva estetsko preračunjenost posameznih členov in celote, moramo brez ugovora priznati prvenstvo stavbam dorskega sloga iz srede in 2. polovice 5. stol. Na videz najneokretnejši sistem je postal radi tenkega lepotnega čuta graditeljev, ki so snovali njegove glavne spomenike, nosivec najbolj rafiniranih estetskih učinkov, za katere nam je klasični primer Parthenon, glavni tempelj na Akropoli v Atenah. Vse trdote tega sestava so ublažene tako, da je nošnja teže s tenkim čutom simbolizirana s tem, da se stebri proti vrhu nekoliko zožujejo, posebno pa s tem, da se obris v spodnji polovici napne, kakor bi se steber rahlo vdajal pod težo bremena, ki ga nosi njegova glava. V celotnem pojavu tega templja pa so trdote omiljene na ta način, da so vse vodoravne črte rahlo napete ter da so stebri, ki v vencu obdajajo svetišče, nekoliko nagnjeni proti sredini. S tem pridobivajo dorske stavbe na višku razvoja tega sloga na statični trdnosti, posebno pa na estetski mehkobi, ki bi bila s strogo ravnimi črtami nedosegljiva.

Glavni spomeniki prve dobe dorskega sloga se nahajajo v Siciliji in Spodnji Italiji, v Grčiji pa že omenjeni tempelj Here v Olimpiji. Na višku razcveta tega sloga sredi in v drugi polovici 5. stol. zavzema prvo mesto Parthenon na Akropoli v Atenah (sl. 49 in 50). Sezidala sta ga po Periklejevem naročilu med 447—438 Iktinos in Kalikrates. Nekaj let pozneje je drug velik arhitekt, Mnezikles, po nálogu istega Perikleja sezidal slavnostna vhodna vrata na Akropoli, t. zv. propileje.

V jonskem slogu so bili zidani najprej veliki templji v Mali Aziji, med drugimi slavni, po Herostratu 356 pred Kr. požgani tempelj Artemide (Diane) v Efezu. V Grčiji pa sta na prvem mestu prekrasni biser grške arhitekture, ki stoji na robu skale desno od propilej na Akropoli v Atenah, tempelj boginje Nike, ki ga je okr. 450 pričel graditi stavbenik Parthenona Kalikrates, in pa tretji tempelj na Akropoli Erehthejon, sezidan med leti 425 do 407. Za jonski sestav značilen je tempelj Atene Polias v Prienah, ki ga je l. 332 zgradil stavbenik Pyhios.

Najstarejši doslej znani primer korintskega sloga, ki ima v poznejšem razvoju kot najrazkošnejši med vsemi sestavi zelo veliko vlogo, je tempelj v Figaliji iz časa okrog 430. Pri manjših arhitekturnih delih



Sl. 50. Tloris Akropole v Atenah. Spodaj levo Odeon Heroda Atika, desno Bakhovo gledališče; zgoraj v sredi Parthenon, nad njim Erehtejon, levo Propileje.

so ga radi porabljali vprav zaradi njegove ličnosti, tako n. pr. pri slavnem Lizikratovem spomeniku v Atenah iz l. 334.

V četrtem stoletju začno vse tri sestave že mešati. Tako ima tolos, okrogla stavba Polikleta ml. v Epidavru, zunaj venec dorskih, znotraj venec korintskih stebrov. Peripteros Atene v Tegeji iz l. pol. 4. stol. pa uporablja zunaj dorski sestav, znotraj jonskega in korintskega. Velik sloves uživa po l. 353 postavljeni mavzolej v Halikarnasu, kombinacija jonskega periptera s stopničasto piramido s četverovprego na vrhu.

Aleksander Véliki je združil v svoji ogromni državi Grčijo in orient in ustanovil okr. 330 za takratne razmere pravo svetovno državo, v kateri je zavladala grška kultura in umetnost. Ni pa ostal brez vpliva nanjo duh, kultura in umetnost z Grčijo združenih vzhodnih dežel. Posledica tega sodelovanja je nova razvojna stopnja grške umetnosti, ki jo navadno imenujemo helenistično. Po Aleksandrovi smrti so njegovi nasledniki, t. zv. diadohi, razdelili državo na tri samostojne vla-

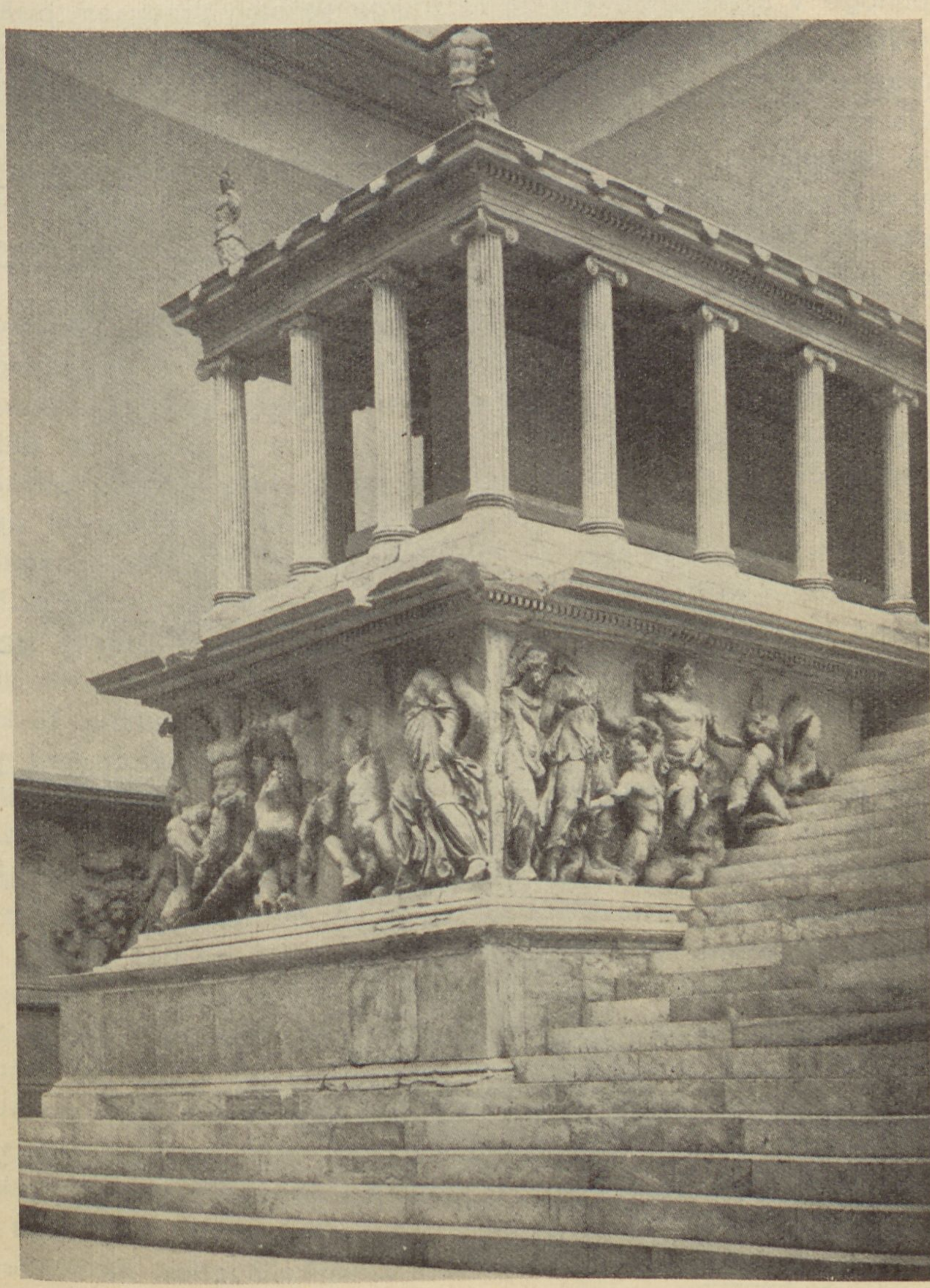
davine: ptolomejsko v Egiptu s središčem v Aleksandriji, ki jo je po enotnem načrtu ustanovil Aleksander, selevkidsko v Siriji in Mezopotamiji in pergamonsko v Mali Aziji. Središče, ki je bilo poprej v Atenah, se je sedaj porazdelilo na glavna mesta teh državnih tvorb. Razvoj velikih mest in ustanavljanje celih novih mest sta povzročila za arhitekturno umetnost tudi celo vrsto novih nalog. Talni načrti so se kompliciral, nastajale so večnadstropne stavbe in poleg prejšnjih tipov javnih poslopij so se pojavljali novi kakor bazilika, monumentalni trgi, okrašeni s stebrišči, palače, knjižnice, muzeji itd. Obstoječim arhitektonskim in estetskim elementom se pridruži obok, ki ima za nadaljnjo zgodovino arhitekture velikanski pomen. Značilno je, da v tej bujni, od velikomestne kulture obvladani kulturi in umetnosti preneha zanimanje in razumevanje za strogi dorski sestav in ga skoraj popolnoma nadomestita elegantnejša in prikupnejša jonski in korintski.

Izmed glavnih del je treba omeniti veliki, bogato z reliefi okrašeni oltar v Pergamonu, nastal po l. 197, ki se nahaja sedaj v Berlinu (sl. 51), in celo vrsto drugih stavb v Pergamonu, ogromni tempelj Apolona v Miletu v jonskem slogu in dr. Izmed mestnih načrtov je podrobneje znan prienski; vsebuje vse elemente zrelega helenizma, ki v mestnem stavbarstvu uporablja strogi Hipodamov sistem, katerega smo že zgoraj omenili.

Helenistična arhitektura pa tvori izhodišče in temelj druge arhitekture, ki je bila svetovnega pomena za stari svet, namreč rimske, kjer se bomo zopet srečali z njenimi principi, pridobitvami in elementi.

Nič manjši kakor v stavbarstvu ni napredek v grškem slikarstvu in kiparstvu. Kakor se je arhitektura razvila od idealne, s tenkim čutom za lepoto prežete vezanosti dorskega sloga do največje svobode v helenizmu, sta napravila slično pot ogromnega napredka od najpreprostejših začetkov do poprej nikjer in nikdar še doseženega svobodnega obvladanja likovnega izraza in sredstev tudi slikarstvo in kiparstvo.

Glede slikarstva smo sicer neposredno po ohranjenih spomenikih zelo slabo poučeni, ker je posebno monumentalno stensko slikarstvo velike dobe vse propadlo. Pač pa nam posredni viri nudijo toliko gradiva, da so danes ugotovljene vsaj glavne struje, smeri in uspehi



Sl. 51. Del Zevsovega oltarja iz Pergama; v Drž. muz. v Berlinu.

te panoge v grški dobi. Viri za to znanje so nam predvsem pisana poročila o umetnikih in njih delih, dalje pa zlasti odmevi monumentalnega slikarstva v intimnem vaznem slikarsvu (poslikane posode), kopije slavnih slik na vazah in posebno posnetki v poznoantičnem, bolje ohranjenem stenskem in mozaičnem slikarstvu. V tehničnem oziru so Grki poznali in razvili slikarstvo na vazah in drugih keramičnih predmetih, fresko, tempera slikarstvo na lesenih deskah, t. zv. enkavstično slikarstvo z voskom in mozaik.

Za starejša stoletja smo sploh navezani samo na vazno slikarstvo. Ohranile so se nam poslikane glinaste posode posebno v grobovih. To vrsto slikarstva so Grki razvili do izredno visoke stopnje; časovno obsega dobo celega 1. tisočletja pred Kr., samo da od 3. stol. dalje polagoma odmira. Estetsko in kulturno-zgodovinsko moramo priznati grškemu vaznemu slikarstvu prav odlično mesto v umetnostni zgodovini. Stilistično, vsebinsko in tehnično je doživelo več razvojnih stopenj, katerih najstarejša pripada času nekako od 1000 do 800 pr. Kr. Poslikana keramika (lončarstvo) te dobe se izraža v izrazito geometričnem slogu, kateremu se podreja tudi figuralna sestavina teh slik. Po glavnem najdišču imenujemo ta slog d i p i l o n s k i s l o g. Ta keramika je glavno izrazilo grškega umetnostnega stremljenja med mikensko in arhaično dobo. Slog teh slik ima vidne zveze z grško (mikensko) in evropsko (hallstattsko) prazgodovino in se pojavi takoj po razpadu mikensko-kretske kulture kot vidno nasprotje do nje. Poleg ornamentike, sestavljene iz samih geometričnih oblik, se pojavlja tudi stilizirana slika domačih in divjih živali, pa tudi prizori, ki se nanašajo na smrt in pogrebne obrede, ali dogodki iz življenja umrlega (sl. 52). Posebno bogate so v tem oziru posode, najdene ob Dipilonu v Atenah, kjer se že srečamo s pozneje tako razširjenim meandrom; upodabljajo se posebno pogrebni sprevodi, ples, morske bitke itd. Temu prvemu slogu sledi v 8. in 7. stol. jonsko-orientalski slog, ki uvede celo vrsto novih, iz orienta izposojenih motivov, tako palmeto, sfingo, grifa, leva, panterja itd. Iz te stopnje se razvije v 6. stol. črnofigurno slikarstvo, ki slika s črnimi silhuetami na svetlem dnu; samo najnujnejšo notranjo risbo vrezuje v črno podlago teh silhuet. Višek te vrste pomenja v Florenci shranjena t. zv. François-

Sl. 52. Grška vaza geometričnega sloga v Metropolitan Mus. v New Yorku.

vaza (sl. 53). Poleg črnofigurnih se pojavljajo že ob koncu 6. stol. rdečefigurne vaze z rdečimi podobami na črnem ozadju. Rdečefigurni način pomenja velik napredek, ker se izraža z bogato notranjo risbo

in ne samo z obrisi. Doba njegovega razcveta v 5. in 4. stol. pomenja višek vaznega slikarstva. Razlikujejo se tri razvojne stopnje rdečefigurnega slikarstva: 1. od konca 6. stol. do zmage nad Perzijci strogi slog, ki ima še veliko arhaičnih potez, a kaže že vsestranski napredek

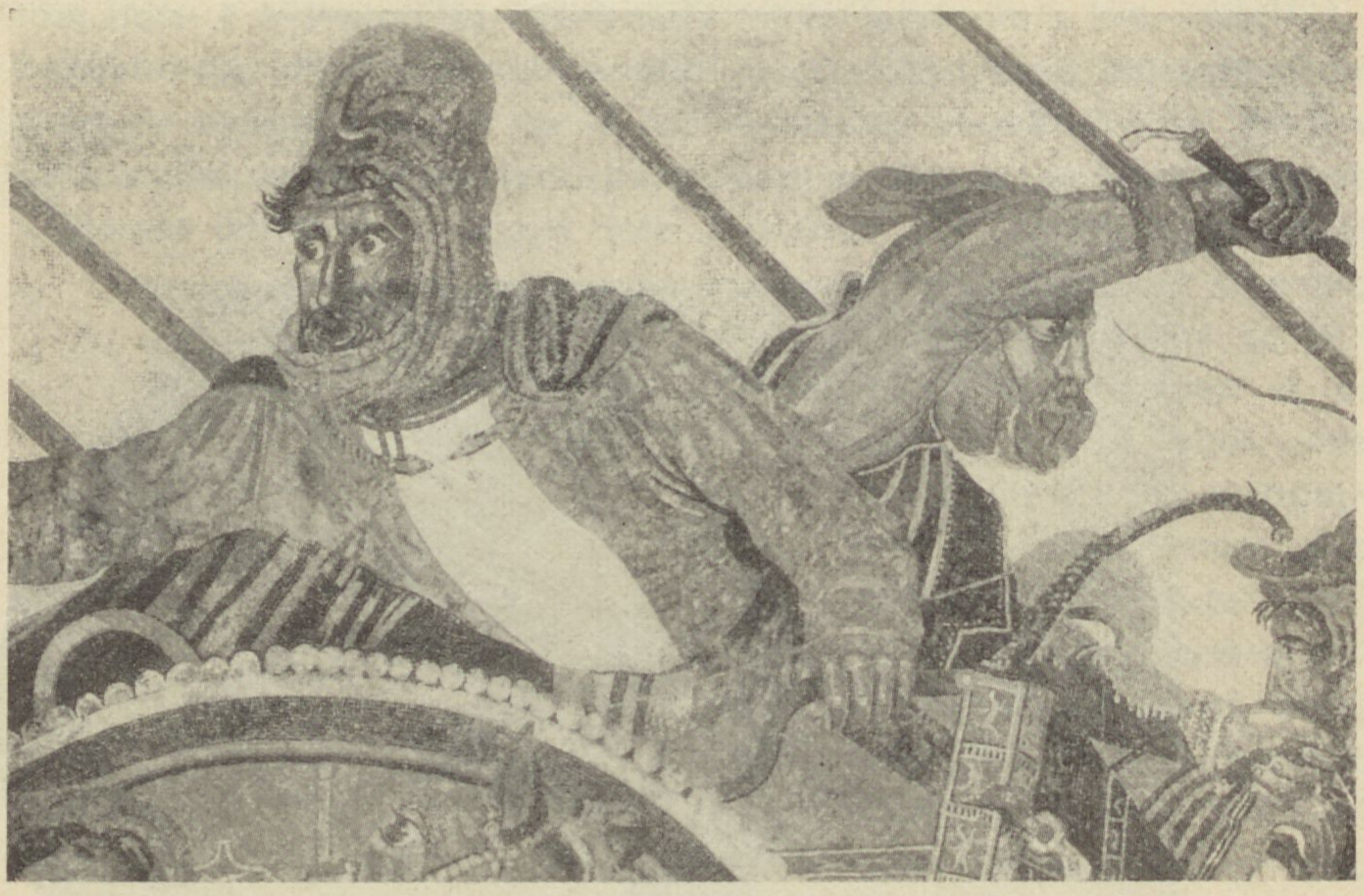
Sl. 53. François vaza v arh. muz. v Firenci (črnofigurni slog).

likovnega sistema. Slikarji se očividno smatrajo za umetnike, ker se na svojih delih podpisujejo; 2. lepi slog do konca 5. stol., ki je deloma odmev sodobnega monumentalnega slikarstva. Poleg mitoloških, junaških in drugih tradicionalnih snovi se čuti vpliv gledališča 2. pol. 5. stol. (sl. 54). Risarska sredstva so se razvila do popolnosti; 3. bogati slog v 4. stol., s katerim ta vrsta izumre.

Vzporedno z monumentalnim kiparstvom se pojavi v 5. stol. tudi monumentalno stensko slikarstvo. Njegov napredek lahko zasledujemo v delih večjega števila slikarskih šol, ki so razvile njegova sredstva do poprej še ne dosežene popolnosti. Prvi veliki slikar atiške šole je bil Polignot v 2. četrtini 5. stol. Njegovo slikarstvo temelji v glavnem še na risbi. Hvalijo ga kot slikarja etosa, to je umerjenosti in idealno lepe oblike. Izmed njegovih del sta bili slavni dve stenski sliki v leshi (javni lopi) Knidijcev v Delfih, predstavljajoči razdejanje Troje in Odiseja v podzemlju. Z drugimi vred je slikal tudi v t. zv. stoá poikile, pisani lopi v Atenah. Na njegova dela sklepajo strokovnjaki iz slik na vazah. Slikar Apolodor je v drugi polovici 5. stol. izpopolnil na risbi sloneče slikarstvo svojih prednikov s tem, da je začel s pomočjo razdelitve svetlobe in sence vzbujati vtis plastične, oble oblike. Cevksis in Parhasijos sta izpopolnila ta način do tolike popolnosti, da so njuna dela po starem izročilu zares varljivo naravno učinkovala.

Sl. 54. Ahil obvezuje Patrokla na posodi svetlofigurnega sloga v Berlinu.

Izmed Cevksisovih del je bila posebno slavna Helena v Krotonu, izmed Parhasijevih pa vklenjeni Prometeus. V 4. stol. je važna sikionska šola, kateri je bil Pamfilos ugleden teoretik in učitelj: po njegovem prizadevanju so vpeljali pouk risanja v šole. Pavzios je bil slikar žanrskih slik in cvetic. Največji slikar starega veka je bil Apeles v 2. pol. 4. stol. Bil je učenec Pamfilosa in je deloval na dvoru Filipa Macedonskega in Aleksandra Vel. Slavna je bila njegova slika iz valov



Sl. 55. Darij na mozaiku Aleksandrove bitke v Neapolju.

vstajajoče Afrodite Anadiomene. Poleg mnogega drugega je slikal portrete, tako Aleksandra v podobi Zevsa, Aleksandra na konju, Aleksandra obdanega od alegoričnih figur, njegove vojskovodje in drugo. Napredek slikarstva se prepričevalno zrcali v kopiji Aleksandrove bitke iz Casa del Fauno v Pompejih (sedaj v Nar. muzeju v Neaplju). Njen original gotovo ni zaostajal za največjimi slikarskimi ustvaritvami vseh časov (sl. 55). V času Aleksandrovih naslednikov, diadohov, se je razvila tudi krajina in posebno slikarstvo v mozaični tehniki, katero nam je ohranilo mnogo kopij slavnih antičnih slik. V Egiptu pa se je razvilo v poznohelenistični in rimski dobi slikarstvo portretov umrlih na deščice, ki so jih dajali mumijam v grob (t. zv. fajumski portreti). V tej vrsti sta se uspešno spojila tradicionalni egipčanski realizem in helenistični slikarski način. Na važnost tega realističnega portretnega slikarstva za bizantinsko slikarstvo smo opozorili že pri egipčanski umetnosti.

Grško slikarstvo je bilo prvo v svetovni zgodovini umetnosti, ki je

premagalo ploskovito in obrisno vezanost primitivne slikarije in se povzpelo k popolnemu risarskemu obvladanju predmetov in k popolni plastični obliki, izraženi v modeliranju s svetlobo in senco in trirazsežnim prostorninskim učinkom. Ta resnično slikarska osvojitev likovnih problemov je bila tudi za slikarstvo evropskega zapada dolgo nedosežen ideal.

Kiparstvo ima v grški umetnosti izredno vlogo. To ustreza tudi uvodoma označenemu humanističnemu značaju grške umetnosti, kateri je, kakor smo pokazali, človek glavno merilo, njegova etična in lepotna izpopolnitev tudi po umetnosti glavni cilj. Kakor se na prvi pogled zazdi, ko spoznamo veledela grške plastike, ki so po svoji zasnovi najtesneje navezana na predpogoje arhitekture, bi mogla biti arhitektura vodilna med strokami likovne umetnosti pri Grkih. Če se pa zavemo, da je anhitekturna plastika, ki je prav pri Grkih dosegla tako popolnost kakor redkokdaj v zgodovini, samo en pojav plastične kulture in da poleg nje obstaja druga, za napredek kiparstva veliko pomembnejša, ker v svojem problemu bolj kompliciran in bolj popolna skupina proste, okrogle plastike, bomo prisiljeni, da priznamo vprav nji prvenstvo. Saj smo že omenili, da celo arhitektura ustvarja prav za prav plastične, v trirazsežnem zunanjem pojavu individualno zaokrožene spomenike in se slikarstvo šele preko svojih plastično dozdevnih vrednot povzpne do resnično slikarskih. Malo je bilo v umetnostni zgodovini dob, v katerih bi čut za plastični pojav telesnosti tako obvladal vsa izrazila likovne umetnosti kakor pri Grkih.

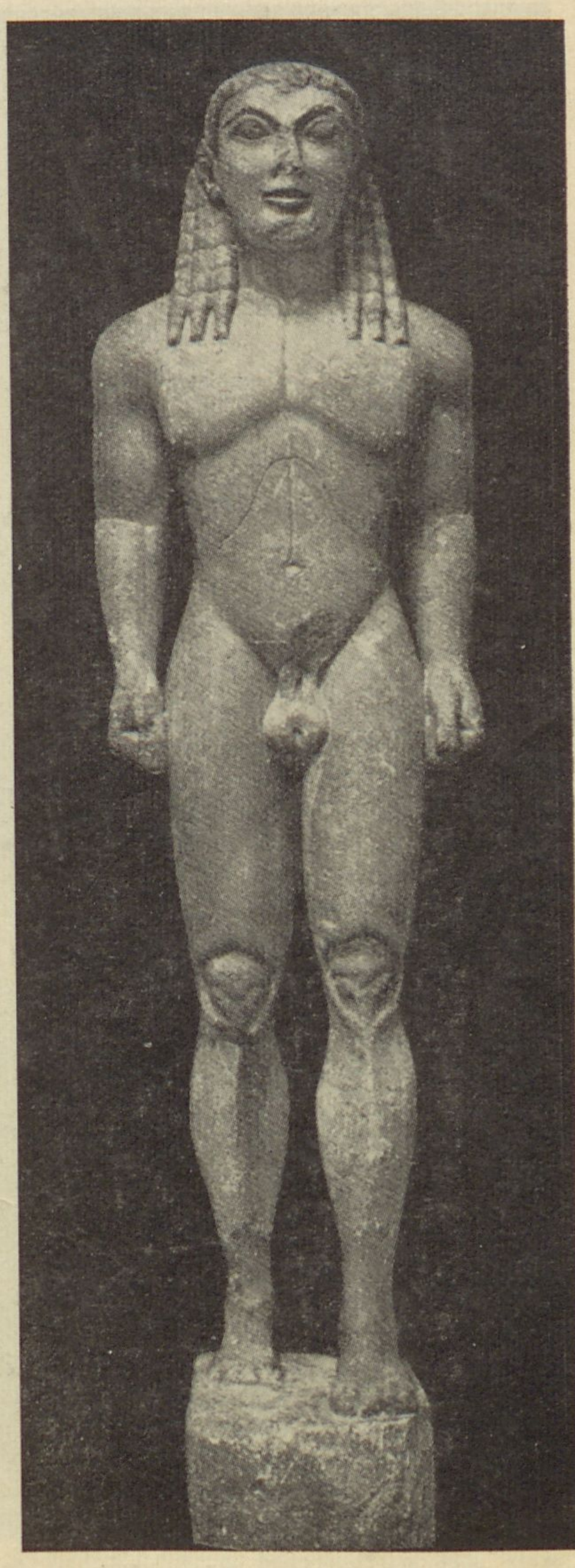
Od samega začetka se razvoj vrši vzporedno v dveh vrstah, ki se pri reševanju plastičnih problemov medsebojno podpirata, v arhitekturni plastiki, predvsem oni, ki krasi slemenska čela templjev, in v okrogli, samostojni plastiki, ki izhaja od upodabljanja stoječih in sedečih figur. Podobno kakor egipčansko označuje tudi zgodnjo grško plastiko stroga frontalnost, postavljanje figure v strogem obratu naprej. Kot oporišče in kot več ali manj otipljivi vzor je služil pri reševanju problema stoječe in sedeče figure egipčanski, pri sedeči mogoče tudi prednjeazijski in mezopotamski tip. Izpočetka je ta po frontalni stoji in po obliki kamenite klade, iz katere je bil izklesan, vezani kip nekam okoren. Roke se tesno pritiskajo k telesu, noge pa

Sl. 56. Relief Gorgone (Meduze) v muzeju v Krfu.

so sproščene samo v kratkem tipajoče bojazljivem koraku, kolikor ga dopušča debelost klade. Vendar pa doživi grško kiparstvo, ko je enkrat osvojilo ta strogi plastični lik, kmalu samostojen, nepričakovano

nagel in značilen razvoj. Najprej se udje počasi začno oproščati boječe drže ob telesu, nato pa postajajo figure v kretnjah kakor v anatomski obdelavi posameznosti in celote vedno svobodnejše in popolnejše. Gradivo, iz katerega so ti zgodnji tipi narejeni, je poros, vrsta mehkega kamena, ki se da z lahkoto obdelovati. Iz te zgodnje dobe so se ohranili ostanki okrasa slemenskih čel (timpanon) na Akropoli in drugod. Motivni svet črpa to zgodnje kiparstvo iz zakladnice fantastičnih predstav, za katere so najznačilnejše Meduza (Gorgo), Nike in razna polčloveška polkačja bitja. Za primer navajamo znano Gorgo s Krfa (sl. 56). Zgodaj začno tudi predstavljati Heraklejev ciklus. Za prosto plastiko so značilni stoječi nagi mladeničl, tako zvani Apoloni, na katerih se more posebno nazorno zasledovati napredek kiparstva (sl. 57).

V drugi polovici 6. stol. prevlada jonska struja, ki je ustvarila celo vrsto ljubkih ženskih kipov, tako zvanih kor (deklic), katerih so mnogo izkopali v tako zvanem perzijskem nasipu na Akropoli. Miloba teh ženskih figur je nepozabna. Dober primer zanje nam kaže slika 58. Oblečene so v bogate, dekorativno nagubane obleke,



Sl. 57. Kleobis ali Biton Polimeda iz Argosa v muzeju v Delfih.

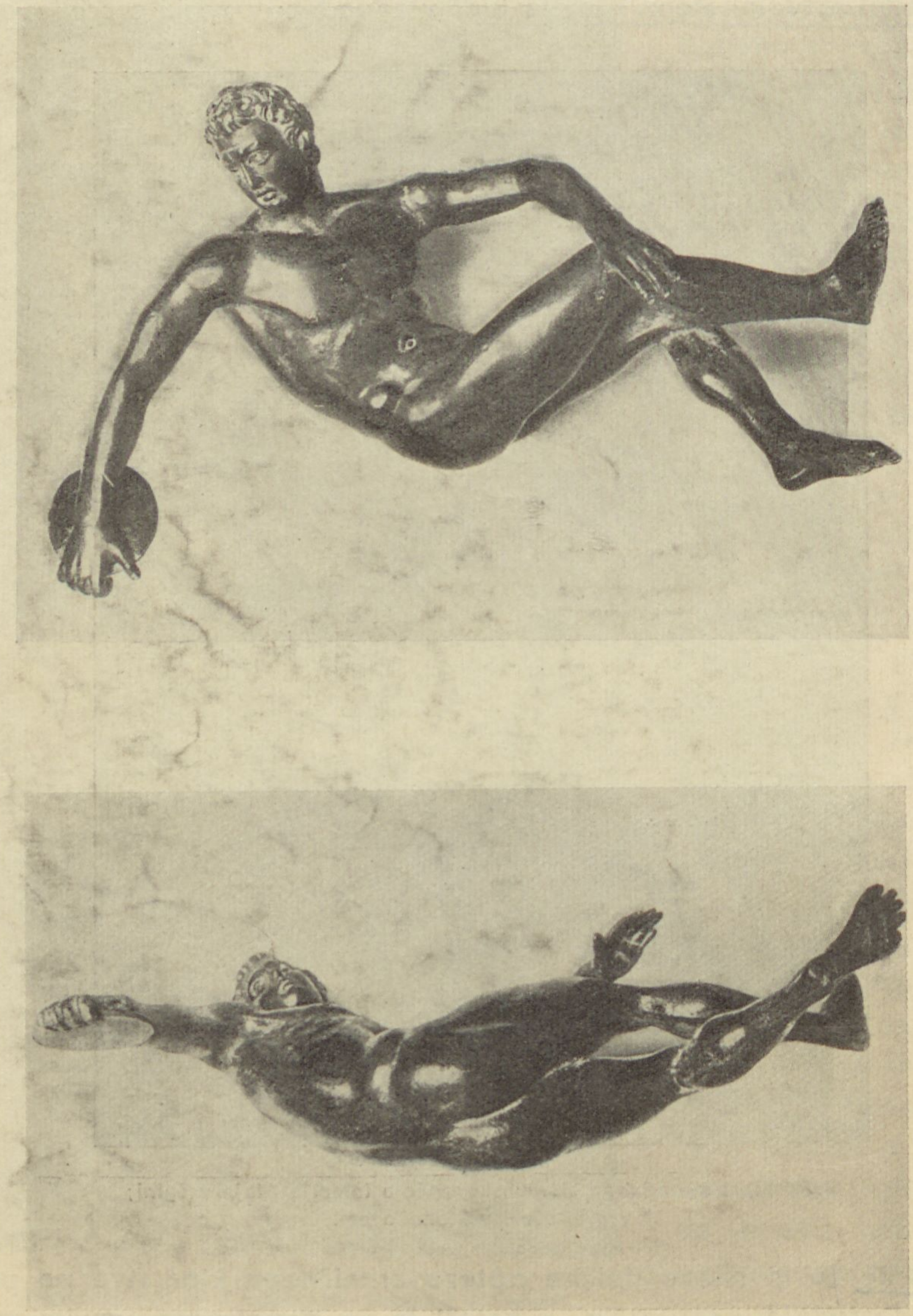
Sl. 58. Kip deklice v muzeju na Akropoli v Atenah.

skozi katere se kažejo obrisi telesnih oblik. Plemeniti obrazi kažejo na nekaj glavnih tipov vezan izraz, ki vendar že obsega precejšnjo lestvico možnosti od rahlega, vedno se ponavljajočega zagonetnega nasmeha do globoke resnosti in plemenite samozavesti. Največje delo te zgodnje dobe pa so skupine, ki so krasile slemenski čeli eginskega templja (sl. 59). Izdelali sta jih delavnici Kaliona in Onatasa. Skupine predstavljajo trojanske boje v navzočnosti Atene. V primeri z drugimi deli te dobe je tu močno razvita anatomična popolnost oblikovanja teles, čeprav je še vedno vezana po arhaičnem tipu. Ravno v oziru anatomske popolnosti se opaža tudi precejšen napredek, po katerem se odlikuje vzhodno čelo pred za-

padnim. Izraz se osredotočuje na stereotipno smehljanje, ki se na vzporedni razvojni stopnji javlja tudi v zapadnoevropski srednjeveški

Sl. 59. Kip z zapadnega slemenskega čela templja Afaje v Egini;
v gliptoteki v Monakovem.

umetnosti. To in druge tipične poteze arhaičnega kiparstva pa premaga naslednja generacija, v kateri je že popolnoma razvita značilna antična prosta stoja z oporno in počivajočo nogo. Anatomična



Sl. 60. Miron, Metalec diskobol; po kipcu v Monakovem.

Sl. 61. Glava Apolona z zapadnega slemenskega čela Zevsovega templja v Olimpiji.

pravilnost je še dalje napredovala, predvsem pa se stremi za upodabljanjem lepo proporcioniranih teles. Največji kipar te prve stopnje, v kateri je grško kiparstvo doseglo popolnost, je bil Miron, kipar v bronu, ki je deloval v Atenah neposredno pred sredo 5. stol. Slaven je njegov Diskobol, metalec diska, ki je ohranjen v več kopijah (sl. 60). Najslavnejši spomenik te razvojne stopnje pa so kiparske skupine obeh čel Zevsovega templja v Olimpiji in reliefi metop (kamenitih plošč, ki zapirajo presledke med konci stropnih tramov, tako zvanimi triglifi v arhitekturnem sestavu dorskega templja) istotam. Na čelih je upodobljena borba med Pelopsom in Oinomaom v navzočnosti Zevsa, in borba Lapitov s kentavri z Apolonom v sredini (sl. 61). Še učinkovitejši so zaradi svoje primitivne izraznosti nekateri izmed reliefov metop, ki predstavljajo Heraklejeva dela. Izredno delo je tudi bronasti voznik v Delfih in sulice metajoči Zevs v Narodnem muzeju v Atenah (sl. 62).

Sl. 62. Glava bronastega kipa, najdenega prí Rtu Artemisionu; v Nar. muz. v Atenah.

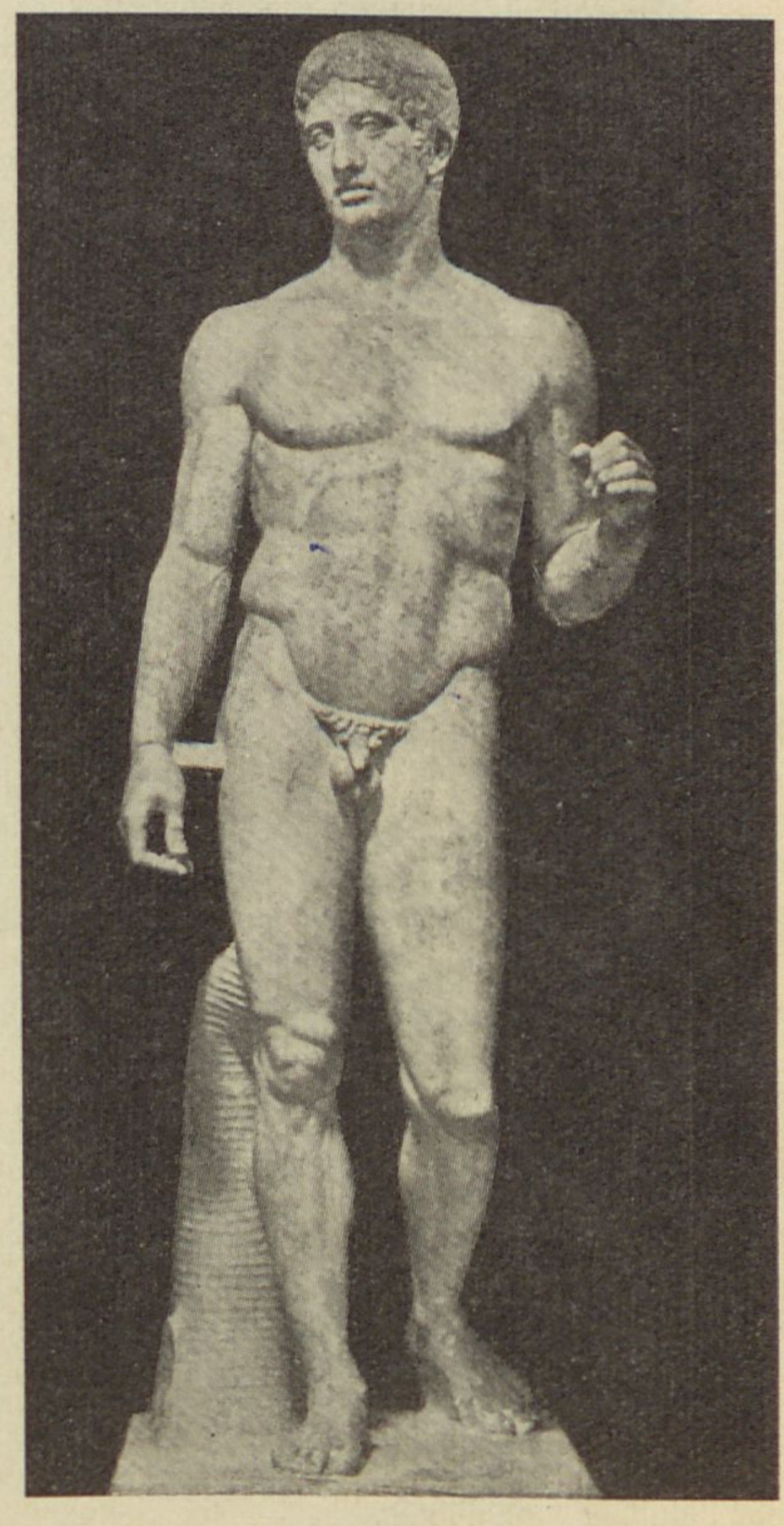
Svoboda likovnega izraza je dosegla že v teh delih precejšen napredek, ki ga je doba splošnega napona vseh ustvarjajočih sil grškega naroda po zmagi nad Perzijci v sredi in tretji četrtini 5. stoletja razvila do najplemenitejše oblike grškega kiparstva v delih Fidije in njegove šole. Doslej so bili napori kiparjev osredotočeni

Sl. 63. Fidias, del reliefnega pasu (friza) na Parthenonu v Atenah.

še vedno v prvi vrsti na obvladanje anatomsko ustreznega plastičnega lika, sedaj pa se je pozornost lahko posvetila že tudi njega vsebinski poglobitvi. Kakor je bila v slonokoščeno zlatih, tako zvanih hrizelefantinskih božanskih kipih Atene v Parthenonu na Akropoli in Zevsa v Olimpiji, ki ju je ustvaril največji grški kipar Fidijas, upodobljena najvišja božanstvenost, ki jo je mogoče izraziti v človeški podobi, tako je bil v delih njegove šole za Parthenon dosežen najplemenitejši človeški izraz v čudovito resnični, četudi vseskoz idealni obliki. Dela Fidijeve šole na Parthenonu obsegajo v obeh čelih skupine, predstavljajoče rojstvo Atene in spor med Ateno in Pozejdonom, v metopah pa borbo s kentavri, Amaconkami, giganti in razdejanje Troje. Eno največjih in najučinkovitejših reliefnih del vseh časov pa je nedvomno reliefni pas okrog tempeljske hiše, tako zvane cele Parthenona, ki predstavlja panatenejsko procesijo, v kateri so Atenci poklanjali Ateni na

Sl. 64. Nagrobnik Hegesó; Atene, Nar. muzej.

Akropoli svečani plašč péplos (sl. 63). Čudoviti so tudi reliefi na ograji templja Nike iz zadnjega desetletja 5. stol. Iz te in naslednje dobe se je ohranilo veliko število nagrobnih reliefov, ki predstavljajo večinoma ločitev živih od mrtvih ali prizore iz njihovega življenja. Mnogo teh spomenikov še stoji na svetovno slavnem antičnem pokopališču v Atenah, t. zv. Keramejkosu; tu, stoječ na svojih prvotnih mestih med cipresami, nudijo sedanjosti eno od najdragocenejših podob antičnega življenjskega izraza, kar se nam jih je ohranilo. Veliko slavo in občudovanje je doživel posebno spomenik, ki predstavlja Hegeso (sl. 64), kateri služkinja drži škatlico z okrasom, ki ga je rajnica nosila v življenju in ki ga zdaj melanholično ogleduje. Na nepopisno škodo razpoloženjskega obeležja Kerameikosa je bil ta spomenik zadnji čas prenesen v Narodni muzej v Atenah. Tuga slovesa in žalosti radi ločitve od umrlih je glavna vsebina teh spomenikov.



Sl. 65. Polyklet, kopija po nosilcu kopja (Doryphoros) v Neapolju.

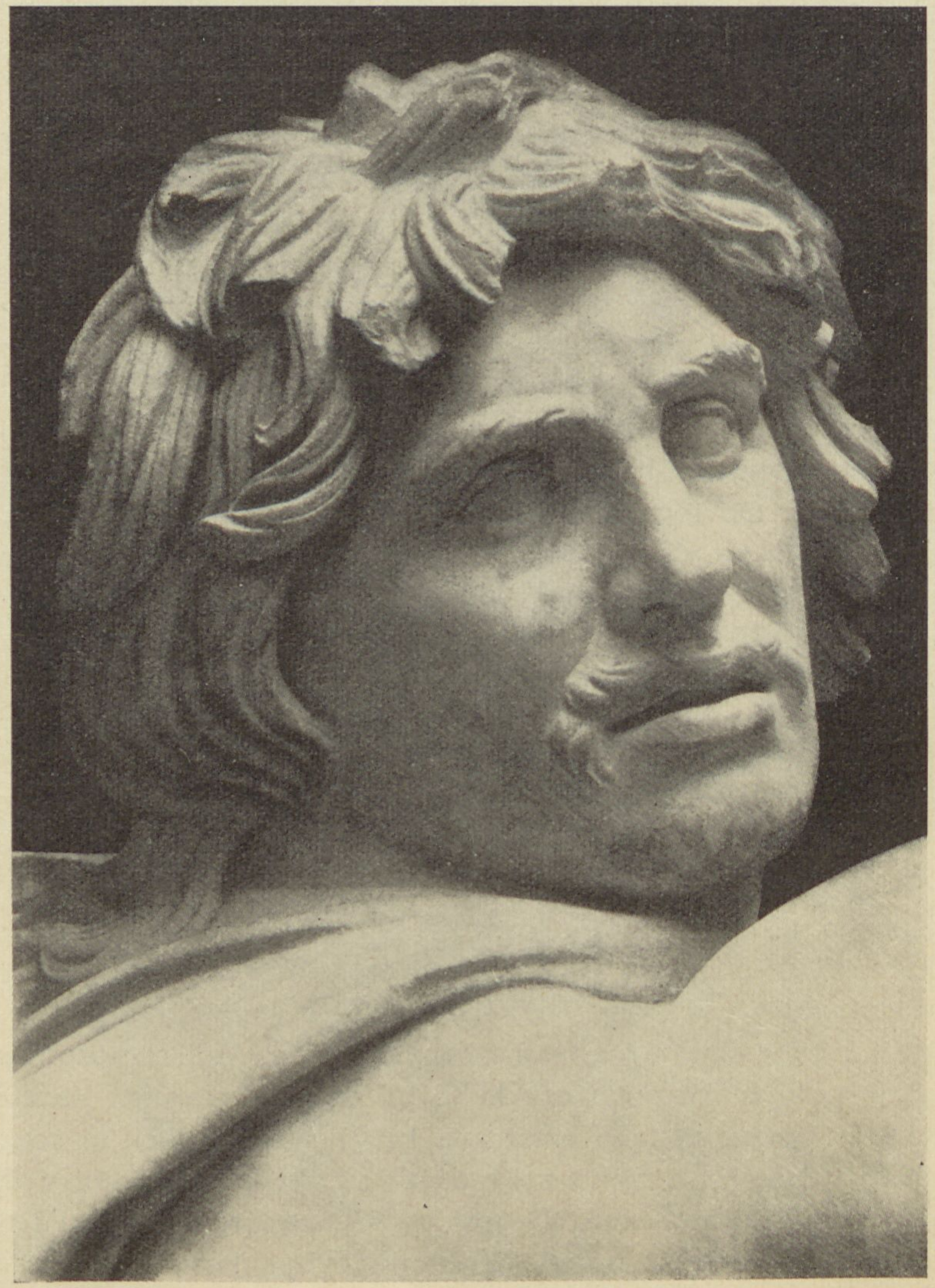
Za umetnostno stremljenje te dobe, zlasti pa za resno usmerjenost peloponeške umetnosti značilen je Poliklet, čigar kánon, idealna mera za lepo človeško telo, je doživel ogromno slavo in tudi v razvoju zapadnoevropskega kiparstva večkrat lebdel kot ideal pred očmi teoretikom kiparstva in kiparjem pa celo slikarjem (Lionardo da Vinci, A. Dürer, A. Hildebrand, beuronci itd.). Najslavnejše njegovo delo je Doriforos, nosilec sulice, kateremu so prav zato, ker posebno jasno izraža to stremljenje, nadeli tudi ime kánon — mera (sl. 65).

Sl. 66. Praksiteles, glava Hermesa v muzeju v Olimpiji.

Hkrati z velikim napredkom grškega pesništva in filozofije se je izpremenil v začetku 4. stol. tudi ideal plastične umetnosti. To se kaže posebno v stremljenju po individualiziranju izraza in potez, čuvstvenost in čutnost se borita za svoje pravice v umetnosti, prejšnjo vzvišenost zamenja sedaj prikupnost, monumentalno kiparstvo stopa v ozadje, prvo mesto pa zavzemata prosti kip in skupina. Tehnično je kiparstvo te dobe doživelo virtuozno popolnost. Glavni mojstri te nekako do 330 segajoče dobe so Skopas, Praksiteles in Lizip. Prva dva pripadata atiški šoli, tretji peloponeški, med katerima pa se razlike vedno bolj zabrisujejo. Skopas je deloval v svoji najboljši dobi v Atenah, po letu 356 pa v Mali Aziji. Med njegova glavna dela spada kiparski okras čelnih trikotnikov templja v Tegeji, ki je bil postavljen po njegovem načrtu. Značilen je zanj izraz strastnega duševnega življenja. Od tegejskih kipov so se ohranili le močno poškodovani ostanki, ki pa vendar omogočajo, da mu je nanje oprta znanost prisodila večje število drugih v originalih ali kopijah ohranjenih del. Z drugimi kiparji vred je sodeloval tudi pri slavnem halikarnaškem mavzoleju in okrasitvi Dianinega templja v Efezu. Kot ustvaritelj idealno lepih, zasanjano poduhovljenih teles se je proslavil od njega nekoliko mlajši Praksiteles. V originalu je ohranjen čudoviti Hermes z malim Dionizom, ki je bil nekdaj v templju Here v Olimpiji in se nahaja sedaj v muzeju istotam (sl. 66). Nič manj slavna ni Afrodita s Knida, ki je ohranjena v več kopijah, ali mladostni Apolo Savroktonos, ki pobija martinčka. Lizip, ki je deloval v drugi polovici 4. stoletja, je bil kot kipar ljubljenec Aleksandra Vel. in je eden najbolj plodovitih kiparjev antike. Izšel je iz Polikletove smeri, a je njegov kánon omilil v elegantnejše proporcije. Veliko pozornost je posvečal individualnemu izrazu in je bil dober portretist. Večkrat je upodobil Aleksandra, tako enkrat na konju s 25 jezdeci, ki so padli v bitki pri Graniku. Skupno z Leoharesom je upodobil v Delfih Aleksandra na lovu na leve. Njegov Apoksiómenos, atlet, ki si s strgalom čisti roké, velja za popoln izraz njegovega kánona.

Skopas

Že Lizipovi nasledniki so močno razvili naturalizem v kiparstvu. Helenistična doba pa, ki je sledila času Aleksandra Velikega, je stopnjevala individualni, naravni izraz naravnost do patetičnosti; močen



Sl. 67. Glava Galca iz skupine Galec ubijà sebe in ženo, po kopiji v Rimu

izraz je doseglo posebno upodabljanje fizične bolečine. Pomembne so predvsem tri struje: pergamonska, rodoška in aleksandrinska.

Prva skupina glavnih del je nastala z namenom, da na monumentalen način poveliča zmage Atala I. (2. pol. 3. in zač. 2. stol.) nad Galci. Ohranili so se v kopijah deli 4 kiparskih skupin, ki jih je Atalos poklonil Akropoli v Atenah, in kopije spomenika Atalove zmage na gradu v Pergamonu, med drugim slavni Umirajoči Galec, Galec in njegova žena (sl. 67) itd. Največji spomenik kiparstva te dobe pa je veliki pas v visokem reliefu na podstavku oltarja v Pergamonu iz prve polovice 2. stol., ki se nahaja sedaj rekonstruiran v Berlinu. Rodoška šola je cvetela od 3. stol. dalje. Slaven je rodoški kolos, 32 m visok kip boga solnca, ki so ga v stari dobi prištevali sedmerim čudom sveta. Značilni deli poznega razvoja grškega kiparstva sta Farnezinski bik, sedaj v muzeju v Neaplju, in skupina Laokoona iz srede 1. stol. pred Kr. (sl. 68), ki je imela veliko vlogo v novejši teoretični literaturi o mejah med pesništvom in likovno umetnostjo (prim. Lessing, spis z naslovom Laokoon). Aleksandrinska šola pa je pomembna za razvoj žanrske umetnosti in je vplivala tudi na rimsko. Glavne skupine del predstavljajo tipe s ceste in prizore iz vsakdanjega življenja. Važen je tudi slikoviti relief. Močno razvito je realistično portretno kiparstvo, ki je rodilo v svojih posledicah rimsko portretno kiparstvo, na drugi strani pa črpalo iz egipčanskega umetnostnega vzdušja, ki je bilo realističnemu portretu posebno naklonjeno. Značilni so pod imeni Homer, Seneka in Ezop znani portreti.

Kratki pregled, v katerem sem vam poskusil prikazati veliki umetnostni razvoj starogrške dobe, sevé niti od daleč ne zadostuje, da bi vam mogel prav in v vsej veličini predočiti pomembnost in uspešnost tega razvoja. Odslej nam ideal grške umetnosti ne bo več izginil izpred oči, saj je še danes splošna last vsega kulturnega človeštva, in kadar vse drugo odpove, je vedno zopet antika in njena umetnost tista opora, s katero si skušamo pomagati dalje. Poleg te regulativne vloge pa je med spomeniki starogrške umetnosti vse polno takih, ki so kakor Homerjevi epi večna in nenadomestljiva sestavina naše duhovne vzgoje in kot taki temeljni kameni naše splošne estetike. Ponovno moramo podčrtati idealno popolnost grškega arhitekturnega

Sl. 68. Laokoon, v Vatikan. muzeju v Rimu.

sistema, posebno stavbinsko umetnost dorskega templja, čigar sestavne pretehtanosti in ob navidezni preprostosti vprav neizčrpne živahnosti izraza doslej ni doseglo nobeno stavbarstvo več. V svojem idealnem realizmu je kiparstvo Fidijeve šole še danes visok ideal skladnosti med vsebino in obliko. Prav tako ilustrativna umetnost vaznega slikarstva ni samo neizčrpna kulturno-zgodovinska zakladnica, ampak je predvsem neizčrpna tudi v svoji formalni prepričevalnosti. O slovitih delih velikih kiparskih mojstrov 4. stol. niti ne govorim. Grško slikarstvo pa je ustvarilo tehnične temelje rimskemu, posredno tudi starokrščanskemu in bizantinskemu, po njem pa deloma celo srednjeveškem slikarstvu zapadne Evrope. Kratko lahko dalje rečemo, da grška umetnost predstavlja že resnično in bistveno podlago naše teoretične in dejanske umetnostne kulture.

6. Rimska umetnost

Z Rimljani in njihovo umetnostjo je zadeva precej drugačna kakor z Grki ali Egipčani. Njene osnove in rezultati se dajo vse prej primerjati s kulturno zgodovinsko pričevalnostjo babilonsko-asirske umetnosti. Iz majhnega ozemlja si je maloštevilen narod priboril največjo svetovno oblast, kar jih je dotlej poznala zgodovina. Zgodovina razvoja, razcveta in propada starega Rima obsega dobo približno tisoč let, od pravljične ustanovitve Rima l. 753 pred Kr. do odstavitve zadnjega rimskega cesarja l. 476 po Kr. V tem zgodovinskem okviru pomenja doba kraljev do l. 510 pr. Kr. dobo tradicionalne etruščanske umetnosti. Pleme Latincev, ki je ustvarilo Rim, pripada namreč kulturno za predrimsko zgodovino in umetnost Italije najbolj važnemu etruščanskemu kulturnemu krogu.

Etruščani so se pojavili v srednji Italiji v teku 9. stoletja pred Kristusom. Njih poreklo pa doslej še ni popolnoma pojasnjeno. Njihova kultura, ki se nam kaže v ostankih hiše, katera je dala podlago za rimsko hišo, v ostankih mestnih naselbin, grobnicah, templjih božanstev, slikarstvu in kiparstvu, je dosegla svoj razcvet med 7. in 4. stol. pred Kr. V arhitekturi so poznali že oboke, loke in kupole, ki pa

so jih verjetno prevzeli ali prinesli s seboj iz orienta. Tudi sicer so ena od glavnih sestavin njihove umetnosti motivi in vplivi iz sredozemskega vzhoda, posebno grške arhaične dobe. Posebno pozornost vzbujajo poslikane grobnice in kiparstvo iz gline. Pri slikah, ki so tudi stilistično sorodne z arhaičnimi grškimi, se pogosto vriva domneva, da so prenašali slike z grških vaz na stene. Njihova vsebina črpa svoje motive iz miselnega kroga pogrebnih običajev (rokoborbe itd.), kar jih vsebinsko približuje arhaičnim slikam na posodah, razlikuje pa jih od grških vzorov predvsem večji zmisel za naravno resničnost, ki navaja na upodabljanje prizorov iz vsakdanjega življenja in opravil. V grobnici v Cornetu n. pr. je naslikan lov na ptice in ribe s takim čutom za resničnost, da spominja kar na egipčanski realizem. Zmisel za resničnost odlikuje tudi etruščansko plastiko, ki je posebno učinkovita v izdelkih iz gline, predvsem na glinastih sarkofagih, kjer so upodabljali umrlega z ženo (sl. 69); med ostanki kiparskega okrasa templjev se odlikuje posebno korakajoči Apolon s templja v Vejih. V njem se izraža močen vpliv arhaičnih vzorov. Veliko pozornost je vzbudil v Capestranu v Abrucih najdeni kameniti kip oskiškega vojščaka iz 7. stol., kjer staroitalijanski značaj prevladuje nad otipljivimi arhaičnimi vplivi.

Etruščanska umetnost je v marsikaterem oziru važna sestavina poznejše rimske, podčrtati pa je treba tudi v tej zvezi prirojeni smisel za naravno resničnost, ki v pogosto upodobljeni slučajni resničnosti tako bistveno loči rimsko upodabljajočo umetnost od grške; ta je tudi v resničnosti stremela po neki višji popolnosti, kakor je naravna.

Že v republikanski dobi se je vpliv grške umetnosti na nastajajočo rimsko vedno bolj večal. Mogoče bi smeli celo trditi, da je prav vzor te velike umetnostne kulture dvignil v praktičnih Rimljanih tiste zmožnosti, ki so postale podlaga za poznejši razcvet. Po osvojitvi Grčije je prevzel Rim z l. 146 pred Kr. grško kulturno dediščino in ustvaril novo svetovno obliko umetnostne kulture, ki temelji predvsem na helenistični dediščini. Višek rimske umetnosti pomeni doba prvih cesarjev od l. 31. pred Kr. do Hadrijana l. 138. Od prenosa cesarske prestolnice l. 330 v Konstantinopel dalje Rim in njegova umetnost vedno bolj hirata, hkrati pa se prične drug, po svojih oblikah iz rimske svetovne

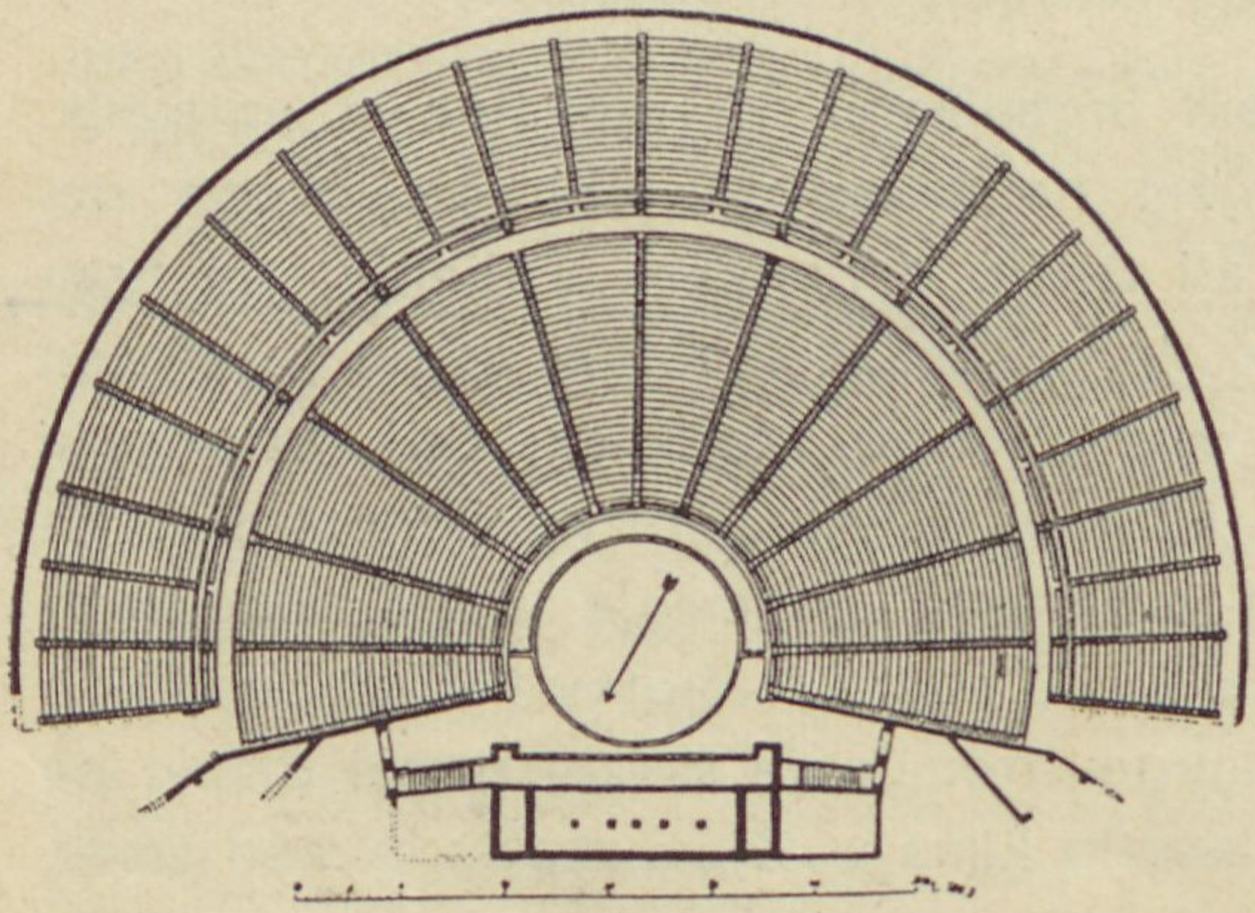
Sl. 69. Glinasti etruščanski sarkofag v Rimu.

umetnosti izvirajoči razvoj starokrščanske kulture in umetnosti, ki pa sloni na novih duhovnih podlagah in jo bomo obravnavali v posebnem poglavju.

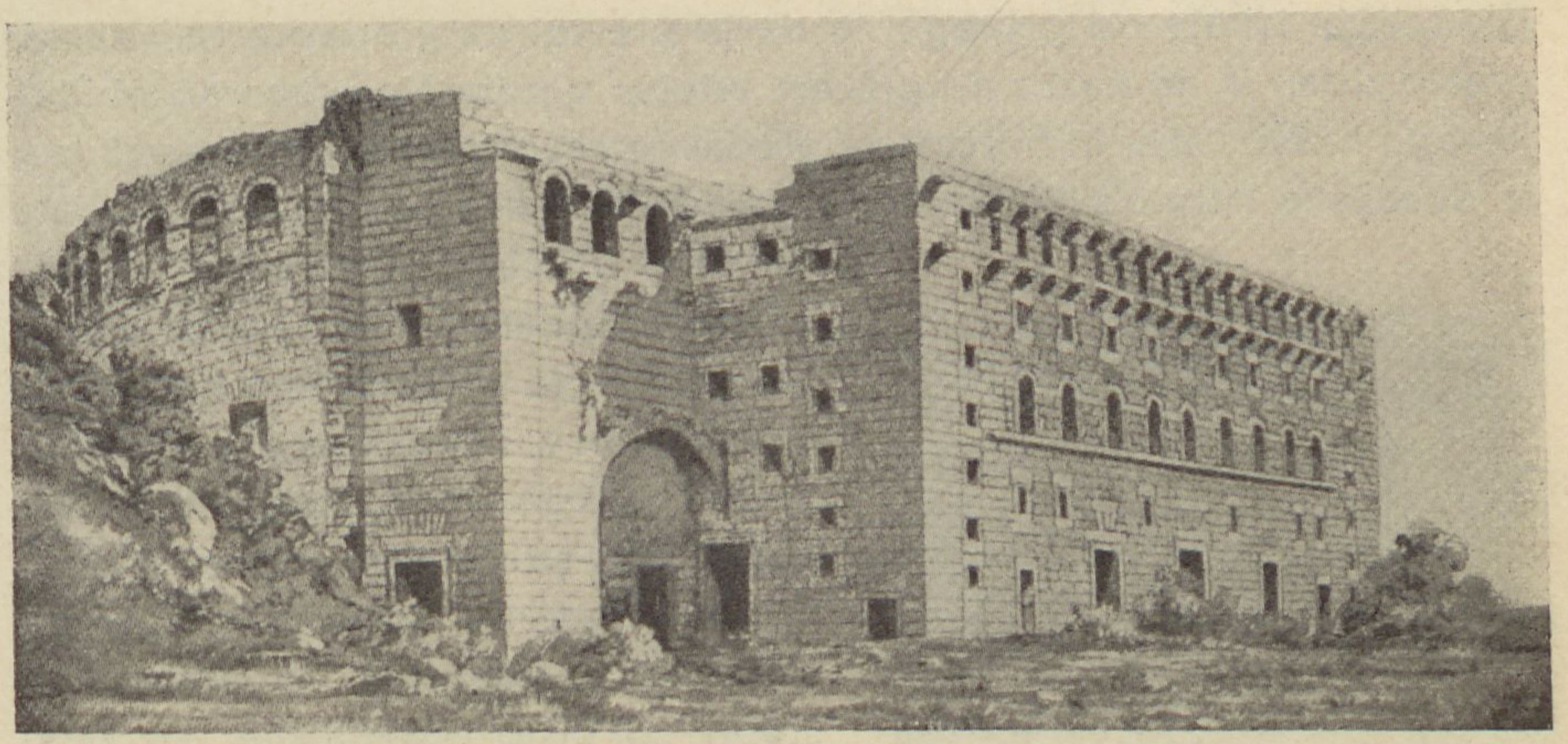
Rimski narod je predvsem organizator, osvojevalec in upravnik. Niti verstvo niti smrt pri njem ne pomenita tako globokega doživetja kakor pri Egipčanih ali Grkih. V rimskem mišljenju ima prvo vlogo zanimanje za sedanjost in uspeh. Mali rimski narod je sijajen organizator armade, ki ne osvaja samo novih ozemelj, ampak je predvsem tudi širitelj rimske kulture. Očitno ji je Previdnost določila nalogo, da poenoti mišljenje in kulturno zanimanje vsega takratnega sveta in tako pripravi ugodna tla za naglo razširitev krščanstva. Kljub enotni usmerjenosti umetnostnega stremljenja v vsej rimski državi pa moramo razlikovati med umetnostjo Rima v ožjem zmislu in med umetnostjo rimskih provinc. Rim kot veliko svetovno in kulturno središče

Sl. 70. Epidauros, grško gledališče.

je namreč uresničil tudi véliki ideal, v katerem je prvotna tradicija skoraj popolnoma utonila, provinca pa je sprejemala samo princip in ga križala z ostanki svoje preteklosti, tako da se umetnost posameznih rimskih provinc tako po kvaliteti kakor po svojem formalnem ali motivnem značaju pogosto prav bistveno razlikuje med seboj. Za nas je važno spoznanje osnove, za katero je merodajen Rim, provinca pa nas bo zanimala samo toliko, kolikor je neobhodno potrebno ali za postanek srednjeveške umetnosti važno.

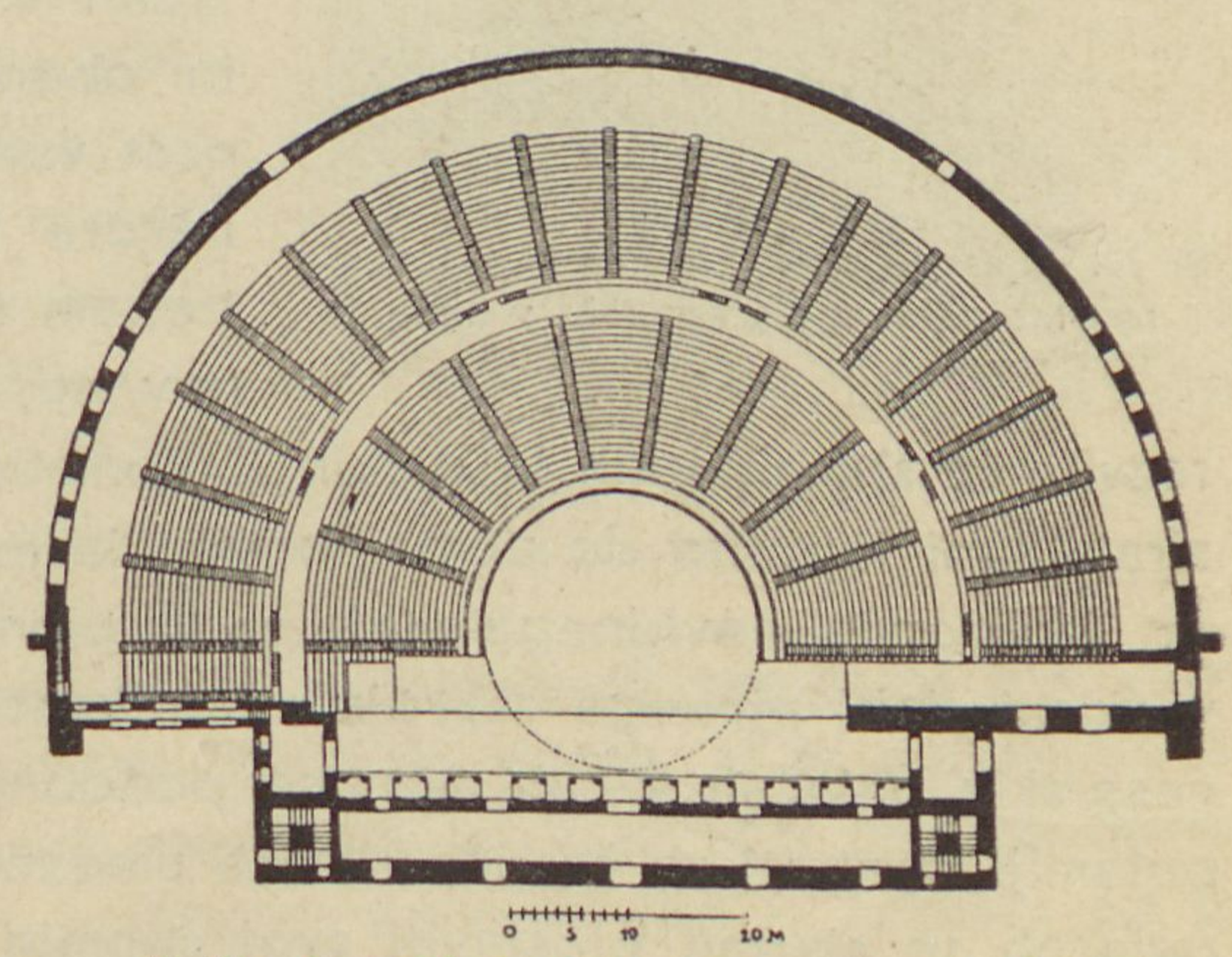


Sl. 70a. Epidauros, tloris grškega gledališča.



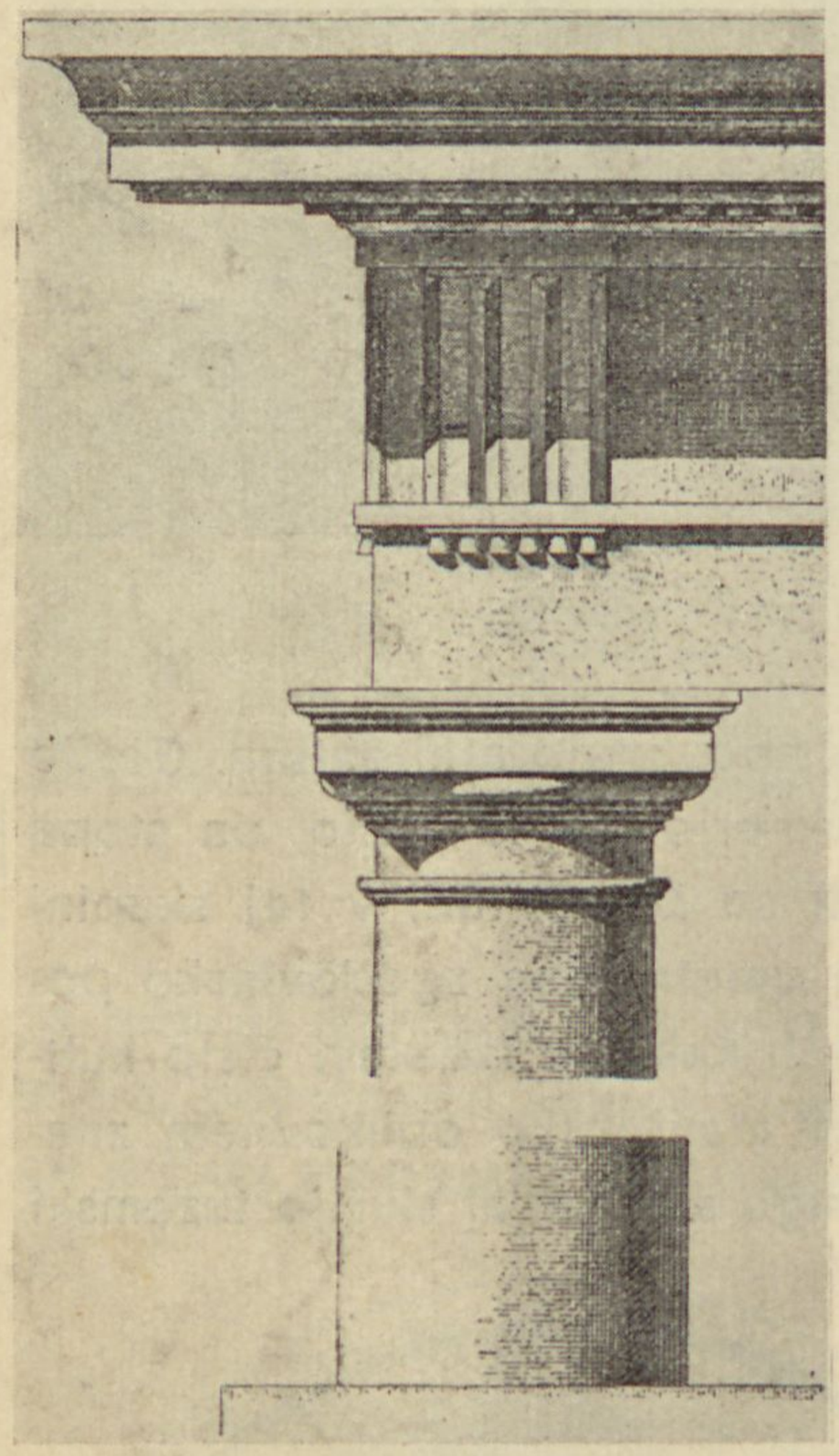
Sl 71. Aspendos v Mali Aziji, rimsko gledališče.

Vodilna stroka v rimski umetnosti je nedvomno arhitektura. Glede na zgoraj označeno splošno duhovno usmerjenost je jasno, da stopa pomen templja močno v ozadje, četudi se bomo tudi v tej skupini srečavali s prav važnimi tvorbami. Njih umetnostno zgodovinsko pomembnost pa moramo iskati vsekakor bolj kakor v izdelavi čisto kultnega ideala take stavbe v njih splošno stavbinsko oblikovnem značaju. Zato pa imajo tem večji pomen druge stavbe, ki služijo tuzemski blaginji ljudi: bazilika, ki je posodila pozneje svoje ime krščanski cerkvi, je monumentalna, pravokotno zasnovana, po dolžini na tri ali pet ladij razdeljena stavba, ki ima na zadnjem koncu polkrožen, s polkupolo pokrit zaključek; srednja ladja je višja kot stranske in ima v povišanih stenah okna, kar je bistveni znak bazilikalnega tipa stavb.



Sl. 71a Aspendos, tloris rimskega gledališča.

Gledališče izhaja od grškega, le da je prostor za gledavce največkrat prosto zidan in ne kakor pri grškem vdelan v pobočje primerno oblikovanega hriba. Oder in prostor za gledavce sta združena v celoto. S tem je dosežena tista oblika antičnega gledališča, ki je še danes odločilna za take stavbe. Amfiteater je poslopje eliptičnega tlorisa, z areno, pozornico za gladiatorske ali živalske borbe v sredi. Krog in krog so sedeži kakor v gledališču. Terme, kopališča, so zelo razkošne stavbe, ki so razen za kopanje rabile za zbirališča. Slavoloki in spominski stebri so čisto spominske za slavnostne namene postavljene arhitekturne tvorbe, ki so doživele v rimski dobi posebno sijajen razvoj. Poleg teh stavb monumentainega značaja so bile pri Rimljanih zelo razvite tudi inženjerske stavbe, mostovi, vodovodi in podobno.



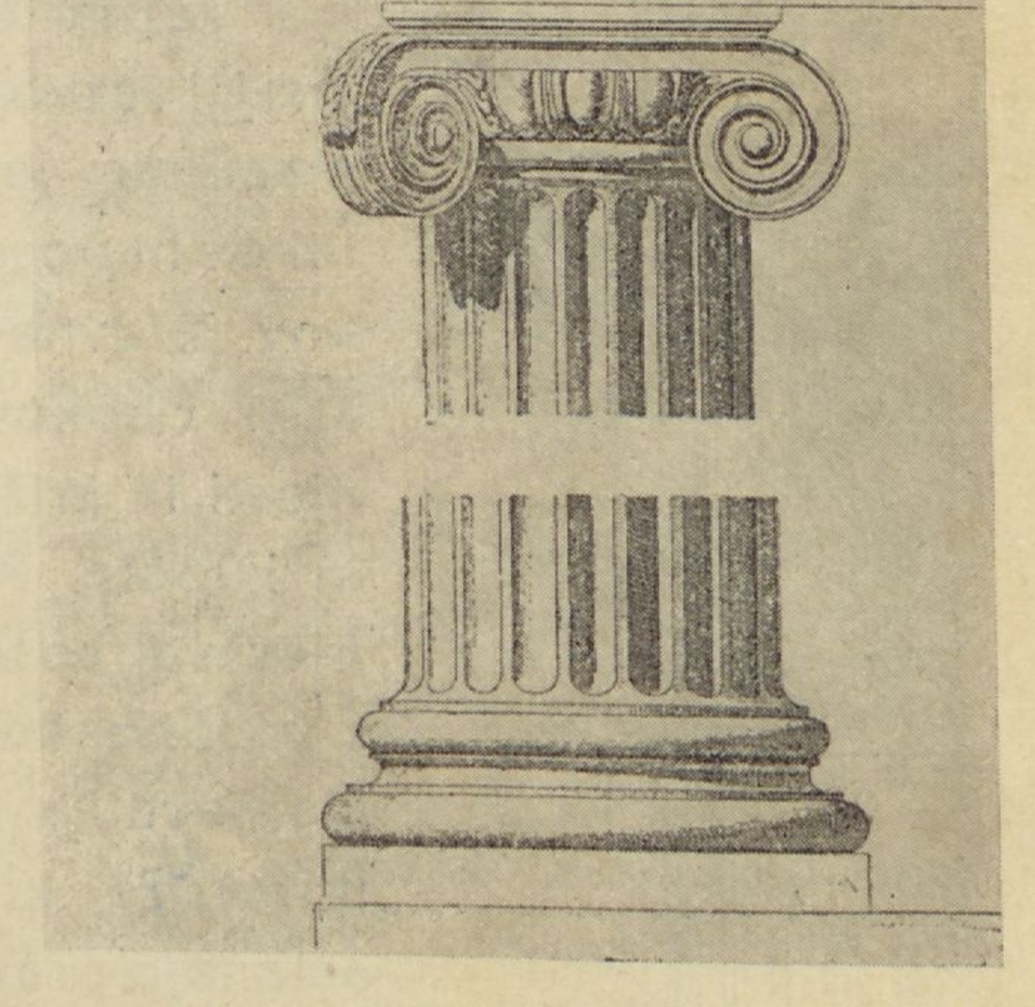
Sl. 72. Rimsko-dorski (toskanski) stavbni red Marcelovega gledališča v Rimu.

Krilati rimski rek »Panem et circenses — Kruha in iger!« se torej zrcali v polni meri tudi v umetnosti in obenem dokazuje, da je umetnost vselej tudi zrcalo svetovnega nazora kake dobe. Ustrezajoč potrebam tostranske blaginje državljanov se je rimska umetnost sijajno razvila iz staroitalskih in grških (helenističnih) podlag in se izkristalizirala tudi lepotno do pomembnega lastnega tipa.

Do poprej nevidnega sijaja se je povzpel ideal rimske arhitekture v pozni dobi njenega razvoja v velikanskih najrazkošneje okrašenih cesarskih palačah, ki jih moramo podobno kakor na Kreti in v Mezopotamiji smatrati za žarišče rimske umenostne dejavnosti. V ogromnih palačah so skušali proslaviti svoj spomin na Palatinu Tiberij, Nero s

svojo slavno, a kratkotrajno domus aurea — zlato palačo, Domitian in drugi.

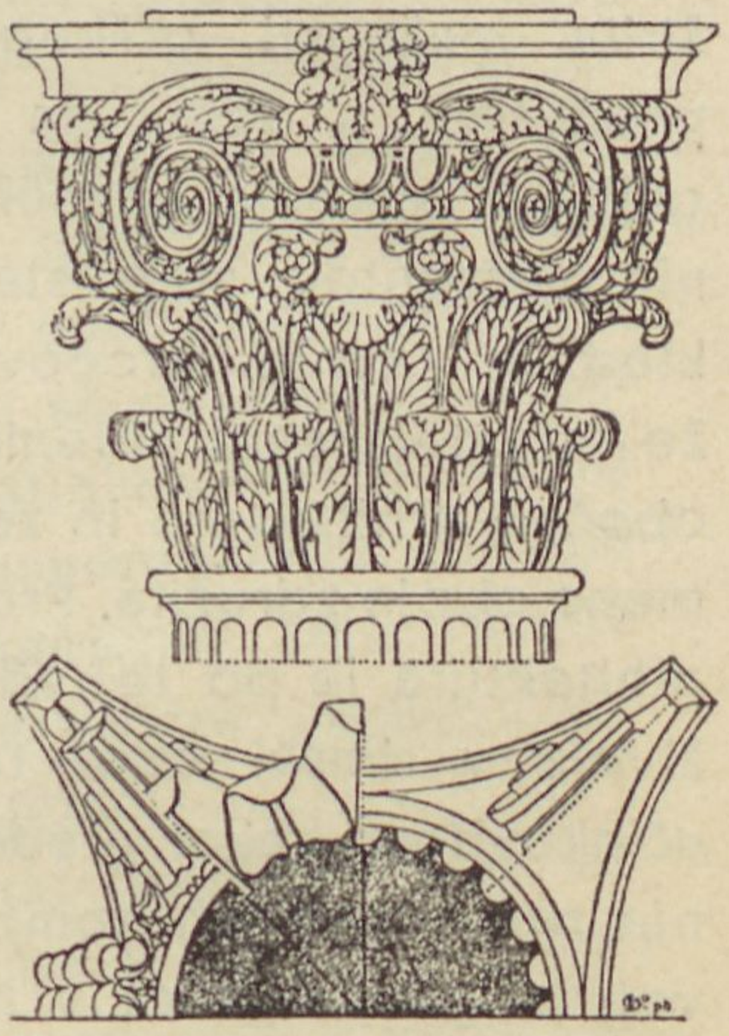
Svoj sistem si je rimska arhitektura izposodila od grške in helenistične, vendar ga je naravnost genialno prilagodila svojim posebnim potrebam in uvedla celo vrsto novih elementov, ki so dali poznejši arhitekturi šele tisti polet, katerega občudujemo na največjih delih poznejše rimske arhitekture. Tako je rimska umetnost razširila možnosti grškega sistema predvsem s tem, da je poleg grškega sistema nosečih in nošenih elementov, sten, stebrov, preklad in ravnih stropov, vpeljala že orientalskemu helenizmu znano obočno arhitekturo in za svoje namene oboje združila. Prostorninska arhitektura je po tej združitvi doživela v rimski dobi tako glede učinkovitosti kakor glede poenotenja prostorninskih kompozicij razvoj, ki ga je grška v helenistični dobi komaj nakazala. Rimska arhitektura je od grške prevzela vse tri stavbinske redove, a je vse tri nekoliko spremenila (prim. sl. 72, 73 in 74). Vpeljala je tudi nov t. zv. kompozitni kapitel, ki je nastal iz križanja korintskega kapitela z jonskim (sl. 75). Že helenistična arhitektura je začela estetsko kombinirati vse tri načine, trden sistem pa je tem kombinacijam dala šele rimska, ki je porabljala pri večnadstropnih fasadah svojih stavb vse tri, in sicer v pritličju dorski, v prvem nadstropju jonski, v drugem korintski red, v četrtem pa ko-



Sl. 73. Rimsko-jonski arhitekturni red v templju Fortune Virilis v Rimu.

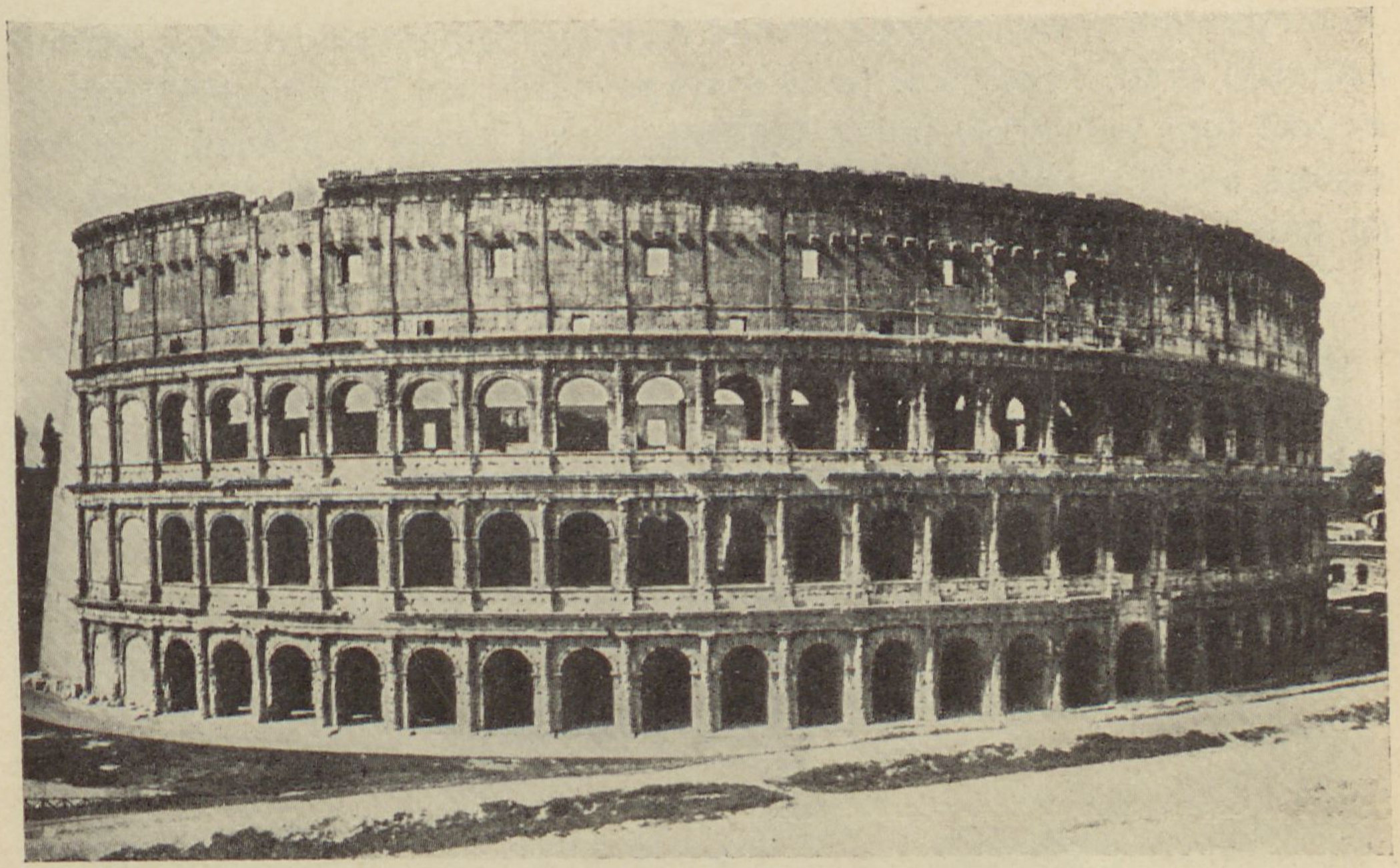
Sl. 74. Rimsko-korintski arhitekturni red.

rintske plitve pilastre. Dober primer imamo v Koloseju v Rimu (sl. 76). Tako je ta arhitektura s tenkim čutom za njih estetski značaj izrabila bistvene lastnosti vseh treh grških sistemov in ž njih mešano porabo simbolizirala organsko rast stavbe v višino. Stene je na površini prav rada razčlenjevala s tem, da jih je pokrila s statično zmiselnimi členi stebrov, pilastrov, tramov in lokov ter plitvimi slepimi vdolbinami; tako je strnjeno maso estetsko razčlenila in jo naredila bolj učinkovito.



Sl. 75. Kompozitni kapitel.

Važna in za poznejši razvoj silno pomembna je uvedba lokov in posebno obokov. Glavne vrste rimskih obokov so banjasti in križasti obok in kupola. Pri velikih ploskvah so tudi oboke podobno kakor stene fasad arhitektonsko razčlenjevali s tako zvanimi kasetami, ki nastanejo iz mreže križajočih se tramov, med katerimi ostanejo pravokotna ali mnogokotna poglobljena polja. Združitev vseh teh in grških elementov v najrazličnejše kombinacije je dala rimski arhitekturi neprimerno večjo svobodo glede višinskega razvoja stavb kot takih, posebno pa tudi glede njih prostornine, kakor jo je imela katerakoli druga pred njo. Za notranjost je važno, da

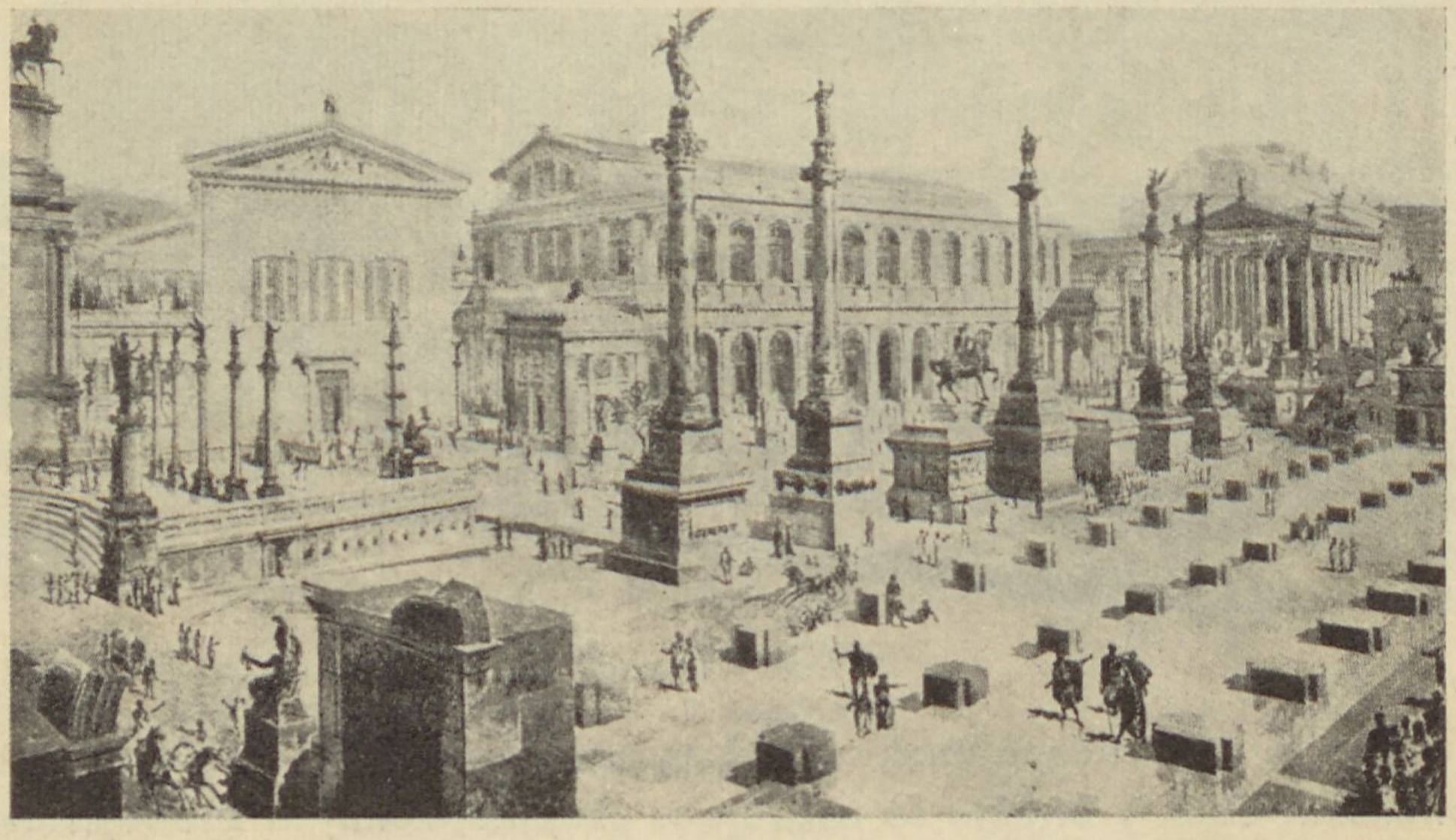


Sl. 76. Rim, Kolosej.

so bile s tem povečane možnosti učinkovitega sestavljanja raznih prostorninskih oblik v enotno se izražajoče skupine, zunaj in znotraj stavb pa je napredovala lepotna obdelava njihove lupine, ki se je razbohotila v razkošnih fasadah.

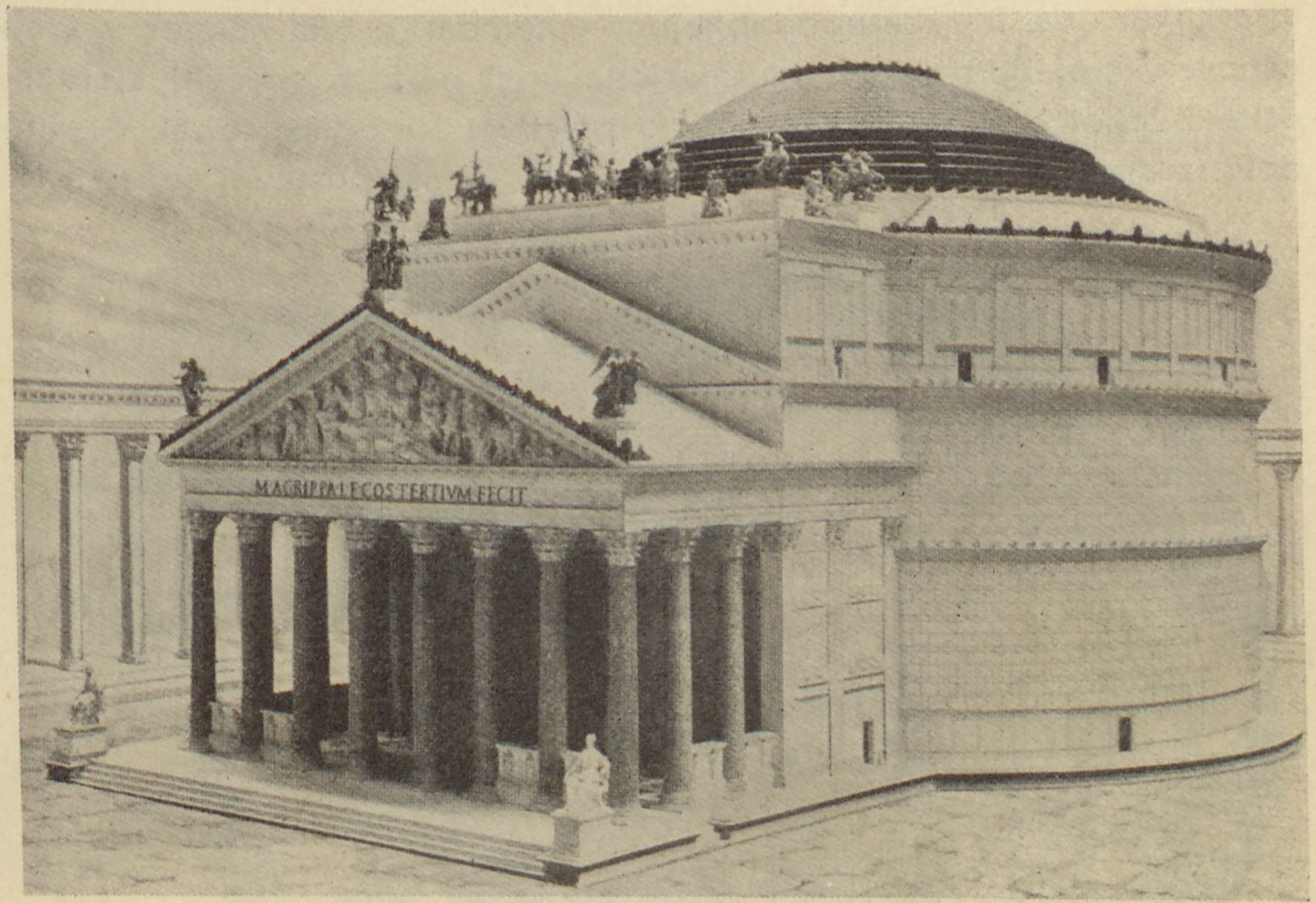
Monumenalna arhitektura mest je imela svoje središče v slavnostnih, arhitektonsko kar najbolj bogato oblikovanih trgih, tako zvanih forih, ki so jih obdajala stebrišča. V začetku cesarske dobe je bil preurejen slavni Forum romanum v Rimu (sl. 77), ki pa nikakor ni bil edini rimski forum. Po pravilnem tlorisu sezidan je bil Trajanov forum z baziliko in templjem. Eno največjih del rimske arhitekture je Kolosej, sezidan pod cesarjema Vespazijanom in Titom in dovršen ok. l. 82 po Kr. Prostora je imel za okoli 50.000 gledavcev. V zunanjščini so na zgleden način porabljeni vsi trije tradicionalni arhitekturni redovi; značilno rimska je tudi združitev ločnega sistema z onim z vodoravnimi ogredji. Drugo velevažno stavbo je ustvaril cesar Hadrijan med l. 120 do 130 v Pantheonu, ki je največja kupolna stavba rimske dobe (sl. 78 in 79). Druga tudi še ohranjena stavba iz Hadrijanove dobe

je njegov mavzolej, okrogla stavba na pravokotnem podstavku, sedanji Angelski grad. Posebnost je bila njegova vila pri Tivoliju. Hadrijan je dovršil tudi velikanski tempelj Olimpijskega Zevsa v Atenah. Odlična stavba so bile dalje Caracallove terme, sezidane okoli l. 212 po Kr. (sl. 80). Združevale so kopališče s telovadnicami. Po istem principu so



Sl. 77. Rekonstruirani pogled na Forum Romanum ob Cezarjevem času.

bile pozneje postavljene tudi Dioklecijanove in Konstantinove terme. Kako ogromne so bile te stavbe, bomo razumeli, če pomislimo, da so Caracallove pokrivale 105.000 m^2, a niso bile največje. Ogromna stavba je tudi 37.000 m^2 pokrivajoča Dioklecijanova palača v Splitu, nastala po l. 305 (sl. 81 in 82). Njen pomen za razvoj poznejše palačne arhitekture še ni zadostno ocenjen. V tlorisnem sestavu stavb, katere oklepa v strog pravokoten okvir, izvira iz prednjeazijskih predpogojev. Konstantin se je proslavil v Rimu s svojo baziliko, ki je prilagodila obočni sistem baziličnemu tipu in dvignila prostorninski vtis do poprej v teh stavbah nedosežene višine. Izmed slavolokov so najvažnejši Titov, Trajanov, ki je bil porabljen deloma pri poznejšem Konstantinovem, in slavolok Septimija Severa v Rimu; dalje slavolok Galerija v Solunu. Izmed spominskih stebrov sta pomembna Trajanov

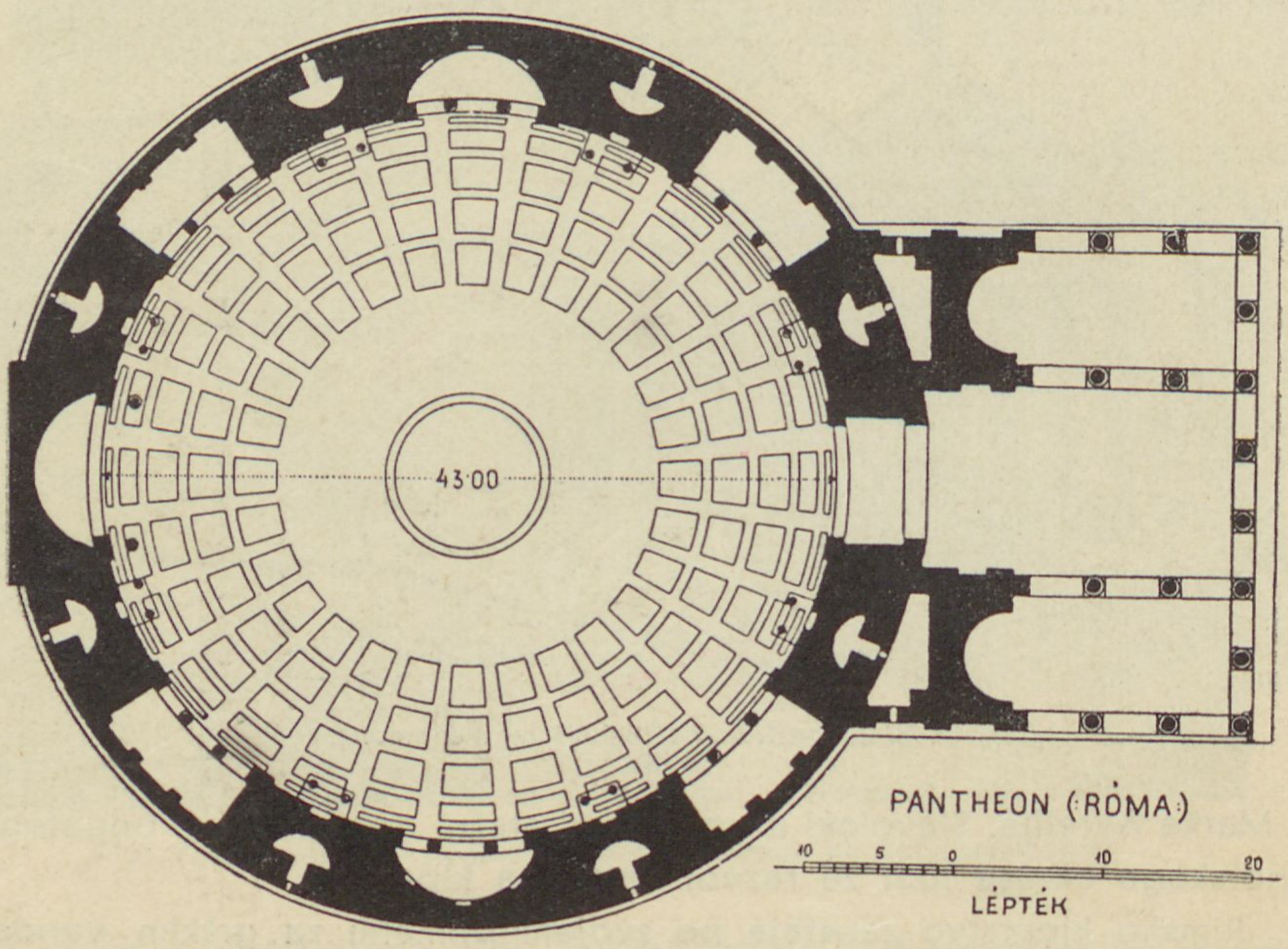


Sl. 78. Rekonstruirana zunanjščina Pantheona.

in Marka Avrelija. Slavoloki in spominski stebri so važni radi bogatega kiparskega okrasa tudi za razvoj rimskega kiparstva.

Rimsko kiparstvo zaostaja po svojem pomenu za grškim, vendar pa je tudi ono ustvarilo v več smereh pomembna dela. Velik del rimske plastike je nastal namreč pod vtisom velikih dob grškega kiparstva. V drugem stoletju pred Kristusom se je pričel uvoz grških kipov v Rim. Občudovanje teh del pa se ni omejilo samo na njih uvažanje, ampak se je raztegnilo tudi na kopiranje slavnih del, čemur se ima današnja umetnostna zgodovina zahvaliti, da jih pozna sedaj vsaj v posnetkih. Že v Atenah se je pričelo v pozni dobi posnemanje, kolikor ne direktno kopiranje del 4. in 5. stol. pred Kr. Kiparji, ki so se po osvojitvi Grčije preselili v Rim, so nadaljevali tam v tej smeri, ki jo imenujejo novoatiško. Zanimivo je, da se je to zanimanje razširilo tudi na arhaično umetnost. Poleg te smeri pa je vplivala tudi aleksandrinsko helenistična, ki je bila za razvoj rimske skulpture bolj plodo-

vita kakor ona. Rimska upodabljajoča umetnost je bila namreč v svoji osnovi vselej bolj slikovito usmerjena in ji je zato slikoviti aleksandrinski relief bolj prijal kakor čisto plastični starogrški ideal. Glavno delo te smeri je Ara pacis Augustae, ki jo je dal postaviti senat l. 13.

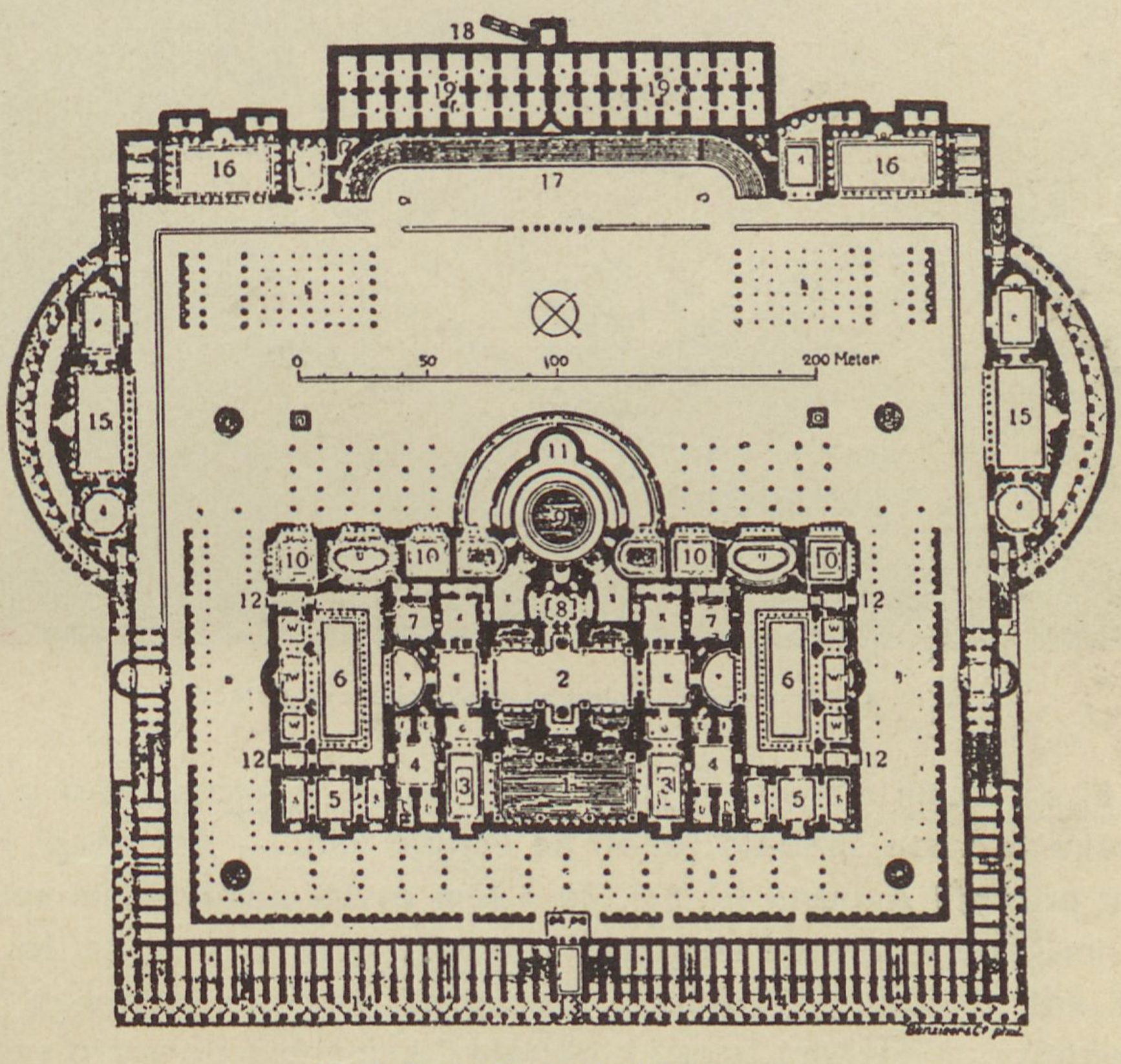


Sl. 79. Rim, Tloris Pantheona.

pred Kr. Ta spomenik je neke vrste rimska paralela reliefnemu pasu okoli cele parthenonskega svetišča. Tej smeri pripada tudi reliefni okras zgodnjih sarkofagov. Hadrijanova doba je pospeševala eklekticizem in mehanično kopiranje.

Rimljanom od početka lastno pa je bilo stremljenje po realističnem portretu. Že pri Etruščanih opažamo veliko vlogo portreta v nagrobni umetnosti. Rimljani pa so imeli navado, da so postavljali v domovih voščene podobe prednikov, pri katerih so skušali doseči čim večjo podobnost. Ta rimska težnja se je spojila potem s helenistično portretno umetnostjo in rodila eno najznačilnejših upodabljajočih

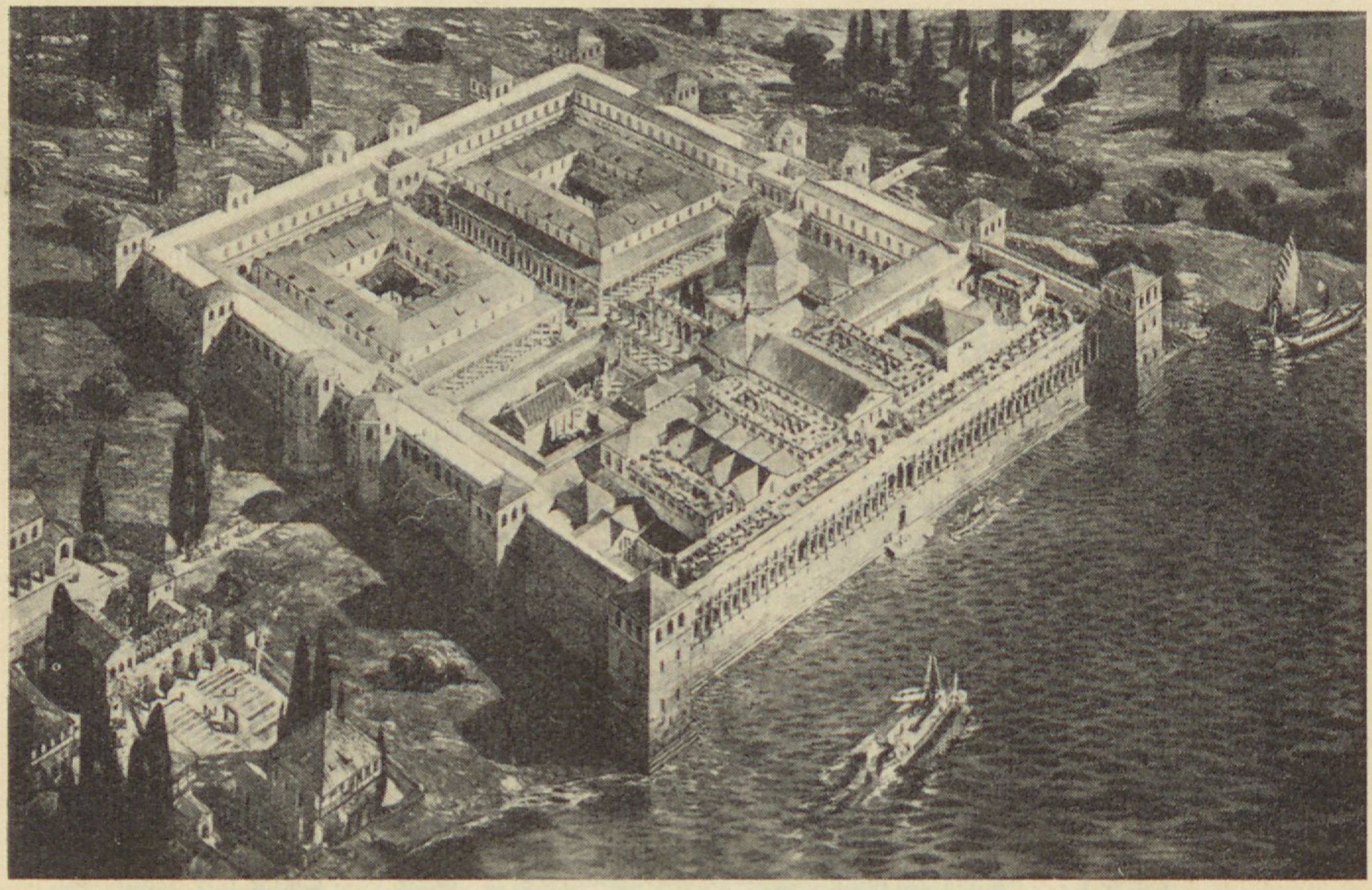
nalog rimske umetnosti, plastični portret. Zastopane so vse vrste od poprsja do stoječe in sedeče podobe pa tudi konjeniški portreti; med temi je najbolj znan in pogosto v poznejših dobah posneman konje-



Sl. 80. Tloris Caracallovih term v Rimu.

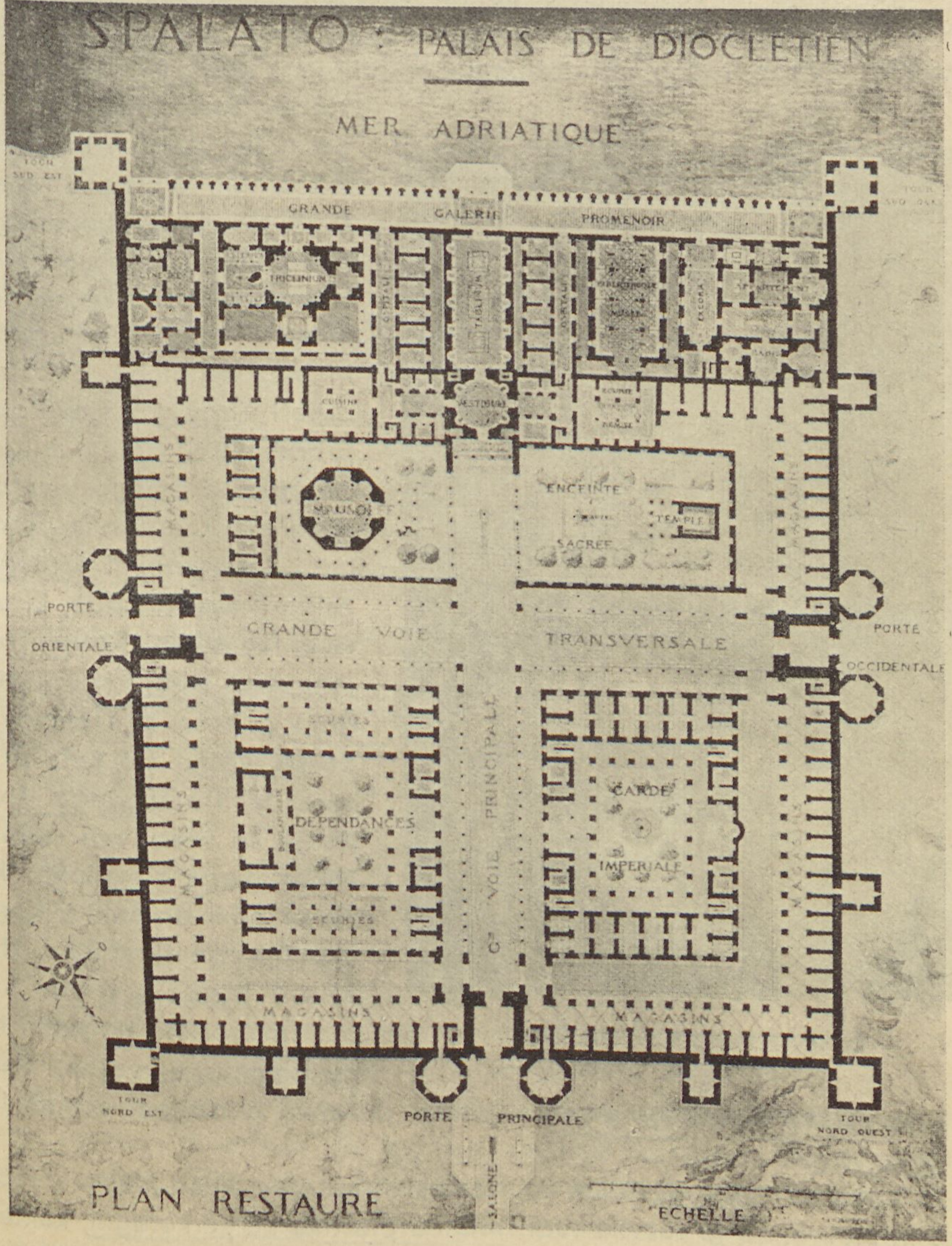
niški portret Marka Avrelija na Kapitolu. Tudi na nagrobnih spomenikih ima podoba umrlih veliko vlogo. Naravna podobnost, ki jo je dosegla rimska portretna plastika, presega celó egiptovsko (sl. 83).

Druga vrsta plastične umetnosti, ki jo moramo smatrati kot prispevek rimske umetnosti v zakladnico svetovne umetnosti, je upodabljanje zgodovinskih dogodkov. Že v Egiptu in posebno v Asiriji smo se srečali z vrsto takih del, vendar je tudi v tem načinu rimska plastika, posebno po dokumentarični kulturnozgodovinski vrednosti upodobljenega, daleč prekosila oni dve. Predvsem spadajo v to vrsto



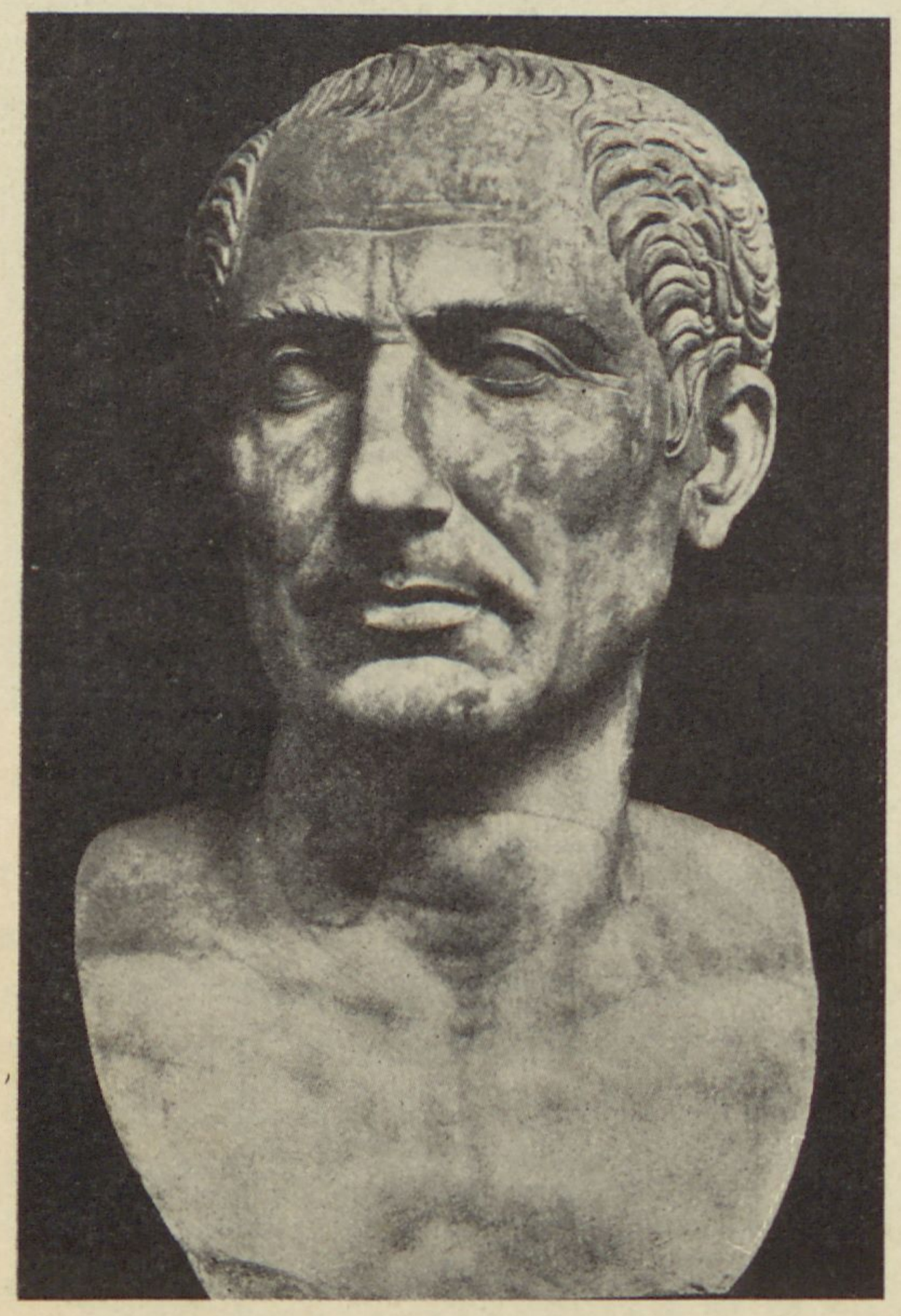
Sl. 81. Rekonstruirani pogled na Dioklecijanovo palačo.

reliefi, ki so krasili slavoloke, spominske stebre in slično. Med glavne spomenike te vrste spadajo reliefi na Oltarju miru — Ara pacis, ki ga je senat posvetil Avgustu (sl. 84). Že s tem prvim pomembnim spomenikom rimskega kiparstva se pojavi slikoviti slog, ki smo ga že prej omenili kot pristno rimskega. V poznejšem razvoju kiparstva vodi stremljenje po slikovitem izrazu k obdelavi kamena s pomočjo svedra. Ta za poznorimsko kiparstvo značilna tehnika omogoča dozdevo, da se pred temnim ozadjem podlage prosto, podobno čipkam, ki jih položiš na temno podlogo, razpredajo upodobljene oblike. Za rimsko umetnost značilni način predstavljanja zgodovinskih dogodkov je tako zvani kontinuirajoči način (sl. 85). Njegovo bistvo je v tem, da podaja dogodke po vrsti, kakor so se vršili, brez presledkov in jih oko razbira, kakor bi čitalo dolg napis brez vejic in pik. Ta način se uporablja tudi tako, da na skupnem prizorišču v več zaporednih dogodkih ista oseba večkrat nastopa in je tako več momentov ene povesti združenih po zunanji podobi vsaj v eno sliko. Ta kontinuirajoči način je



Sl. 82. Split, Dioklecijanova palača, tloris.

dosegel svojo najdoslednejšo obliko v reliefnem okrasu spominskih stebrov, kjer je vidna podoba taka, kakor bi steber ovil s trakom, na katerem so zaporedno upodobljeni dogodki, v katerih spomin je bil steber postavljen. Reliefni okras teh stebrov in slavolokov nam je ohranil razen tega mnogo dragocenega zgodovinskega gradiva in se po tem kosa z zgodovinskimi reliefi starega Egipta in Mezopotamije. Tako so reliefi Titovega slavoloka predstavljali poleg drugega Tita na zmagoslavnem vozu in procesijo s predmeti, odnesenimi iz jeruzalemskega templja, ki so sicer izgubljeni. Reliefi Trajanovega stebra predstavljajo prizore iz Trajanove daške vojne (sl. 86); prizore iz Trajanovega življenja so vsebovali reliefi Trajanovega slavoloka, ki so se nam ohranili v Konstantinovem slavoloku. Na stebru Marka Avrelija so bili uprizorjeni dogodki iz markomanske vojne. Reliefi slavoloka Septimija Severa pa so poročali o dogodivščinah iz partske vojne.



Sl. 83. Portretno poprsje Julija Cezarja.

V zvezi s stilnim razvojem zgodovinskih reliefov, ki so krasili slavoloke in stebre, se je razvila tudi reliefna plastika na sarkofagih, kamenitih skrinjah, v katerih so pokopavali mrliče. Razširili so se posebno, odkar se je od srede 2. stol. po Kr. splošno uvedlo pokopavanje mesto

Sl. 84. Ara pacis, duhovni in člani cesarske rodbine v Avgustovem spremstvu.

prejšnjega sežiganja. Ti reliefi predstavljajo semintje prizore iz življenja, največkrat pa zgodbe iz grške mitologije, ki se dajo kakorkoli simbolično razlagati glede na smrt, nesmrtnost ali neizbežnost usode. Pogosto se nahajajo na sarkofagih tudi portreti pokojnikov.

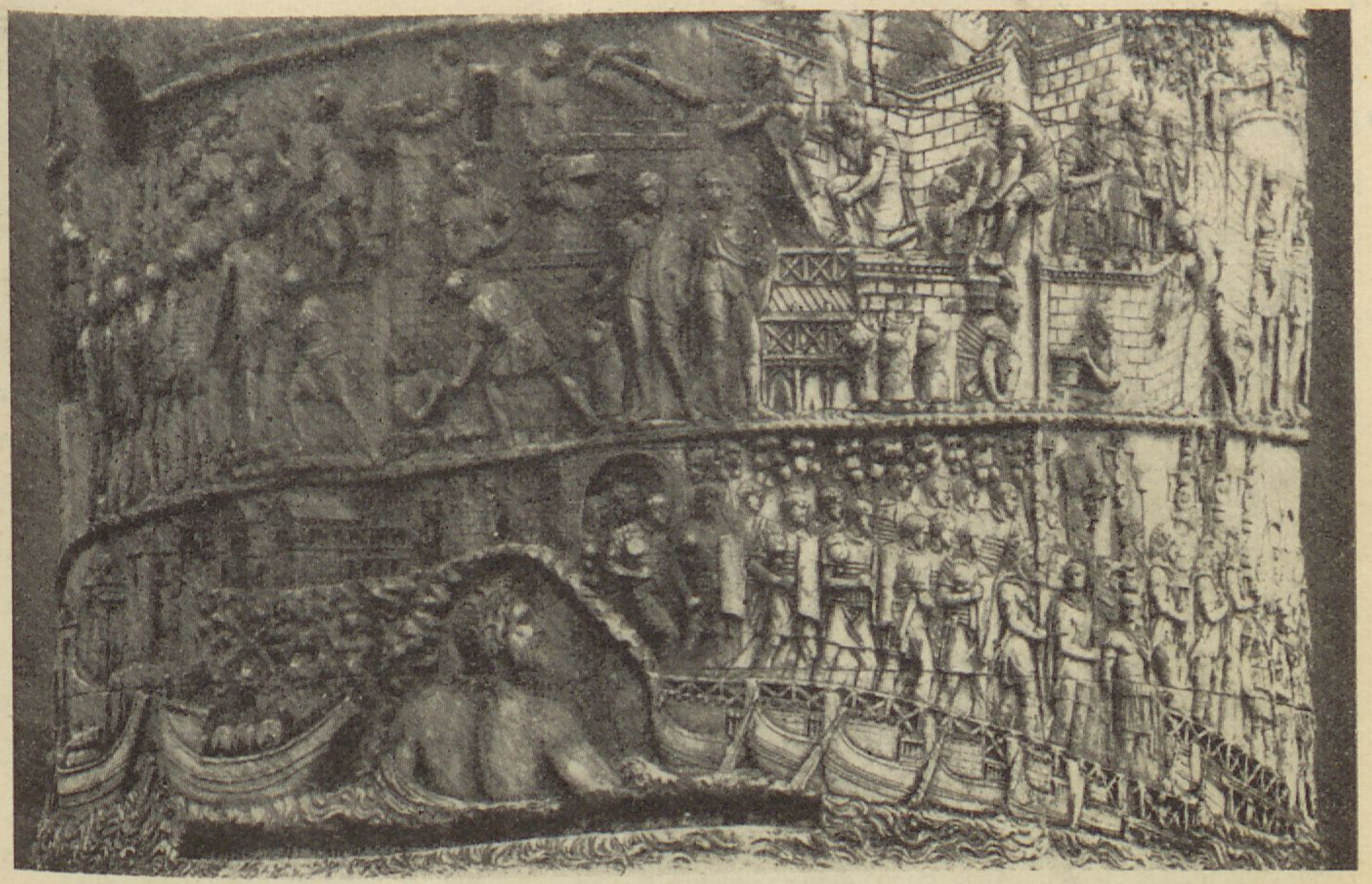
Propad rimske plastike se prične po Hadrijanu.

Podobno kakor s kiparstvom je tudi z rimskim slikarstvom. Zgodnjerimska doba je bila pod etruščanskimi vplivi. Njena dediščina se je združila s helenističnim slikarstvom, ki je zavladalo v Rimu v zadnjem stoletju pred Kr. Ohranili so se ostanki historičnega slikarstva, ki je predhodnik zgoraj omenjenih reliefnih kronik. Zelo razvito je bilo tudi portretno slikarstvo, ki je kakor kiparstvo zelo realistično. V velikem številu ohranjeno je pa od začetka cesarske dobe dekorativno stensko slikarstvo. Mnogo gradiva se je našlo v Rimu, še več pa v mestih Pompeji, Herculanum in Stabiae, ki jih je l. 79 po Kr. zasul Vezuv in jih sedaj zopet odkrivajo. Važni so posebno Pompeji, ki so bili iz malopomembnega mesta pozidani v helenističnem načinu

Sl. 85. Rim, Lateran, sarkofag z reliefom Orestove zgodbe.

v drugem stoletju pred K. Gradivo, ki se nam je tu ohranilo, je strnjeno in nam daje najboljšo oporo za razporeditev rimskega stenskega slikarstva po njegovih razvojnih dobah, oziroma slogih. Štiri načine razlikujemo: 1. Inkrustacijski slog, ki pokriva stene z barvastimi štukovimi ploščami in jih deli z reliefnimi pilastri. 2. Posnemanje inkrustacijskega sloga s slikanjem: del stene se navidezno odpre in nudi pogled na vrt ali v pokrajino. Slavne so t. zv. Odisejske pokrajine iz Rima (V Vatikanu, sl. 87) itd. 3. Dekorativni slog iz začetka cesarske dobe. Stene krasijo okvirni stebrički, po stenah so naslikani posnetki klasičnih slik. 4. Fantastična igračkasta arhitektura s perspektivičnimi pogledi v globino. Vmes so vpletene iluzionistično podane figurice ali ornamenti. Pogosto so po stenah dekorativno razvrščene iluzionistično živahno naslikane zgodbe ali posamezne figure, predstavljajoče Erote, Nimfe, plesalke, Centravre in podobno (sl. 88). Po živahni fantaziji nadkriljuje ta zadnji pompejanski slog, ki mu ustrezajo tudi slikarije v Neronovi zlati palači, vse ostale in je po svojem gibčnem čisto slikarskem iluzionizmu tudi najbolj rimski. Pod njegovim vplivom je nastala renesančna groteska (prim. Rafaelove Stanze v Vatikanu).

Vsebinsko predstavljajo rimske slike mitološke prizore, žanr, pa tudi posamezne figure. Poleg stenskega slikarstva so izdelovali tudi slike na marmorne plošče in slike v mozaični tehniki. Mozaik so porabljali največ za tla in so vanj vdelavali cele slike. Najslavnejša taka

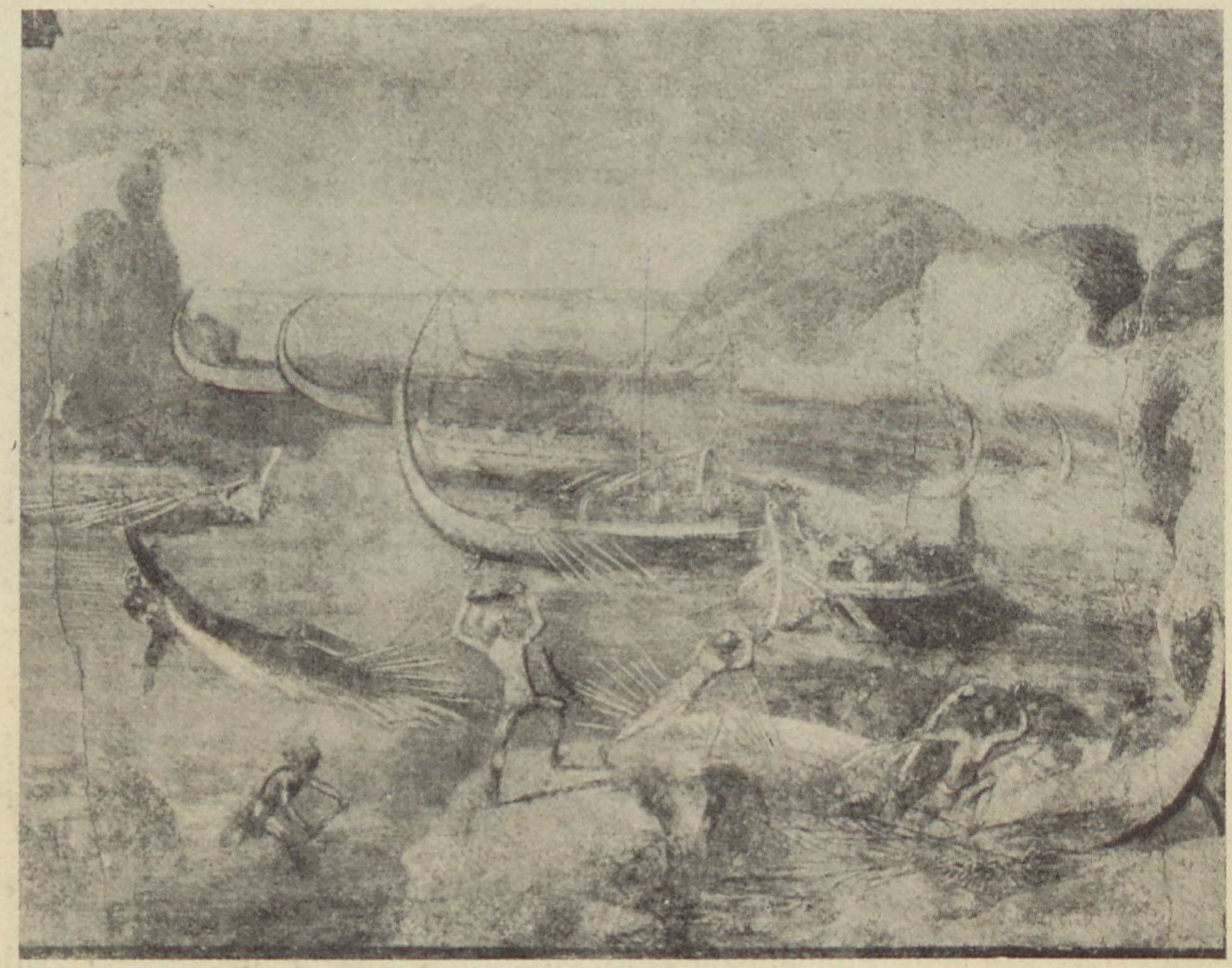


Sl. 86. Rim, Trajanov steber, prizori iz daške vojne.

slika je Aleksandrova bitka, ki so jo našli v Pompejih in predstavlja kopijo originala iz helenistične dobe. Poleg figuralnih motivov in dekoracij nahajamo tudi krajinske motive.

Videli smo zgoraj, kako se je celo rimsko kiparstvo v svojem poznem razvoju uklonilo slikovitemu, iluzionističnemu načinu. To velja seveda še v večji meri za rimsko slikarstvo samo, ki se je že v Pompejih, posebno pa v poznorimski dobi razvilo do tako velike stopnje iluzionizma, da se kar sama vsiljuje že večkrat opažena paralela med njim in impresionizmom naše polpretekle dobe. Rimski iluzionizem pomeni namreč podobno kakor impresionizem ustvarjanje oblikovnega videza, iluzije na čisto in samo slikarski način, ki podaja z barvastimi ali svetlimi in temnimi lisami optične momente danega pojava. Ta način je nedvomno pospeševal tudi mozaik, ki je po svoji tehnični naravi iluzionističen in je imel v helenistični in rimski dobi izredno veliko vlogo.

Svoja splošna opazovanja o rimski umetnosti lahko sklenemo z ugotovitvijo, da je vse možnosti, ki jih je poznogrška umetnost v helenizmu deloma že nakazala, razvila logično dalje in se pri tem poslužila sodelovanja novih elementov. Te je črpala deloma iz izred-



Sl. 87. Odisejska krajina z Esquilina (Rim, Vatikan).

nega položaja, ki ga je zavzemala v takratnem svetu rimska država; ta je v enoten organizatorični okvir združila evropski zapad in kulturno naprednejši evropski, azijski in afriški bližnji vzhod, ki se osredotočuje okrog vzhodnega dela Sredozemskega morja. Z grškimi elementi, ki so ostali vodilni, je združila staroitalske, v poznem razvoju pa predvsem dediščino egipčanske in helenistične umetnosti. Tako je dosegla v arhitekturi v končni obliki razvojno stopnjo, ki ustreza stilnemu razpoloženju zapadnoevropskega baroka; v slikarstvu pa celo stopnjo, ki je za precejšen korak naprednejša od baročne, tako da stilne pod-

lage rimskega iluzionizma ustrezajo našemu impresionizmu, čeprav je duhovna, ali še bolje povedano, svetovno nazorna vsebina obeh tako osnovno različna, kakor je osnovno različen njun umetnostni cilj; kajti kar je impresionizmu umetnostno bistvo, je rimskemu iluzionistu samo sredstvo osvojitve sveta s pristno optičnimi sredstvi, v tem se pa rimsko slikarstvo približuje baročnemu.

Sl. 88. Pompeji, hiša Vettijev, freska Erota na vozu z delfini.

Arhitekturni barok je bil najmočnejši v deželah bližnjega orienta, kjer je nekdaj cvetel baroku prav tako notranje soroden helenizem. Baročni patos zadnje antike je slavil največje zmage v arhitekturi Mileta, Efeza, Palmire in Balbeka. V izraziti volji po velikem, impozantnem videzu se zrcali nedvomno tudi odsev orientalske fantastike, ki je prevevala ozračje teh po tradiciji vzhodnjaških, za rimsko svetovno kulturo pridobljenih krajev.

Ko govorimo o porimljanjenju teh rimskih provinc, ki niso imele kakor orientalske spomenikov impozantne kulturne in umetnostne preteklosti, ampak so v rimski kulturi in umetnosti srečale protivnika, ki je mogel vzbujati v vsem samo občudovanje, nas zanima predvsem vprašanje, kako so rimsko kulturo sprejemale naše dežele. Ugotoviti

moramo, da je tudi v naših deželah, kakor splošno v srednji Evropi, rimska umetnost in kultura potisnila v ozadje vse prejšnje oblike, ki jih je tu predstavljala predvsem tako zvana latènska kultura; pri tem pa se je rimska umetnost deloma spojila ž njimi in so tako nastale provincijalne posebnosti; novejši raziskovalci rimske provincijalne kulture se zadnji čas mnogo trudijo, da ugotovijo te posebnosti. Poznejši umetnostni razvoj, čigar nosilci so v glavnem že Slovani, se pri nas sicer nikjer ne opira neposredno na rimske ostanke, kakor pogosto drugod, ker so bile v burnih časih zgodnjega srednjega veka naše dežele umetnostno le malo plodne. Le pri začetkih naše narodne in kulturne zgodovine moremo mestoma ugotoviti tak neposreden stik s spomeniki rimske kulture in umetnosti, ki se pa povsod javlja samo v pasivnem razmerju do njih. Značilen je za to razmerje posebno način, kako Slovenci, ki so bili očitno brez monumentalno umetnostne tradicije, porabijo rimske ostanke iz Viruna in iz njih brez posebne, novemu smotru ustrezne obdelave sestavijo vojvodski prestol na Gosposvetskem polju in knežji kamen na Krnskem gradu. Tudi ko kaže na slovenskem ozemlju v karolinški dobi postavljena kapela pfalce na Krnskem gradu v svojih primitivnih zidovih odmeve rimskega načina in porablja tako zvani vzorec ribjega okostja, si skoraj ne upamo trditi, da je to posledica krajevnega, iz rimske dobe izvirajočega izročila, ampak prej prenosa preko zapadnih kulturnih žarišč karolinškega časa. Šele mnogo kesneje smo Slovenci dosegli živ stik z ostanki rimske umetnosti in duhovne kulture, in sicer na začetku novega veka po ovinku preko umetnosti in literature humanizma in renesanse.

Za razvoj zapadnoevropske umetnosti ima rimska umetnost največjo važnost. Kakor sem že omenil, se poznejša umetnost rimskih provinc pogosto naslanja naravnost na rimske ostanke, ki so tako postali pri novih oblikah na ta ali oni način soustvarjajoči. Osnovna zapadno evropska umetnost, starokrščanska, pa je dobesedno zrastla iz rimske, kakor bomo videli v prihodnjem poglavju. Posebno pridobitve rimske arhitekture so za poznejši razvoj svetovne arhitekture še bolj usodne kakor grške. Obdani od rimskih stavb, rimskih slik in posebno rimskih portretov se čutimo pogosto že kar domači; marsikak obraz bi

bil prav tako lahko obraz našega deda, tako so nam ti ljudje, kakor se nam kažejo v umetnosti, tudi človeško razumljivi, dà, naravnost sorodni po duhu in značaju. To dejstvo je razložljivo posebno iz tega, ker je zapadnoevropski arhitekturni barok, ki deloma še vedno ni izgubil življenjske moči in neposrednega pomena za našo stvariteljsko domišljijo, končno le nekaka ponovitev, kolikor ne naravnost nadaljevanje rimske umetnosti.

II. Zapadna Evropa

Njena umetnost v glavnih razvojnih stopnjah

1. Starokrščanska umetnost

Eno najzanimivejših poglavij umetnostne zgodovine predstavlja postanek starokrščanske umetnosti, ki je neposredna vez med antično in zapadnoevropsko umetnostjo in v premnogih ozirih tudi osnova, ki v svojih posledicah kljub bogatemu samostojnemu razvoju naše umetnosti še do danes ni izčrpana.

Doba starokrščanske umetnosti v ožjem zmislu obsega čas od 1. stol. po Kr., od prvih pojavov krščanske misli v umetnostni obliki do 6. stol., ko na zapadu pod vodstvom Rima razvijajoča se umetnost prekorači svoj višek in se, kakor pravimo, barbarizira, na vzhodu pa dozori nova oblika umetnostne kulture, ki ji pravimo bizantinska.

V naši razpravi se omejujemo na evropski zapad. Zato nas bo zanimala predvsem umetnost Rima in Italije sploh, ker je za poznejše razvojne faze na zapadu predvsem odločilna; umetnost rimskega vzhoda in njeno naslednico, bizantinsko, pa bomo upoštevali samo toliko, kolikor je sodelovala pri razvoju na zapadu.

V zgoraj označeni časovni dobi starokrščanske umetnosti se ostro ločita dve stopnji. Prva obsega čas od najstarejših spomenikov do edikta leta 313, s katerim je cesar Konstantin proglasil krščanstvo za državno vero, doba torej, ko krščanska umetnost še ni imela javnega in zato tudi ne izrazito monumentalnega značaja. Druga pa obsega dobo po tem ediktu, ko si je krščanska umetnost mogla in smela privoščiti tudi ves zunanji sijaj. Središča, v katerih se je oblikovala starokrščanska umetnost, so raztresena po vsem ozemlju takratne rimske države. Zato je ugotovitev postanka značilnih oblik te umetnosti zvezana z mnogimi, pogosto skoraj nepremostljivimi zaprekami. Ni še pojasnjeno, kolika je pri postanku starokrščanskih umetnostnih idej in oblik vloga domovine krščanstva, Palestine. Na drugi strani je za

prva stoletja gotovo, da je bil vpliv Rima kot državnega in tudi verskega središča zelo velik. Vemo pa tudi, da je bila ravno doba svetovnega rimskega cesarstva glede množine raznih smeri in vplivov zelo pestra in da je že v poganski rimski umetnosti imel veliko vlogo vzhod. Tudi za starokrščansko umetnost in njen postanek ne smemo podcenjevati sodelovanja prvotnih krščanskih središč v Egiptu, v Siriji in Mali Aziji, od prenosa državne prestolnice v Konstantinopel (l. 330) pa ne vloge tega mesta. Na zapadu sta bili predvsem dve mesti, ki se je v njih kristalizirala starokrščanska umetnost Italije in zapada sploh, Rim in Ravena. Medtem ko je Rim varoval svoj značaj in ni zapadel neposrednim vplivom krščanskega vzhoda, je Ravena veliko tesneje zvezana z njimi, in z nekaterimi mesti zapadne rimske province vred posrednica važnih novih elementov na zapadu.

Starokrščanska umetnost pomenja v razvoju umetnostnih problemov kakor v kulturnem razvoju človeštva sploh največji prelom, kar jih pozna umetnostna zgodovina zapadne Evrope. Oblikovno in tehnično nastane sicer logično iz antike in je v marsikaterem oziru njeno nadaljevanje, vendar pa je vse njeno bistvo drugačno in vsaka krščanska umetnina, naj je na videz še tako antična, nosi pečat drugačnega duha, ki ga ni mogoče z nobenim drugim zamenjati. Posebno zgodnjekrščanska, skromna in intimna umetnost katakomb je značilna v tem oziru. V antiki je bil ideal popolna, tehnično dovršena in vedno bolj rafinirano obvladana oblika. Kolikor se je javljal duh, je bil to lep duh v lepem telesu, in si duha antični človek brez tega znaka ni mogel niti predstavljati. Na prvem mestu je stala torej kot predpogoj popolna oblika. Grški tempelj je samo zunanji videz, saj prostornine skoraj ne pozna. Grški kip naj bi bil ideal telesne popolnosti in lepote, kolikor se javlja duša v njem, je to animalična duša, le globlji izliv telesne popolnosti. Krščanstvo je obrnilo to pojmovanje popolnoma narobe. Oblika je samo sredstvo za izraz duhovne vsebine. Duh je, ki daje upravičenost umetni formi, edino on je odločilen za njeno vrednost. Zato je starokrščanska upodabljajoča umetnost vsa miselna, polna skritih pomenov, simbolov in alegorij. Zato je starokrščanska bazilika popolno nasprotje antičnega templja: ona ne r e p r e z e n t i r a samo svoje ideje, ona ji v prvi vrsti tudi resnično s l u ž i. Ona

ni samo spomin na božanstvo, ki bi ga zapirala v tesne prostore nedostopne notranjščine, ampak je dejansko zbirališče verske občine, je reprezentativno bivališče božanstva, do katerega ima vsakdo dostop. Na zunaj neverjetno skromna, je krščanska bazilika v svoji notranjosti razvila ves antični zunanji sijaj in ga še stopnjevala; iz ozke zvezanosti z miselnostjo, ki jo zastopa, je tudi razložljivo, da je v teku necelih dveh tisočletij, ki jih je doslej preživela, mogla menjati celo vrsto zunanjih oblik, ki so si po svojem bistvu pogosto naravnost nasprotovale, a je pri tem ohranila nedotaknjeno svoje globlje bistvo, ki ga je prejela od krščanske antike.

Glavne vidne razlike med antično in starokrščansko umetnostjo so s tem v ozki zvezi in so naslednje: Temeljna naloga zapadnoevropske arhitekture postane oblikovanje notranjščine, prostornine; ta naloga je vedno glavna, tudi takrat, kadar zapadnoevropska umetnost stremi po bogati, bahaški zunanjščini. Zmisel za plastiko, ki je pri antiki osnoven in najpopolnejši izraz antičnega kulta telesne popolnosti in lepote, se umakne v starokrščanski umetnosti v ozadje, na njegovo mesto pa stopi vloga slike tako v dekoraciji kakor v samostojnem likovnem predstavljanju. Tendenca po slikoviti obdelavi je bila sicer lastna že tudi rimski umetnosti, zajela je celó pozno rimsko plastiko in postala tako njen formalni princip, ne pa še kot v starokrščanski tudi njen vsebinski princip, izraz njenega svetovnega nazora. Antičnemu humanizmu — lepota je izraz harmonije med popolno dušo in popolnim telesom — nasproti se postavi krščanski spiritualizem, ki proglasi prvenstvo duha, absolutno, nevezano lepoto duše. Tu antični plastični ideal lepega telesa, ki je obvladoval tudi arhitekturo, nima nobene vrednosti več. Mesto realne, plastične oblike zavzame njen videz, njena slika, neprijemljiva vizija, nad katero gospodari oblikujoči duh.

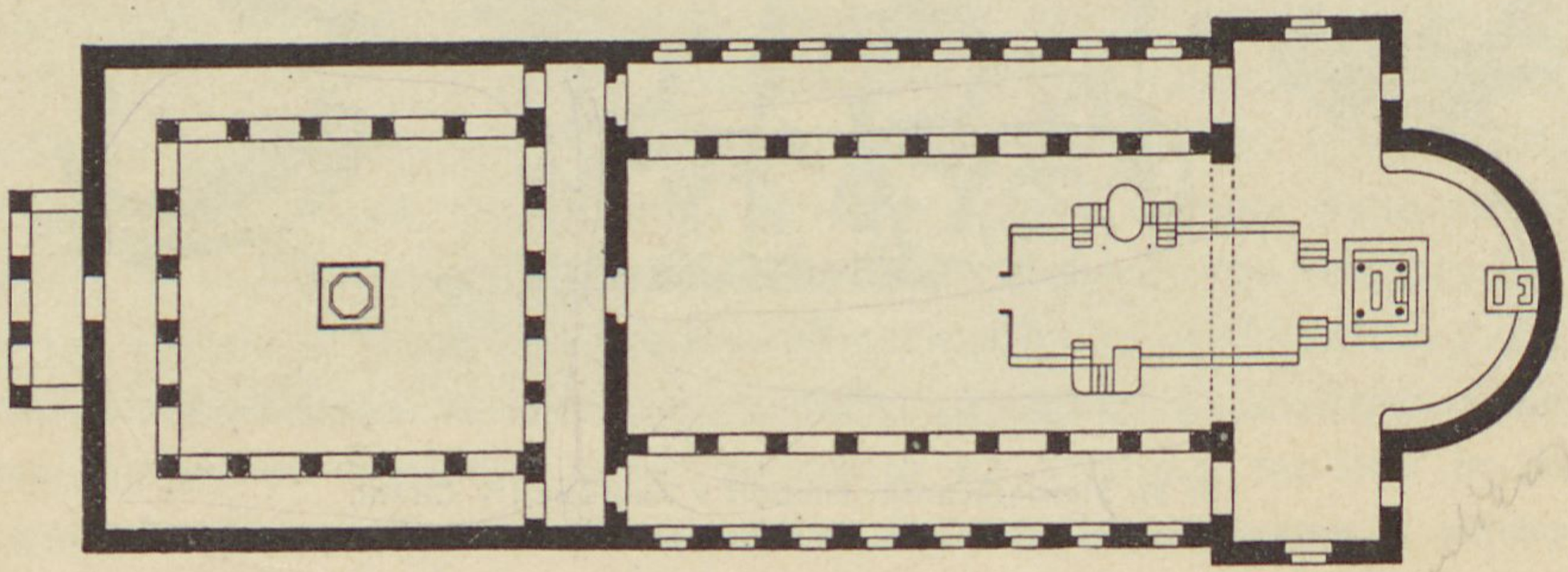
V tej zvezi je za nas najbolj dragocena umetnost prvih krščanskih stoletij, ki je služila še samo duhu, kateremu razmere niso dopuščale, da bi se javno in propagandno izpovedoval. Priče te umetnosti so se nam ohranile v starokrščanskih katakombah. Za prva tri stoletja so katakombe, ki so podzemeljska pokopališča, s svojo umetnostjo glavni vir našega znanja o umetnostnih stremljenjih prvih kristjanov. Glavni

spomeniki se nahajajo v okolici Rima, niso pa katakombe neznane tudi drugod, tako v Neaplju, Aleksandriji itd. Katakombe obstojé iz podzemeljskih hodnikov, v katerih stenah so vsekani loculi, pravokotne vdolbine, ki so rabile za pokopavanje umrlih. Ako so obokane, jim pravimo arcosoliji. Njih odprtine so zapirali s ploščami, ki so imele napise ali kake krščanske simbole. Poleg hodnikov so bili pod zemljo tudi večji prostori, ki so rabili za zbirališča in božjo službo, pogosto pa so jih uporabljali hkrati za pokopavanje mučencev in škofov. Od 4. stol. dalje pokopavanje v katakombah ponehava, veča pa se njih bogoslužni pomen, ki mu potem služijo, dokler ne ugasne spomin nanje. Najvažnejše so v Rimu katakombe sv. Kalista ob Vii Appii, katakombe Priscile, Sebastijana, Domitile, Preteksta in druge. Glavna umetnostna vrednota katakomb je v njihovih slikah. Po tehniki so izraz poznoantičnega slikarstva, po obliki v mnogem oziru odmev dekorativnih slogov, ki so nam znani iz Pompejev. Razen dekorativne razporeditve slik po stenah in obokih katakombnih prostorov je značilna predvsem njihova vsebina. Ta se ravna po namenu prostorov in izraža posebno misel na večno življenje duše, zaupanje na Kristusa, molitev in podobno. Svojo vsebino izraža umetnost katakomb predvsem s simboli in alegorijami. Temu osnovnemu namenu se izpočetka podreja tudi izbor prizorov iz starega testamenta. Šele od 3. stol. začno upodabljati svetopisemske prizore z zgodovinsko pripovednim namenom. Cela vrsta za krščansko ikonografijo vseh časov pomembnih zasnov ima svoj izvor že v umetnosti katakomb; odtod izvirajo tudi značilni krščanski simboli s sidrom kot znakom upanja na čelu. Golob je starim kristjanom znanik in simbol duševnega miru, pav nesmrtnosti duše, ribič pomenja apostola, voda vodo sv. krsta, riba vernika in šele pozneje dobi zaradi slučajne sestave začetnih črk grškega imena Jezus (IXΣ) pomen Jezusa (sl. 89). Dobri pastir je Jezus, ovca vernik, in šele pozneje se prenese simbol ovce na Jezusa in apostole. Celo antične mitološke scene porabljajo v tej zvezi, samo če ustrezajo krščanskemu simboličnemu tolmačenju kakor Orfej, ki rabi za misel v posmrtno življenje, geniji in podobno. Značilen je končno motiv oranta — molivca kot simbol umrlega ali molitve sploh, ali fossorja — kopalca grobnic, ki ima pogosto značaj portreta.

Sl. 89. Starokrščanski simboli v nekropoli v Cireni.

Po Konstantinovem ediktu l. 313 je starokrščanska umetnost na mah dobila pravico javnosti. Njeni pojavi, ki so se doslej izražali v intimnem okviru, so sedaj postali činitelji javnega življenja z vsemi pravicami do reprezentativnega nastopanja. Posledica tega je bila, da se je krščanska umetnost takoj oprijela monumentalnih oblik in s tem nastopila drugo stopnjo svojega razvoja. Za svoje stavbinske potrebe je izdelala dva tipa arhitektur, katera je oba v bistvu prevzela od antike, stavbe s podolžnim prostorom in stavbe z osredotočenim prostorom. Prve imenujemo bazilike, druge centralne stavbe. Bazilikalna oblika je za razvoj zapadnoevropske umetnosti važnejša kakor centralna, čeprav se v poznejšem razvoju krščanske arhitekture obe pogosto in vsestransko prepletata. V tlorisu obstoja bazilika iz atrija ali preddvorja in cerkve v ožjem pomenu besede (sl. 90). Ta sestoji iz pravokotne, v vzdolžni smeri se raztezajoče »ladje«, ki rabi za zbirališče cerkvene občine in se največkrat deli na tri dele ali ladje, ter prezbiterija, prostora za oltar in duhovščino. Za navpični

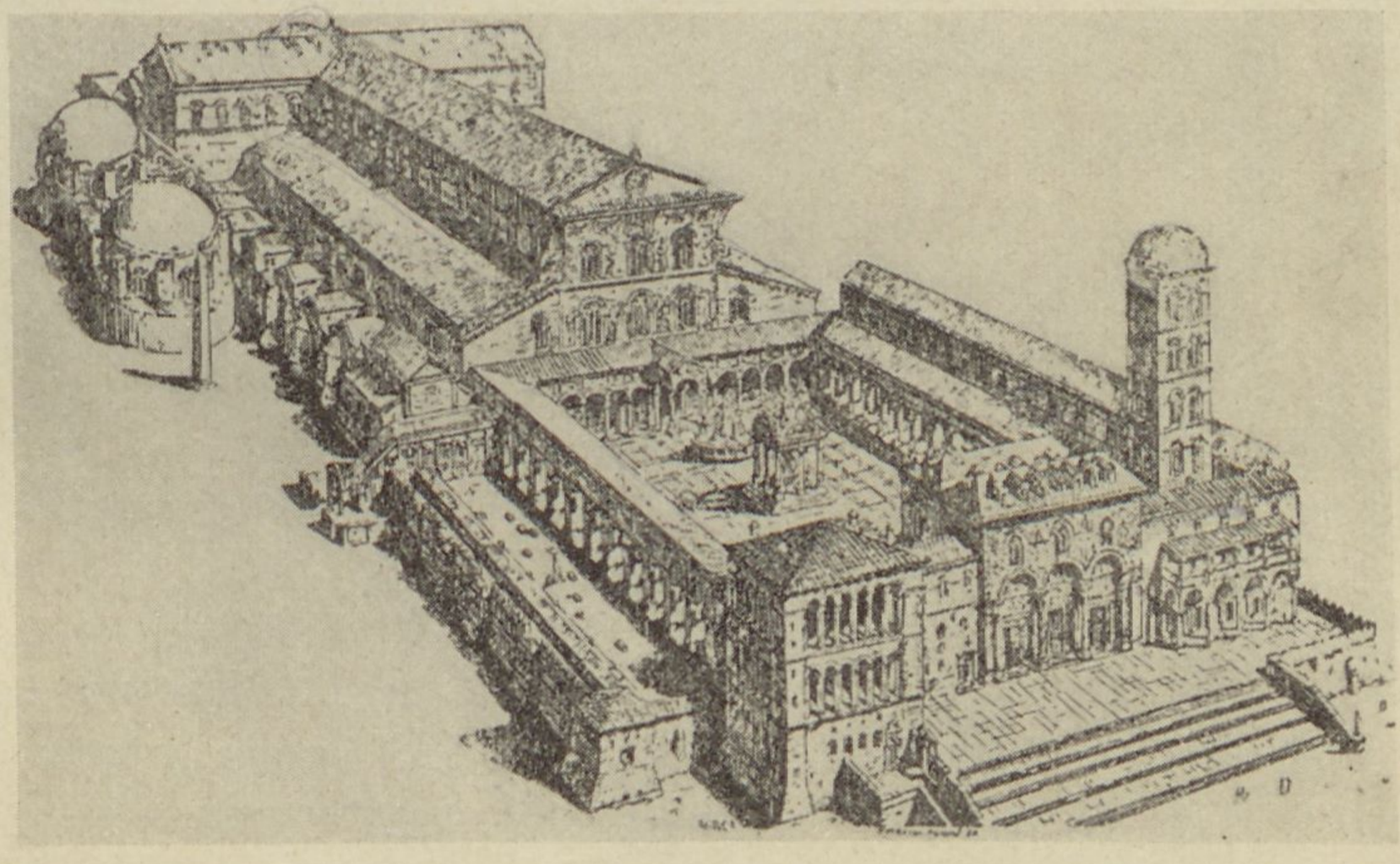
razvoj stavbne lupine in prostorninski vtis bazilike je važno, da je srednja ladja vzvišena nad stranske, ki imajo tudi posebne strehe, in da dobiva svojo svetlobo skozi okna, narejena v teh povišanih stenah, kar je bistveno za bazilikalni tip cerkvene stavbe. Stranske ladje se odpirajo v glavno z loki, ki jih nosijo stebri ali slopi. Ladje so prekrite z ravnimi stropi ali pa imajo odprto ostrešje, samo polkrožne



Sl. 90. Idealni tloris starokrščanske bazilike.

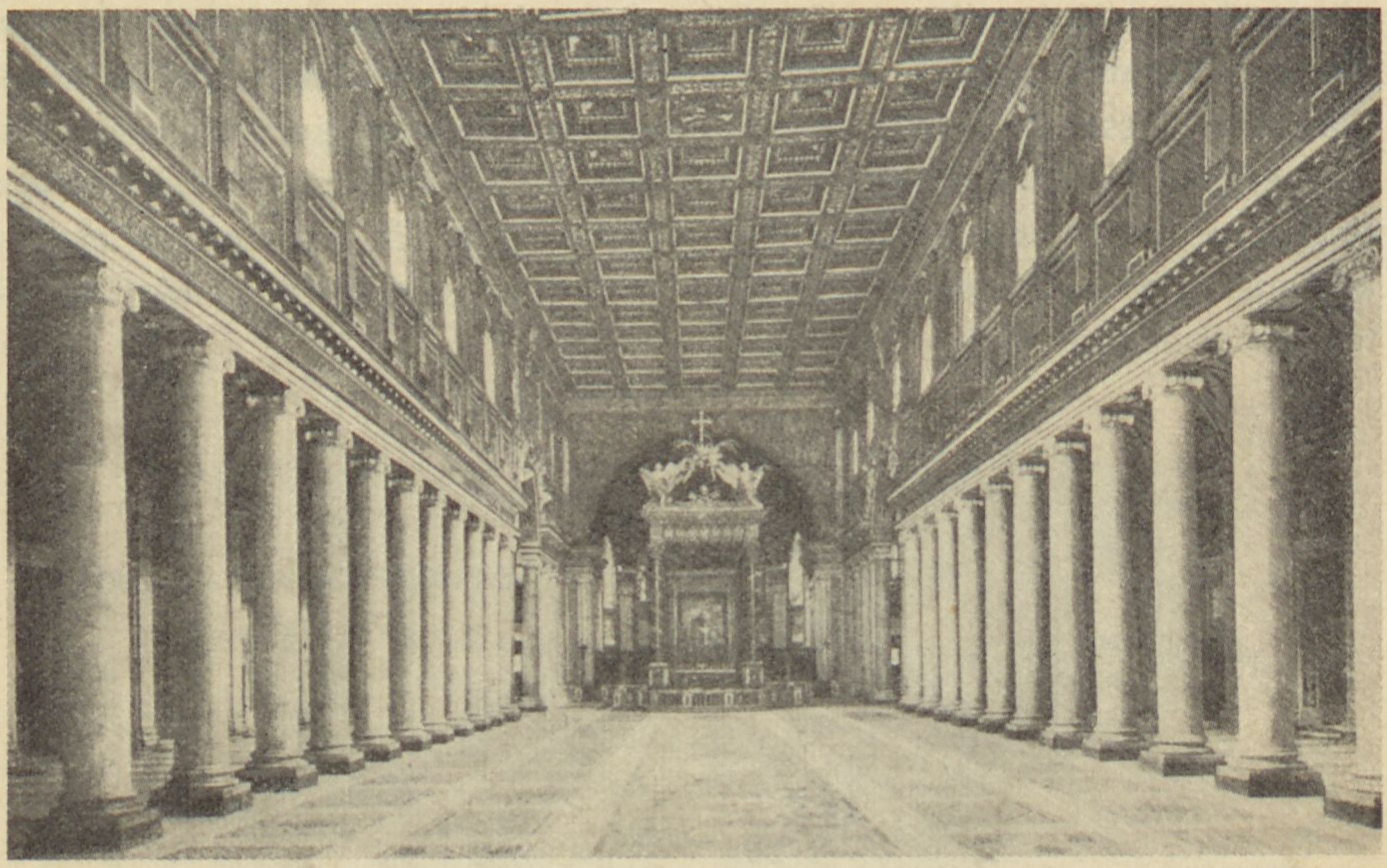
apside prezbiterijev so obokane s polkupolami. Za notranji vtis je odločilno stremljenje naprej in osredotočenje vse arhitekture na prezbiterij z glavnim oltarjem (sl. 91). Nevzdržni ritem dveh ali več vrst stebrov in z enega stebra na drugega preskakujočih lokov vodi obiskovalca in njegovo oko k temu glavnemu cilju, ki je poudarjen razen tega s svojo zaokroženostjo in polkupolnim obokom, pa tudi z okrasom sten, ki ima tu svoje središče in izhodišče tako v idejnem kot v formalnem oziru. Zunanjščina starokrščanskih stavb je vedno zelo skromna in po sestavu svojih delov jasno zrcali notranjo prostorninsko razdelitev (sl. 92). Najstarejša med starokrščanskimi bazilikami je bila prvotna bazilika sv. Petra v Vatikanu, ki so jo l. 1506 podrli. Najučinkovitejša med ohranjenimi, četudi po požaru l. 1823 popolnoma obnovljena, je bazilika sv. Pavla pred rimskim mestnim ozidjem. Za Slovane najvažnejša je grobna cerkev sv. Cirila, bazilika sv. Klementa, ki je pod seda-

njo iz 12. stol. Važna je vrsta bazilik v Raveni, ki so po svojem postanku mlajše od rimskih, glavni med njimi sta S. Apollinare nuovo in S. Apollinare in classe. V domovini krščanstva, v Palestini, se odlikujeta po starosti in arheološki vrednosti Konstantinovi ustanovi, baziliki božjega groba v Jeruzalemu in bazilika v Betlehemu. Za zgodovino starokrščanskega stavbarstva so važne tudi stavbe v Siriji in Mali Aziji ter posebno bazilike v Solunu.



Sl. 91. Rim, prvotna bazilika sv. Petra.

Centralne stavbe starokrščanske dobe se niso na zapadu v prvi vrsti rabile za bogoslužje, ampak predvsem za krstilnice in grobnice. Njihov tloris je ali pravilno mnogokoten ali okrogel. Prve pogoje za razvoj te vrste stavb je ustvarila, kakor smo videli, že antika, posebno rimsko stavbarstvo s Pantheonom. Glavni spomeniki so S. Costanza v Rimu s križnim tlorisom (prvotno grobna cerkev), S. Stefano rotondo v Rimu in San Lorenzo v Milanu. V Raveni imamo ohranjena dva baptisterija. Teodorihov mavzolej (grobna kapela) je dvonadstropen, v tlorisu zunanjščine desetkoten in prekrit s kupolo, izklesano iz ene same kamenite klade; ta svojevrstna stavba je nastala mogoče pod sirijskimi vplivi. San Vitale pa je ena najlepših centralnih cerkvenih stavb starokrščanske dobe, ki je sama nastala bržkone pod bizantin-



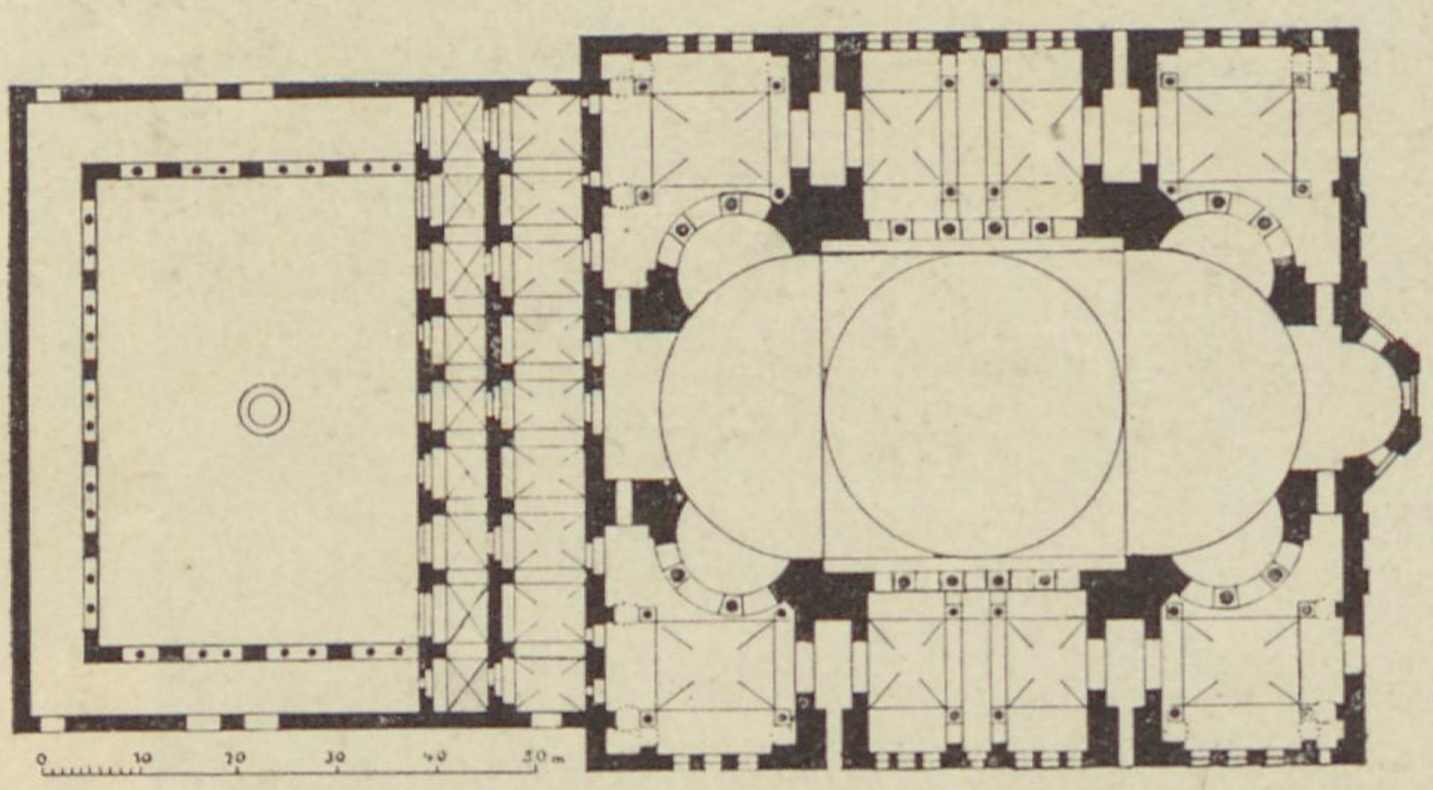
Sl. 92. Rim, notranjščina bazilike S. Maria Maggiore

skimi vplivi, pa na zapadu naprej vplivala (prim. kapelo cesarske palače v Aachenu). Krščanski vzhod pa je ob koncu starokrščanske dobe ustvaril svoje največje arhitektonsko delo v cerkvi sv. Sofije v Carigradu, ki sta jo v letih 532—537 sezidala arhitekta Artemios iz Trallesa in Izidor iz Mileta (sl. 93). Ta po tlorisu (sl. 94) navidezno centralna stavba je posrečena kombinacija obeh glavnih tipov, ker združuje centralni tip, ki je odločilen za njeno drzno konstrukcijo, s podolžnim tipom, ki je odločilen za estetski učinek njene notranjščine.

Z monumentalnim starokrščanskim stavbarstvom pa je najtesneje zvezano starokrščansko monumentalno slikarstvo, izvršeno predvsem v mozaični tehniki. Mozaik je antična slikarska tehnika, ki iz raznobarvnih kamenčkov, posebno pa iz koščkov barvanega stekla sestavlja slike. Prvotno je rabil ta način za okraševanje tal in je že v helenistični dobi dosegel tudi v figuralni umetnosti veliko popolnost. V starokrščanskem stavbarstvu pa je postal poleg oblaganja sten z marmornimi ploščami in poleg štukaturnega okraševanja drugih stavbnih delov najodličnejši dekorativni način. Z njim so okraševali stene

Sl. 93. Carigrad, Aja Sofia, notranjščina.

srednje ladje bazilik, posebno pa polkupole apsid in slavoloke prezbiterijev ter kupole in gornje dele sten centralnih stavb. Glavni spomeniki so v Rimu v cerkvi S. Costanza, S. Pudenziana, S. Sabina, S. Maria Maggiore, S. Cosma e Damiano, S. Paolo in drugod. V Raveni pa v cerkvah Gale Placidie, S. Apollinare Nuovo, S. Vitale in S. Apollinare in classe. Vsebina se nanaša največkrat na Kristusa in apostole, ki zavzema osrednje mesto; srečujemo pa tudi prizore iz življenja in trpljenja Kristusovega in simbolične kompozicije. V cerkvi S. Vitale v Raveni pa tudi ceremonijelne portretne slike (Justinijan in Teodora z njunim spremstvom).



Sl. 94. Aja Sofia, Carigrad, tloris.

Stilistično izvira starokrščansko slikarstvo iz poznorimskega in je v svojih dekorativnih delih, kakor n. pr. v katakombah in v najvažnejšem ohranjenem delu, v mozaikih cerkve Sta Maria Maggiore (sl. 95), ki so prvi veliki spomeniki cerkveno-zgodovinskega sloga, izrazito iluzionistično. Dočim ta iluzionizem, kakor dokazujejo ostanki stenskih fresko slikarij v cerkvi S. Maria Antiqua na rimskem foru, v Rimu samem še dolgo ne zamre, nam pričajo mozaiki iz dobe cesarja Justinijana v Raveni o važni spremembi starokrščanskega slikarskega sloga; opuščajo se čisto slikarske podlage poznorimskega slikarstva in se nadomeščajo z novimi vrednotami spiritualističnega značaja. Za njih izraz pa se slikarstvo začne posluževati abstraktnih slogovnih podlag simetrije, ritmičnih vrst in shematiziranih naravnih oblik. Mesto videza živahne resničnosti iluzionistično podane podobe nastopa sedaj v svojem pojavu strogo umerjena podoba z asketskim izrazom obraza in posebno podčrtanim, pronicajočim pogledom. Mesto bežnega, neprestano se menjajočega videza minljive resničnosti nastopa

Sl. 95. Rim, S. Maria Maggiore, mozaik poklonitve modrih Novorojencu.

shema trajne duhovne podobe. S tem pa je starokrščanska umetnost zapustila končno svoje antične osnove in stopila na pot, ki je rodila najodličnejše sadove v bizantinski umetnosti.

Kakor smo že omenili, je v starokrščanski dobi plastika skoraj popolnoma izgubila tisti pomen, ki ga je imela v antiki. Plastika je najrealnejša umetnostna stroka, zato je morala izgubiti svojo važnost, kakor hitro se je poudarek premaknil od realne podobe upodobljenega predmeta na njeno simbolično vsebino. Zato so v starokrščanski umetnosti okrogli kipi največja izjema, bolj razširjeni pa slikarskemu pojmovanju približani reliefi. Izmed kipov sta najbolj znana glede časa postanka še vedno sporni sedeči kip sv. Petra v Vatikanu ter Dobri pastir v mnogih inačicah, med katerimi je posebno znana lateranska.

Reliefno plastiko, ki je že v rimski dobi dosegla precejšnjo stopnjo slikovitosti, so v starokrščanski dobi uporabljali posebno za okras sarkofagov, ki so jih kristjani prevzeli od poganov. Način in slog njihove okrasitve ustrezata onemu poganskih sarkofagov, krščanski ga logično razvijejo dalje. Vsebinsko pa se je zgodilo z reliefno umetnostjo kakor s slikarstvom v katakombah: Vsebina je postala simbolična ali pa pripoveduje zgodbe odrešenja. Kompozicija je kontinui-

Sl. 96. Rim, Lateran, sarkofag z reliefom Jonove zgodbe.

rujoča in v nepretrgani vrsti predstavlja zgodbe, kakor smo to videli na rimskih spominskih stebrih, ali pa se deli po polkrožnih arkadah v zaokrožene posamezne skupine (sl. 96). Pri mnogih sarkofagih je vrsta prizorov v zgornjem delu pretrgana po krogu, v katerem se nahaja podoba umrlih. Ravenski sarkofagi iz pozne dobe imajo versko simboličen okras.

Vsebinsko so ti z reliefi okrašeni sarkofagi velikega pomena za poznanje starokrščanske ikonografije in miselnosti. Največ se jih je ohranilo v Rimu, v Raveni, v južni Franciji, Mali Aziji, pa tudi v Dalmaciji in drugod. Z reliefi okrašeni so dalje stebri, ki nosijo baldahin velikega oltarja v cerkvi sv. Marka v Benetkah, in vrata cerkve sv. Sabine v Rimu. K reliefni plastiki spada tudi reliefna rezbarija v slonovi kosti, ki so jo prvi kristjani podobno kakor Rimljani rabili za okras t. zv. diptihov in drugih predmetov. Važen spomenik te vrste je t. zv. Maksimijanova katedra v Raveni (verjetno 6. stol.).

Že v poznorimski dobi je imel prednjeazijski vzhod svoje značilne posebnosti, ki so vplivale tudi na krščansko umetnost, tako da so se prav zgodaj začele kazati občutne razlike med umetnostjo zapada, ki jo je vodil Rim, in umetnostjo vzhoda, katere vodstvo je po prenosu prestolnice prevzel Carigrad. Sredi 1. tisočletja je v krščanski umetnosti ločitev v dve polovici že toliko kot izvršena. Aja Sofia je relativni in absolutni višek razvoja arhitektonske ideje, ki ima svoje korenine kakor svojo bodočnost že popolnoma v okviru krščanskega vzhoda. Ta delitev v dva svetova se izvrši nekako hkrati tudi na drugih likovnih umetnostnih področjih; iz umetnosti Carigrada se

razvije bizantinska umetnost, ki je po svojih načelih in rezultatih značilna za krščanski vzhod, rimska umetnost pa postane podlaga zapadnoevropske umetnosti katoliškega krščanstva. Pri nadaljnjem razvoju zapadne umetnosti tudi bizantinska ni brez pomena, vendar je njena vloga vselej samo pobudna, nikdar več vodilna. Zdi se včasih, kakor da se je grški vzhod s svojim tradicionalnim formalizmom maščeval nad krščanskim principom, po katerem duh daje življenje obliki, in je to resnico obrnil tako, kakor bi v strogo konservativno formo vklenjeni duh mogel nadomestiti življenje in svobodno gibanje duha. Zapad je v umetnostni tekmi med vzhodnim in zapadnim krščanstvom končno zmagal, ker je priznal prvenstvo duhu, da si ta pokori vsako obliko, odkoder bi tudi prišla. Zaradi te gibčnosti je tudi razložljivo, kako si je zapadni umetnostni princip končno mogel priboriti svetovno pomembnost.

Če sklenemo, moramo predvsem ugotoviti, da je spiritualistična osnova, na katero je starokrščanska doba postavila umetnost, postala neizpodbitni temelj zapadnoevropske umetnosti; kolikor je priznavala duha, ki jo je spočel. Oba glavna tipa starokrščanske cerkvene stavbe sta ostala do danes glavna tipa sakralne stavbe. V svojem bistvu se je njihov osnutek do danes prav malo spremenil in ga upoštevajo celó navidezno najsodobnejši in najprevratnejši pojavi. Simboli, ki jih je ustvarila skromna umetnost katakomb, bodo ostali razumljivi, dokler zadnji kristjan ne izumre, ker so mnogi že zdavnaj splošna človeška last. Tudi mozaično slikarstvo, ki ga je starokrščanska umetnost razvila do poprej neznane višine, bo ostalo njena stalna zasluga. Za zapadnoevropsko umetnost, kakor se razvije nekaj stoletij kesneje pri novih narodih evropskega zapada, pa je starokrščanska umetnost motivna in ikonografska izvirnica pa tudi prevažna posredovalka poznoantične dediščine.

2. Bizantinska umetnost

S carigrajsko Ajo Sofio je bil uresničen svojevrsten vrh v razvoju arhitekture kot umetnosti, ki oblikuje praktično potrebno prostornino in po nji izraža ideal lepote in popolnosti. V tem vrhu z isto pravico lahko gledamo višek razvoja starokrščanske arhitekture v njeni vzhodni obliki, kakor začetek nove smeri, ki je odslej nastopila v primeri z zapadno arhitekturo odločno samostojno pot. Da spada ta stavba med temeljna dejstva bizantinske umetnosti, ne more biti dvoma. Da so pa v zgodovini poznoantične in starokrščanske umetnosti še druga dejstva, ki so to novo smer pripravljala, o tem se prepričamo kmalu, če si ogledamo spomeniško gradivo v luči poznejše bizantinske umetnosti. Dve dejstvi sta predvsem, s katerima se je Aja Sofia postavila ob sodobno zapadnokrščansko arhitekturo kot pojav, ki ga ni mogoče uvrstiti v njen razvoj, ki se je pa že stoletja vršil po drugih, njenemu idealu tujih potih: 1. Ob neosredotočeno, preprosto sestavljeno prostornino starokrščanske bazilike je postavila ta stavba ideal skoraj absolutnega, nad ovire gradiva samozavestno dvignjenega, v sebi zaokroženega, plastično jasnega prostora. 2. Ob težko materijalnost bazilikalni prostor ustvarjajočih gradbenih členov, ki so po individualnem značaju plastični ali ploskoviti, je postavila lupino, ki je vsa podrejena ploskovitemu značaju, kar podčrtuje važnost prostora kot takega in vzbuja vtis neverjetne drznosti. Celo izrazito plastični deli arhitekture, stebri, so izgubili svojo plastično samostojnost ter stojijo pred gluhimi ozadji stranskih prostorov le kot členi mreže, ki je postavljena prednje. Njih kapiteli kakor da so prepreženi s čipkami na temnem dnu in vsaka stran učinkuje kot samostojno dekorirana ploskev (sl. 97). Loki, oboki in stene pa so z oblogom plošč iz plemenitih kamnov in z zlatom pretkanim mozaikom spremenjeni v preproge, s katerimi je opeta od neotipljivih in nevidnih sestavnih sil zgrajena prostornina.

Podobno kakor je v starokrščanski umetnosti zajela duhovnost ves njen izraz in si vsa iz antike prevzeta izrazila dosledno podredila, je tudi tu zmaga polna spiritualizma. Rezultat pa je razločno drugačen in posebno spekulativna, tvorno pronicava sila duha mnogo večja

kakor tam. V tej stavbi se je pognala tako visoko, da višje skoraj ni bilo mogoče.

Tudi v upodabljajočih strokah, kiparstvu in slikarstvu, je že pozna antika dosegla stopnjo, ki skoraj neopazno prehaja v bizantinstvo.

Sl. 97. Poreč, stolnica, kapitel.

Spiritualistične podlage, ki so se pokazale tako zmagovite v starokrščanski umetnosti, so se javljale že tudi v poznoantični in pripravljale tla za bizantinsko umetnost. Tako se je slikarski iluzionizem, ki je po tehnični strani vzporeden novodobnemu impresionizmu, pod vplivom spiritualističnih teženj izpremenil podobno kakor v naši dobi

Sl. 98. Ravena, mozaik cesarice Teodore s spremstvom v cerkvi S. Vitale.

v neke vrste ekspresionizem. Doslej naravno žive in v svojih gibih slučajno motivirane postave so dobile neko slovesno preprostost: cele skupine so urejali po abstraktnih načelih simetrije in ritmičnega ponavljanja gibov in stoj. Obrazi pa so se odeli v vizionarno, predirljivo srepost in živeli posebno v izrazu oči. Značilen primer za ideal nove resno slovesne in duševno poglobljene izraznosti imamo n. pr. v mozaikih Justinijana in Teodore s spremstvom v cerkvi S. Vitale v Raveni (sl. 98).

V kiparstvu je rimski in helenistični realizem že na koncu poganske dobe napredoval do naravnost presenetljive resničnosti izraza s tem, da so se poteze shematizirale, pretiravale značilnosti in dvigala predvsem duhovna ekspresija (izraz). Glava na sliki 99 in postava na sliki 100 nam zgovorno pojasnjujeta povedano in dokazujeta, da je isti duh kakor slikarstvo zajel tudi kiparstvo. Obe ti dve izrazito upodab-

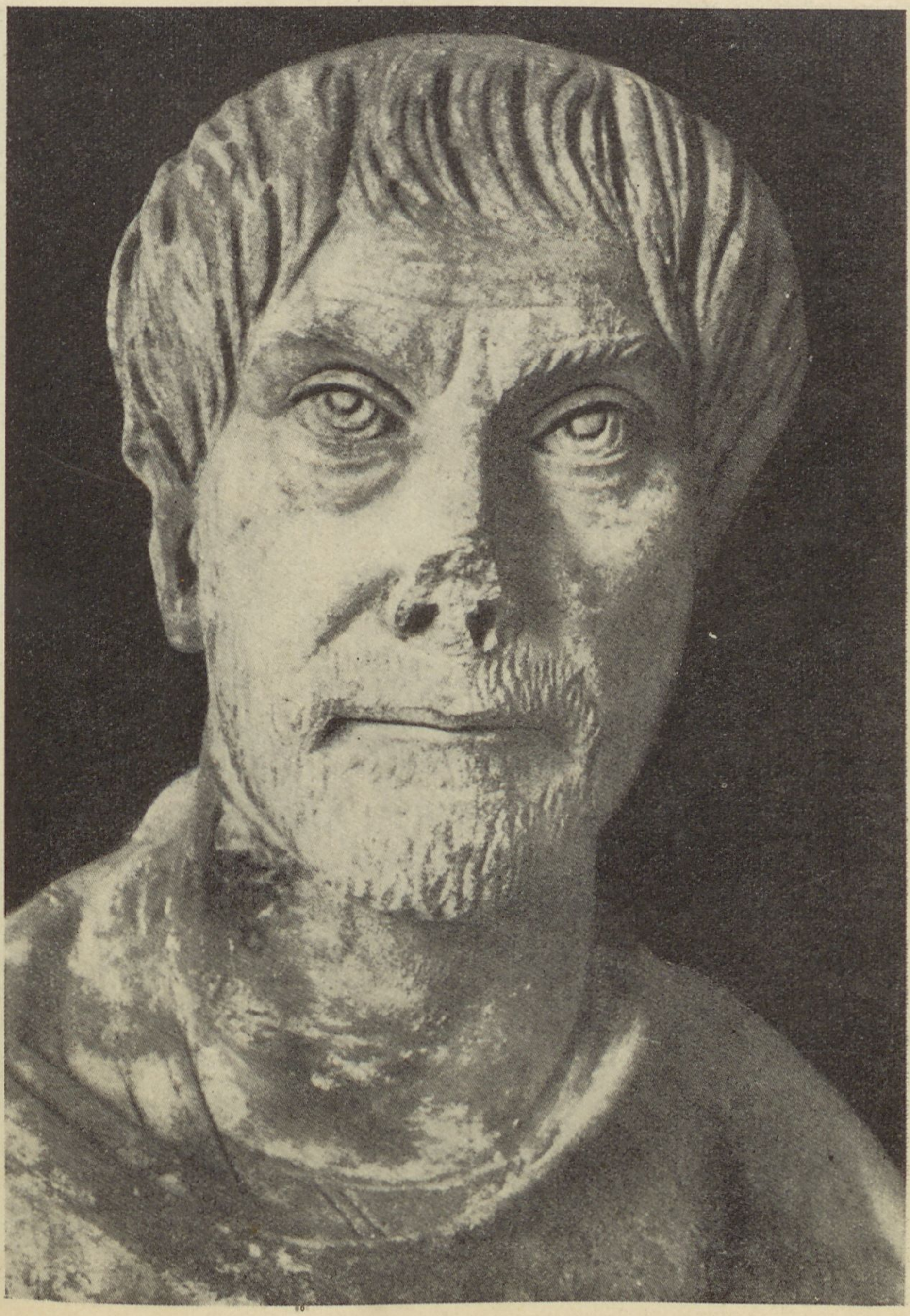
ljajoči umetnostni stroki sta se v 6. in 7. stoletju priborili do izrazito ekspresionističnega, v duhovnost usmerjenega ideala, ki je sicer soroden zapadno starokrščanskemu, ki pa na vzhodu podobno kakor

Sl. 99. Ravena, mozaik glave Jude Zelota v baptisteriju ortodoksnih.

duh, ki se je v arhitekturi utelesil v Aji Sofii, ne zamrè, ampak ostane odslej v vseh panogah umetnosti bizantinskega kroga trajen ideal. Po trdoživem vztrajanju pri starokrščanskem spiritualističnem idealu se ta umetnost tudi osnovno razlikuje od gibčne umetnosti krščanskega

zapada. Zapad je v stoletjih, ki sledijo starokrščanski dobi, podlegel objemu barbarstva; pod vplivom spiritualizma, pa tudi nji nedoraslega barbarskega likovnega snovanja se je razkrajala antična oblikovnost, dokler ni bilo doseženo skoraj primitivno stanje; iz njega je šla pot naglo in nevzdržno navzgor. Bizanc pa je zapadel objemu vzhoda in njegovih likovnih načel, ki so se razvila sicer iz helenizma, a so pomenjala odpor proti antiki in njegovemu telesnemu, humanističnemu idealu. Pomenjala so upor duha proti telesnosti in povzročila za daljnjo usodo bizantinske umetnosti najvažnejši dogodek, podoboborstvo, ikonoklazem, ki je stremel v svoji aktivni dobi od 726—842 za evropskemu zapadu in antiki tujim, naravnost semitsko orientalskim idealom, odstranitvijo človeške podobe iz upodabljajoče umetnosti, posebno cerkvene. Posledica te borbe je bila za bizantinsko umetnost značilno manjkanje kiparstva, katero se je odslej omejevalo največ na majhna dela iz slonove kosti in podobnih snovi.

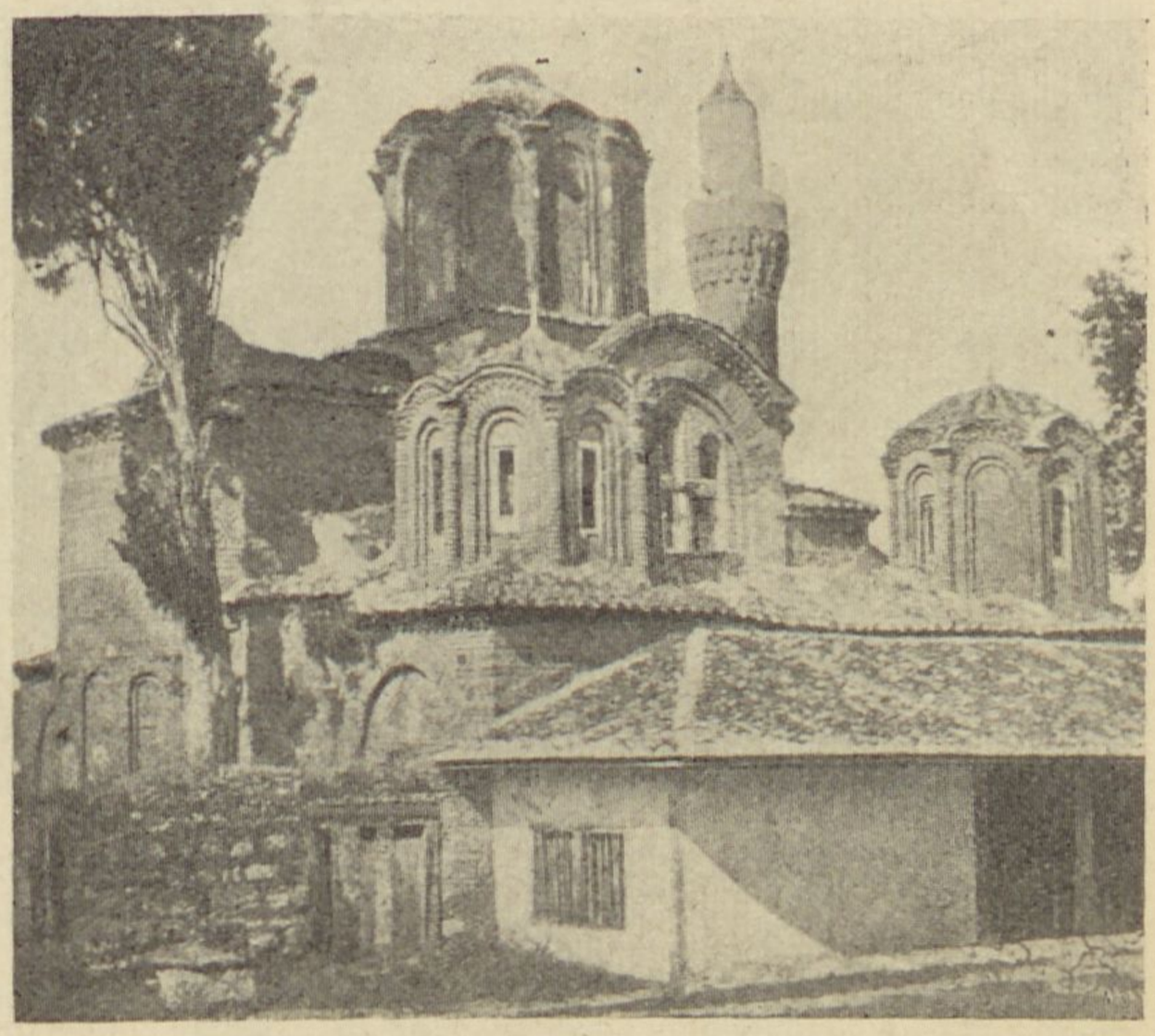
Z ikonoklazmom šele se začenja razvoj bizantinske umetnosti v ožjem zmislu. V nji so do skrajnosti stopnjevane vse one poteze, ki smo jih zgoraj navedli kot značilne za prehod iz starokrščanske v bizantinsko dobo. Če bi tudi psiholoških podlag za to ne bilo, bi se nam po tem, kar smo ugotovili pri Aji Sofii, ne zdelo prav nič čudno, da je plastična, otipljivo resnična umetnost morala izginiti. Druga značilnost bizantinske umetnosti je, da je gojila, dokler je ostala v svojih lastnih mejah, z redkimi izjemami v različnih inačicah vedno ideal osredotočene prostornine v obliki centralne kupolaste stavbe. V dekoraciji je ostala zvesta ploskovitemu načelu in arabeski celo takrat, kadar je dekoracijo ustvarjala naravnost iz igračkastega porabljanja gradbenega materiala, ko je mešala kamen in opeko, da se izrazi v naravni različni barvi gradiva, ali ko je iz opeke sestavljala okras, kateri je bil nazadnje le igra po ploskvi razpredene mreže svetlob in senc. Za upodabljajoči izraz svojih snovanj je porabljala najmonumentalnejši tehniki za okrasitev ploskev, mozaik in fresko, in ž njima arhitektonske ploskve vselej do skrajnih mej pokrivala. Posebno važna panoga pa, ki jo je po podoboborstvu bujno razvil bizantinizem, je svetniška ikona, nabožna, na prenosno desko izvršena podoba, ekspresionistično pojmovan portret božanstva ali svetnika. Da je njen



Sl. 100. Kip Afrodisijasa v muzeju v Carigradu.

Sl. 101. Vladimir, cerkev sv. Demetrija, glava angela (okr. 1200).

izvor v egipčansko helenističnem mumijskem portretu, smo že omenili. Ta tip umetnine se je sicer pozneje kompliciral, posebno ker so njegovo načelo uporabljati tudi za upodabljanje verskih pojmov in zmiselnih sestavov, ohranil pa je vedno resnično ekspresionistični značaj mistično utemeljene in oživljene, v strogi obliki in s tenkim čutom za simbolizem barv izvršene umetnine, o kateri so mogli filozofsko nadahnjeni novejši raziskovalci (Trubeckoj) reči, da je svetovni nazor izražen v barvah. Prav pri ikoni (sl. 101) pa zadevamo na bistvo bizantinizma v umetnosti, ki ga ni mogoče razložiti drugače kakor z duhovnim sistemom pravoslavja; ta je filozofsko že v načelu različen od katoliškega. Razlika izhaja iz obeh glavnih filozofskih šol

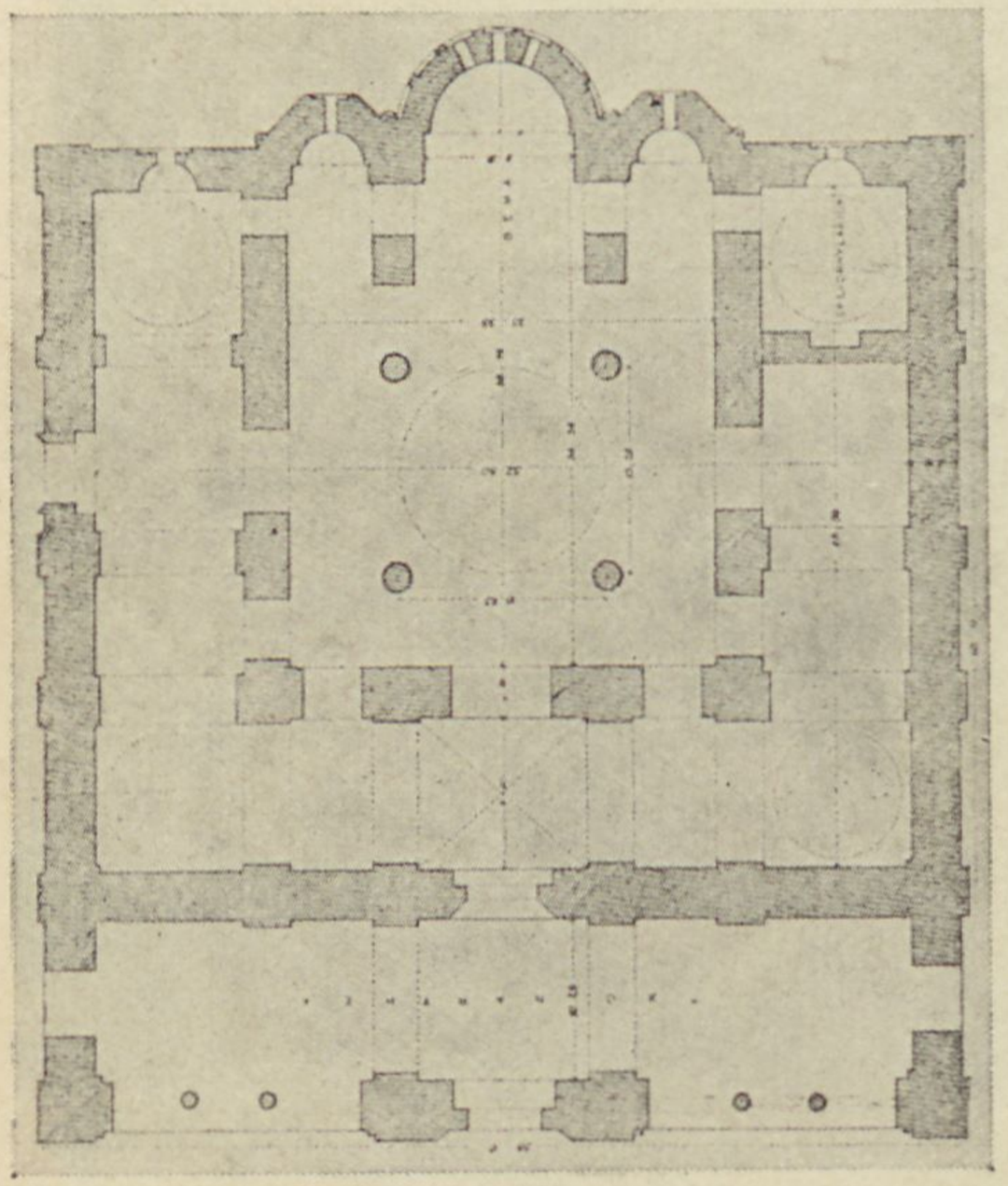


Sl. 102. Solun, cerkev sv. apostolov.

antičnega krščanstva, antiohijske in aleksandrijske. Neoplatonizem, ki je dal podlago aleksandrijski, je ustvaril tudi pojem t. zv. gnoze, na kateri sloni neko posebno razmerje vzhodnega kristjana do Boga in tudi za zapadnega kristjana težko razumljivi kult ikon.

Danes je srečno premagano naziranje, da bizantinska umetnost nima razvoja in da je njeno bistvo topo posnemanje prvotnih vzorov. S tem, da se je znanost v zadnjih desetletjih poglobila v razvoj in duhovni svet bizantinske umetnosti, se je sodobna duhovnost prav bistveno obogatila. Naši pogledi na umetnostno problematiko, na skrivnostni svet umetnostnega snovanja in na mnogovrstnost njegovega izraza so se s tem nepričakovano razširili. Vedeti pa moramo predvsem, da se razvoj bizantinske umetnosti različno od zapadne vrši na enotni ravnini idealističnega gledanja na svet brez natura-

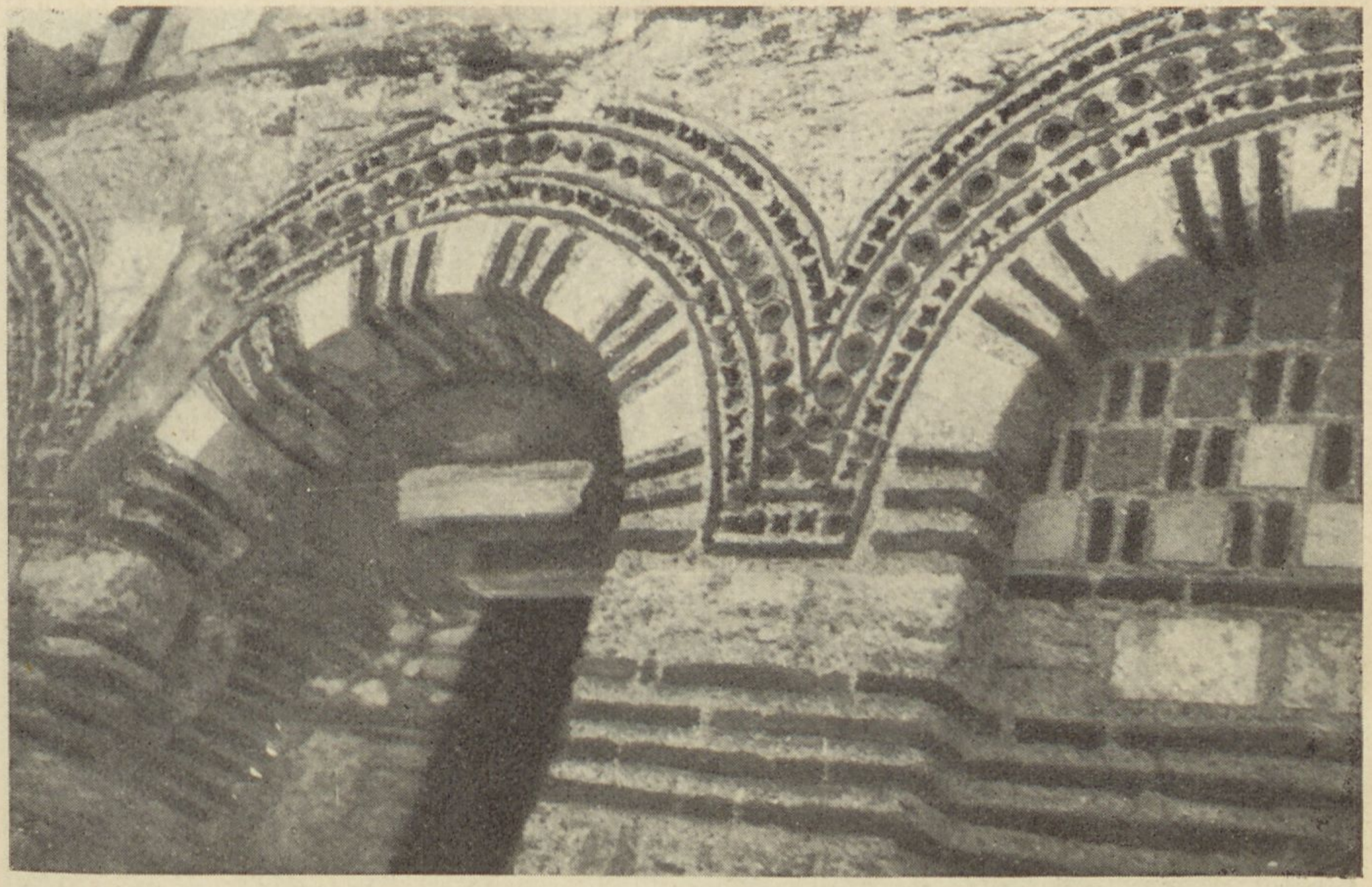
listične komponente, ki je za zapadno umetnost tako usodna. Izkušnja mnogih zgodovinskih pojavov te vrste, posebno dobe Petra Vel. v Rusiji in v vsem pravoslavnem svetu v XIX. stoletju, uči, da vdor te komponente neizbežno izpodnaša temelje bizantinizma v umetnosti in mu jemlje njegov svojstveni značaj.



Sl. 102 a. Solun, cerkev sv. apostolov, tloris.

Razvoj bizantinske umetnosti v ožjem zmislu se naslanja na bizantinsko državnost s središčem v Carigradu in obsega od podoboborstva v 8. in 9. stoletju do zavzetja Carigrada po Turkih l. 1453 tri dobe. Prvi razcvet od srede 9. stol. do srede 11. stol. pod macedonsko dinastijo. Nad polbaziliko, ki jo predstavljajo zgodnjebizantinske cerkve tipa Aje Sofie v Carigradu in sorodnih stavb prevlada končno centralna stavba križastega tlorisa z 1 do 3 kupolami. Ta oblika postane odslej klasična za ves poznejši razvoj bizantinske cerkvene stavbe in osnovna za posebni razvoj v raznih deželah pravoslavja (sl. 102 in 102 a). V 11. in 12. stol. se razvije poseben tip kičenega načina, ki se izraža v mnogih stavbah majhnih obsegov, katere so pa na zunaj prebogato okrašene z ornamentiko, zloženo iz opek, menjajočih se plasti kamenite in opečne gradnje in dekorativnih vložkov iz loščene opeke (sl. 103). Posebno odlični primeri te vrste so v Atenah, v Solunu (Aji Apostoli), v razvalinah Mistre na Peloponezu in v Mesembriji na Bolgarskem. V notranjščini so te stavbe bogato okrašene z mozaičnimi ali na presni zid izvršenimi slikarijami. V ta čas spadajo tudi začetki ikonskega slikarstva. Odličen primer se nam je ohranil v ikoni sv. Pantelejmona v Kijevu.

Drugi razcvet obsega čas od srede 11. do srede 13. stoletja, ko je



Sl. 103. Bizantinski dekorativni način gradnje v Mesembriji (Bolgarsko).

vladala vladarska hiša Komnenov. Na začetku te dobe (l. 1054) se je izvršil za podoboborstvom drugi usodni dogodek v zgodovini medsebojnega razmerja zapadne in vzhodne krščanske cerkve, cerkveni razkol. Tipizacija bizantinskega sloga je v tem času zavestnega osredotočenja na njegovo bistvo močno napredovala. Posebno pomemben je razvoj slikarstva, ki v začetku porablja od antike podedovano mozaično tehniko (glavni spomenik so slike v cerkvi v Dafnì pri Atenah), pozneje pa jo vedno bolj nadomešča z načinom slikanja na presni omet. Vplivni krog te umetnosti je v tem razdobju zelo obsežen in važen posebno po tem, da njegova ekspanzija na zapad (deloma tudi posledica neposrednega stika zapada z vzhodom v križarskih vojskah) bistveno pomaga romanski umetnosti pri izdelavi ikonografskih podlag zapadnokrščanske umetnosti zrelega srednjega veka. Bizantinsko slikarstvo vpliva na evropski zapad po velikih delih, izvršenih v Južni Italiji in na Siciliji (Capella palatina v Palermu, Martorana, Cefalù), v cerkvi sv. Marka v Benetkah in v naši soseščini v Ogleju in Trstu.

Sl. 104. Bizantinska freska v peribleptosu v Mistri.

Tretji razcvet obsega čas od srede 13. do zač. 15. stol. z viškom v 14. stol. (sl. 104). Osrednji spomenik so slikarije v Kahrijé Džamiji v Carigradu. V to dobo spada tudi razcvet bizantinskega slikarstva v južni Srbiji in v Bolgariji, ki pomenja eno najzanimivejših poglavij v zgodovini bizantinizma in njegove razširitve med Slovani. Obenem se ustvari novo središče bizantinskega slikarstva v samostanih na gori Atosu, ki prevzame po podjarmljenju Srbije in padcu Carigrada na začetku novega veka vlogo oporišča za poznobizantinsko slikarstvo. V 15., 16. in 17. stoletju nadomesti bizantinski Balkan v umetnosti bizantinska umetnost v Rusiji, ki doda prevzetim vzorom mnogo nedvomno slovanskih potez. Njen ponos je posebno razvoj stavbarstva, ki dosega pogosto svojevrstne, orientalsko fantastične oblike

Sl. 105. Cerkev Vasilija Blaženega v Moskvi.

(Vasilij Blaženij v Moskvi, sl. 105) in bogato ikonsko slikarstvo (sl. 106), ki so ga za znanost rešila šele sistematska prizadevanja in raziskavanja zadnjih dveh desetletij.

Peter Veliki je s svojim nasilnim evropčevanjem ruske kulture izpodkopal tla tudi rusko-bizantinski umetnosti. Šele z narodno osvoboditvijo balkanskih pravoslavnih narodov in s preporodom pravoslavja v Rusiji od srede 19. stoletja dalje se je začel nov preporod umetnostnega bizantinizma, ki pa ima predvsem konservativen, v arhitekturi in v slikarstvu na vzore iz velike preteklosti oprt značaj. Med pomembna dela te renesanse spada slikarsko delo Vasnecova v Rusiji, stavba največje pravoslavne katedrale na Balkanu, cerkve sv. Aleksandra Nevskega v Sofiji (sl. 107), in po svoji navezanosti na vzore preteklosti naravnost klasična zadužbina rodbine Karađorđevićev na Oplencu pri Topoli.

Za razvoj zapadnoevropske umetnosti je bizantinska v mnogih ozirih važna. Podobno kakor antika s svojo visoko razvito umetnostno kulturo je tudi ona zapadni prav pogosto dobrodošlo oporišče pri njenem umetnostnem razvoju. Že dejstvo, da izvirata obe, zapadna in bizantinska umetnost iz iste korenine, starokrščanske, bi bilo zadosti važno, da bi jo morali pri našem pregledu upoštevati. Zgodovinsko dejstvo pa je, da je bilo razmerje obeh posebno v karolinški in otonski dobi prav živahno in so posebno bizantinski rokopisi in rezbarije v slonovi kosti imeli na zapadu nemajhno vlogo tudi še pozneje. Predvsem pa ne smemo podcenjevati ikonografskih podlag umetnostnega izraza zrelega srednjega veka, ki jih je prevzel od ikonografsko bolj razvite bizantinske umetnosti. Ugotovljena je dalje važna vloga bizantinskih vzorov pri začetkih romanskega slikarstva v 12. stoletju (prim. Salzburg-Nonnberg in slikarstvo v rokopisih). Važno vlogo pri razvoju humanizma, ki je svetovni nazor umetnostne renesanse, so imeli begunci iz Bizanca sredi 15. stol. Ko je po težkih pretresih v času reformacije in sorodnih pojavov zapadno katoličanstvo v 17. stol. obnavljalo svoje podlage posebno tudi v umetnosti, je bila bizantinska ikona, ki je zašla kot begunka v zapadne kraje, tudi katoličanom naravnost ideal nabožne podobe in so ž njeno pomočjo obnavljali

Sl. 106. Sv. Demetrij. Ruska ikona Stroganovske šole.

Sl. 107. Sofija, cerkev Vasilija Blaženega.

svojo. In celo pri obnovitvenih poskusih v nabožni umetnosti najnovejšega časa je imel bizantinski vzor prav pogosto odlično vlogo.

Za nas Slovane, ki smo s svojim večjim delom v območju bizantinske verske in umetnostne kulture, je bizantinska umetnost tembolj važna, ker se prav v naših deželah vrši nešteto prehodov med zapadno in bizantinsko umetnostjo tako pri Poljakih in Ukrajincih kakor posebno tudi pri Srbih in Hrvatih.

3. Zora srednjeveške umetnosti

Že delitev rimskega cesarstva na zapadno in vzhodno polovico in postanek Rimu ravnega kulturnega središča na vzhodu je bil zadosten povod, da sta se začela oblikovati tudi dva tipa starokrščanske umetnosti. Eden se je opiral na Rim in njegovo veliko umetnostno tradicijo,

drugi na Carigrad in umetnost, ki je poganjala iz novih osnovnih pogojev v njem. Ko je umetnost Carigrada v Justinijanovi dobi doživela enega največjih viškov, kar jih je umetnost doslej sploh dosegla, in je po uresničenju ideala krščanske umetnosti rimske uspehe celo prekosila, je bila delitev na vzhodno in zapadno krščansko umetnost dejansko že izvršena — dosti pred cerkvenim razkolom. Od srede 1. tisočletja dalje tečeta v umetnosti krščanske Evrope drug ob drugem dva toka, katerih izvori so osnovno različni, čeprav sta oba izšla iz helenistične in rimske antike. Vzhodni je bil izpočetka močnejši in intenzivnejši, ker se je opiral na trdno organizirano državnost, zapadni pa je po razpadu zapadnorimske države slabel in vzplamteval sedaj tu sedaj tam, kakor so se pač pojavljale na razvalinah rimske države nove državne tvorbe, ki so jih ustanavljali v prvi vrsti Germani. V enoten tok so se stremljenja vseh teh poskusov strnila šele ob koncu 8. stol., ko je karolinško-otonska državnost ustvarila pogoje za velik del zapadne Evrope veljavnega novega sloga. Vsi ti napori so se nazadnje strnili in na začetku 2. tisočletja privedli k postanku osnovnega sloga zapadnoevropske umetnosti, romanskega. Viri pa, iz katerih je nastal, in zgodovinski pogoji zanj so prevažni, da bi jih tudi v tako kratkem pregledu, kakor je naš, smeli prezreti.

Že v antičnem svetu je pomenilo krščanstvo popoln prelom v kulturnem razvoju. Prav posebno pa velja to za barbarske narode, večinoma Germane, ki so prevzeli rimsko dediščino v zapadni in srednji Evropi, pa tudi za nekoliko počasneje jim sledeče Slovane. Pokristjanjenje je pomenilo največji prelom v njihovem kulturnem stremljenju, celotnem mišljenju, čuvstvovanju in tudi umetnostnem snovanju. Sevé pa je duša, kolikor je njen značaj produkt zgodovinskega razvoja in podedovanja, silno odporna sila, ki je tudi tako globoka notranja preosnova, kakor je pokristjanjenje, ni moglo na mah in v vseh pojavih njenega delovanja preustrojiti, temveč je vsaj podzavestno delovala še naprej in se zdi, da duša barbarskih narodov v vseh svojih energijah tudi do danes še ni izčrpana.

Zato moramo pri postanku in razvoju srednjeveških krščanskih narodov upoštevati oba elementa, krščanstvo in podzavest novih narodov, ki so s pokristjanjenjem prevzeli tudi nove oblike in svojim dose-

Sl. 108. Prazgodovinska plastika v jami du Tuc d'Audoubert (Ariège). — Posnetek v antropološkem muzeju v Toulouse-u.

danjim celo čisto nasprotne umetnostne principe. Zunanji razvoj in postanek romanskega sloga iz antičnih in starokrščanskih tradicij je očiten, duh nove umetnosti pa je od starokrščanskega preveč različen, da bi pri njega razlagi mogli izhajati brez poznanja njegove zgodovine, kolikor se zrcali v likovni obliki. Tu pa moramo, tako se nam zdi, seči k prazgodovini zapadnoevropskega človeštva in njegovih umetnostnih pojavov nazaj, če hočemo prav razumeti vse njegove komponente.

Kulturno zgodovino človeštva delimo v tri velike dobe, ki jih imenujemo dobe kamena, brona in železa. Medtem ko starejšo dobo kamena merimo še samo z geološkimi razvojnimi dobami zemlje, nam je za mlajšo dobo kamena njeno starost v zapadni Evropi že mogoče izraziti v letnicah približno od 4000 do 2000 pred Kr. In še pred to segajo najstarejši doslej znani pojavi pračlovekovega upodabljajočega nagona. Ob koncu stare kamenite dobe namreč so bile ustvarjene risbe, slike in kipci takratnih živali, žen itd., ki kažejo stopnjo upodabljajoče zmožnosti, ki se ni mogla pojaviti mahoma, ampak je ne-

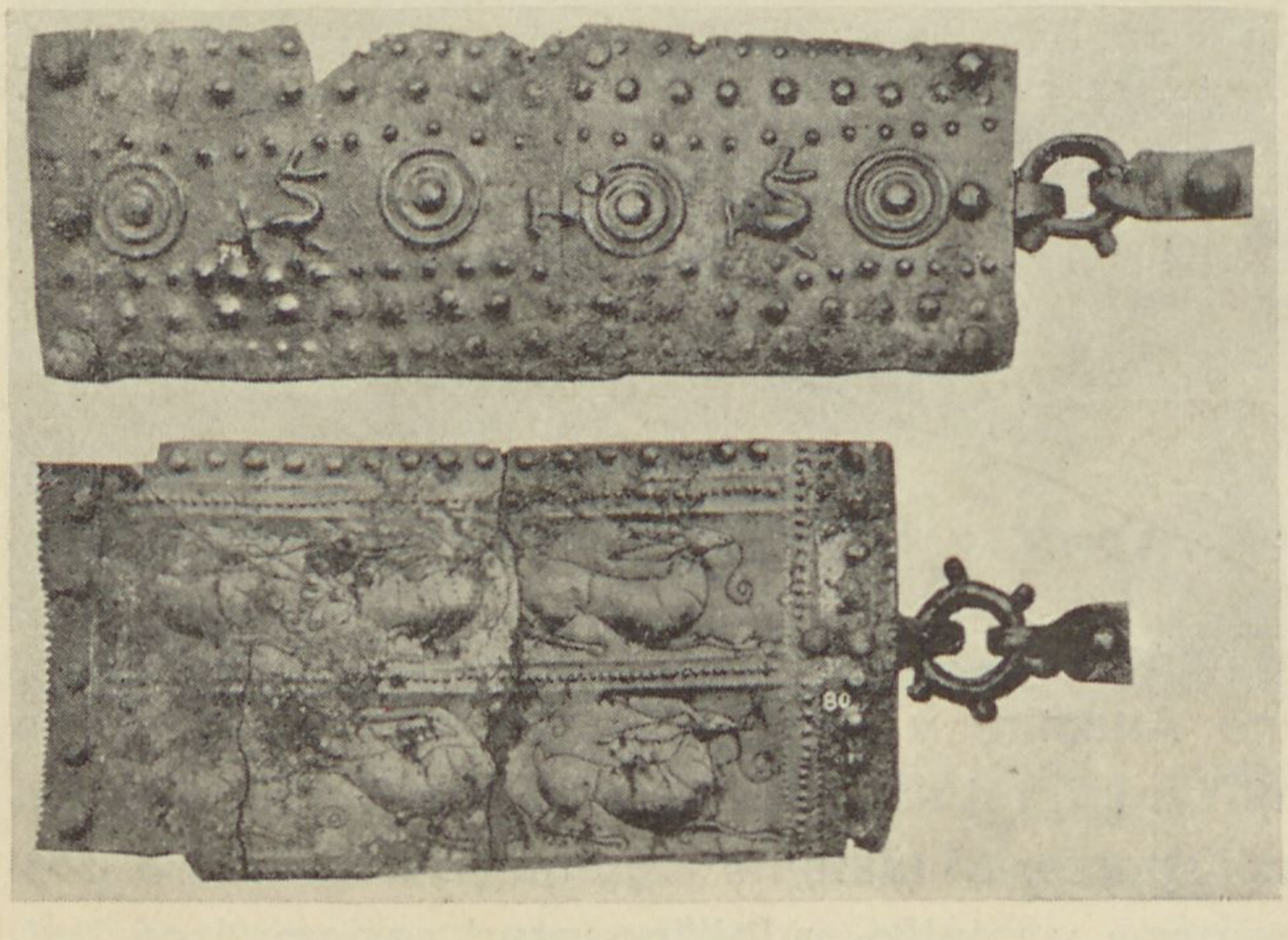
dvomno posledica dolgotrajnega razvoja, opazovanja narave in poskusov njihovega likovnega prenosa na ploskev. Slike živali (sl. 108) so tako žive in podane z naravnost impresionističnim zmislom, da pri njih prvem odkritju skoraj ni bilo mogoče verjeti v njih domnevno

Sl. 109. Okrašena lončenina z Barja (iz Vodnika po zbirkah Nar. muz. v Ljubljani).

starost. Glavna najdišča teh spomenikov se nahajajo v Franciji in v jamah od tedaj slavne Altamire v Španiji. Spomeniki te kulture se nahajajo tudi v Srednji Evropi, pri nas pa v Potočki zijalki na Olševi pri Solčavi, kjer so se našli spomeniki takratne materialne kulture. Na prehodu iz stare dobe kamena v mlajšo, približno pred sedem tisoč leti, se pojavi za poznanje prazgodovinske umetnosti važno lončarstvo. Bivališče ljudi postane odslej mesto jame koča ali hiša raznih oblik, poleg keramike pa se pojavi tudi tkivo in pletivo ter abstraktno (brezpredmetno) geometrična krasilna umetnost, ki kaže pogosto ozko zvezo s tehniko, v kateri je nastala. Pri nas traja ta doba nekako do l. 2000 pred Kr. in je najbolj bogato zastopana v kulturi ljubljanskega Barja (sl. 109 in 109 a), oziroma njegovih mostišč, ki so zgodnja oblika skupnih človeških selišč. Čas od 2000 do 1000 obsega kultura bakra, ki se pri nas pojavi v mlajši dobi mostišč. Zopet je abstraktni,

Sl. 109 a. Glinasta figurica z Barja (iz Vodnika po zbirkah Narodn. muzeja v Ljubljani).

geometrično sestavljeni ornament nosilec umetnostnega izraza, postal pa je v novem gradivu oblikovno posebno čist in kultiviran. Z začetkom I. tisočletja pred Kr. nastopi doba železa, ki je v predrimski dobi doživela pri nas dve razvojni dobi, tako zvano hallstattsko od leta 1000 do 400 pred Kristusom in latènsko dobo od leta 400 do rimske zasedbe naših dežel. Nositelji prve kulture so bila razna ilirska plemena, nositelji druge pa Kelti. Halstattska doba (sl. 110 in 110 a) je ornamentalno izredno bogata in je po času in oblikah deloma vzporedna z geometričnim slogom stare Grčije. V latènski dobi pa postajajo vplivi italijanskih kulturnih središč tistega časa vedno močnejši in se kažejo razen v prevzetih oblikah posebno v importiranih odličnejših predmetih, med katerimi je najvažnejša t. zv. vaška situla (sl. 111), bronasto vedro, okrašeno v več vodoravnih pasovih s prizori iz praznovanj prazgodovinskih ljudi. Poleg keramike so nosilci likovnega razvoja te dobe posebno zaponke, meči, čelade, igle, zapestnice itd. Razen spiral in drugih abstraktnih oblik nahajamo pogosto tudi stilizirane figuralne oblike. Rimska doba je sicer preplavila naše dežele z oblikami in motivi rimske državne umetnosti, vendar pa spomeniško gradivo dosti jasno kaže,



Sl. 110. Hallstatski sklepnik opasača iz Vač (iz Vodnika po zbirkah Nar. muz. v Ljubljani).

Sl. 110 a. S spiralno ornamentiko okrašena hallst. lončenina iz Podzemlja (iz Vodnika po zbirkah Nar. muzeja v Ljubljani).

da je pod romansko in romanizirano vrhnjo plastjo dalje obstajal prejšnji etnični element, ki se tudi v umetnosti javlja v posebnih oblikah tako zvane panonske smeri. Preseljevanje narodov je v srednji in zapadni Evropi v kupe razvalin pomandralo dediščino antike

Sl. 111. Vaška situla, izdelek venetsko-ilirske umetne obrti (iz Vodnika po zbirkah Nar. muz. v Ljubljani).

in šele, ko so se razmere umirile in so se organizirale močnejše države, kakor v severni Italiji longobardska, države vzhodnih in zapadnih Gotov, Burgundcev, Merovingov in Frankov, ter končno razne zgodnje slovanske državne tvorbe, kakor so bili razni poskusi pri karantanskih in panonskih Slovencih, Moravcih in Hrvatih, se je umetnost zopet začela porajati kot strnjen kulturni krog.

Na umetnost teh narodov v njih predkrščanski dobi moremo sklepati samo iz najdb v grobovih in seliščih, ki se zadnji čas sistematično preiskujejo. Glede Germanov, ki so bili med prvimi narodi, ki so prodirali na zapad, moremo doslej ugotoviti, da je bila njihova likovna umetnost usmerjena predvsem na linearno, ploskovito krasilno stroko. Kjer germanski element pridobi na pomenu, kakor posebno ob razpadu rimske države sredi I. tisočletja po Kr., se opaža, da se takoj

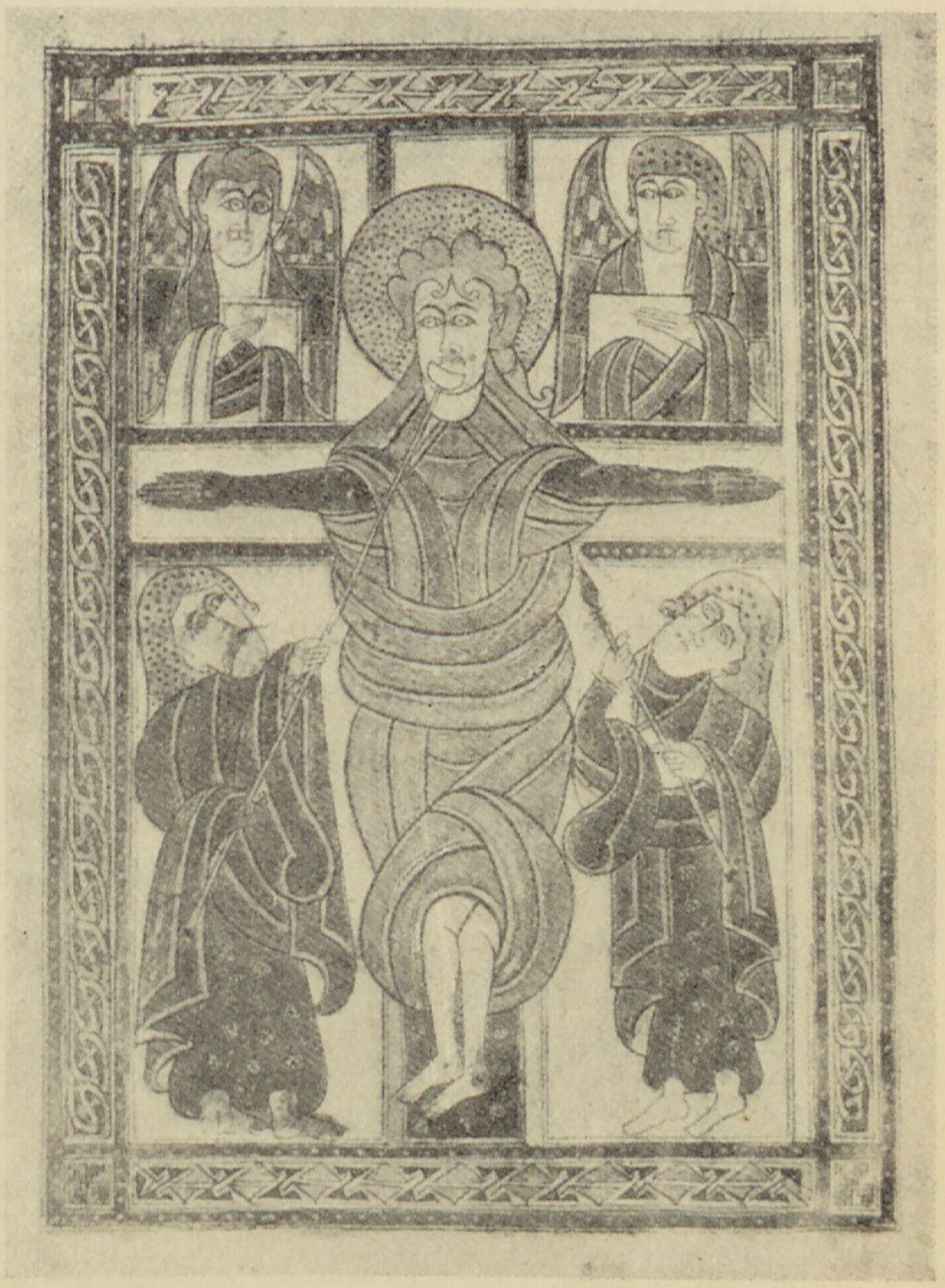
Sl. 112. Čedad, longobardska ornamentika v baptisteriju.

ojači linearno ploskoviti način. To tembolj, ker je zadnji razvoj rimske umetnosti že sam bil v polnem objemu podobnih teženj.

Po pokristjanjenju pa vidimo pri vseh teh narodih, kako nastaja nova podlaga, ko prevzamejo oblike, ki jih je prinašala cerkev in ki so po nji izvirale iz antike. Pri vseh pa je še izredno močen stari tok, ki se javlja v krasilni umetnosti vseh vrst; značilna je zanj zlatarska umetnost, ki oblikuje ploskovite ornamente iz zlatih okvirnih mrežic in vloženih gladkih plemenitih kamnov ali iz emajla. V raznih inačicah je te vrste blago raztreseno po vsej Evropi. Pri nas spadajo sèm posebno Longobardom pripisane najdbe iz Kranja. Poleg zgoraj opisanega jih označujejo motivi ptičjih ali drugih živalskih glav in ornamentiranje ploskev z zasekanimi brazdami. Les, kovina, tkanina in lončarska roba so, kakor se zdi, osnovni tvarni elementi umetnosti novih narodov. Marsikatera stilistična poteza je naravnost posledica

tega tvarnega pogoja. Dosti drugače ni moglo biti tudi ne pri naših in drugih slovanskih prednikih in pri nam najbližjih Longobardih.

Na začetku srednjeveške zapadnoevropske umetnosti imamo poleg antičnega, po cerkvi posredovanega elementa posebno dva, ki sta našla določen izraz v zgodnjekrščanski umetnosti barbarskih narodov, to je irska ornamentika, ki ima veliko vlogo pri krasitvi rokopisov še tudi v času, ko se začno uveljavljati karolinške tendence, in tako zvana pletena ornamentika, katere poreklo hočejo nekateri pripisati Germanom (zlasti Longobardom, sl. 112), drugi Hrvatom, tretji pa njih vzhodni skupni pradomovini. Za irsko ornamentiko je značilna tako motivna kot formalna stran in je v obeh še prav blizu svoji predkrščanski prednici. To se kaže posebno v motivu spirale, ki je tako značilna za evropsko prazgodovinsko umetnost, ter v stiliziranih in jermenasto prepletenih živalskih telesih, neke vrste dolgovratih in kačastih zmajih, ki so v dekorativni umetnosti evropskega severa še dolgo v rabi. Pri spomenikih, kakor je Book of Kells ali naslovna stran kakega irskega evangelijarja, je zanimivo opazovati, kako se mora iz starokrščanskih vzorov teh rokopisov izposojena figuralna motivika ukloniti linearno ploskovitemu krasilnemu zakonu irske likovne tradicije (sl. 113). Le



Sl. 113. Križanje v evangelijariju iz St. Gallena.

polagoma se ta tradicija umakne od antike prevzetemu idealu telesne iluzije.

Drugače je s hrvaško-longobardsko ornamentiko, ki se nam je ohranila v severni Dalmaciji in drugod na Hrvaškem in ki je bogato zbrana v kninskem muzeju, v severni Italiji, pa tudi v južnih Alpah in celó v Franciji. Tu te ozke zveze s pogansko dobo ni več opaziti; motiv tridelnega traka, ki se prepleta v geometričnih oblikah (sl. 114), je oblikovno podan tako, da ga je v mnogih primerih res mogoče izvajati iz rimskih ali starokrščanskih predhodnikov, kar nam obenem dokazuje, da si je barbarska umetnost izbirala iz antične motivnosti predvsem tisto, kar je ustrezalo njenemu nagnjenju. Podobno kakor pri irskem ornamentu se mora tudi tu ukloniti ploskovito linearnemu načelu celo človeška figura in rastlinje. Vendar pa je tu doseženi rezultat istega stilnega stremljenja precej drugačen kakor pri irski in severnogermanski ornamentiki in predvsem v primeri z ono nekam višjekulturen. Ta ugotovitev je važna tudi zato, ker se že v starokrščanskem spiritualizmu, kakor se izraža v umetnosti pokristjanjenih barbarov, kaže za ves poznejši umetnostni razvoj zapadne Evrope značilna delitev na sever, kjer se močneje uveljavlja prirojeno stremljenje novih narodov, in jug, kjer so klasična tla s svojo visoko kulturno in umetnostno tradicijo ta stremljenja naravnavala k strožjim, oblikovno kulturnejšim formam. Gradivo, v katerem so skoraj izključno izvajali longobardsko-hrvaški ornamentalni način, je kamen, izvedba pa ploskovito reliefna. Značaj njenih oblik pa vendar sili k naziranju, da je njegov prvotni vir v tehniki obdelovanja lesa.

Kar se posebej Slovencev tiče, jih ni mogoče po tem, kar vemo o njihovi kulturi iz najdb v grobovih, kar kratko malo prišteti enemu izmed drugih znanih krogov. Z irsko njih ornamentika sploh nima neposredne zveze; marsikaj, kar se je našlo, posebno fibule s figuralnimi ploskovito stiliziranimi in v emajlirani kovini izvršenimi motivi, govore za merovinški uvoz; značilni so obsenčniki (sl. 115), ki spadajo v krog barbarske krasilne umetnosti v emajlu in kovini, drugo pa je večinoma tako skromno, da je težko kaj določnejšega posneti iz tega. Vpliv bizantinske krasilne obrti, ki je močen pri Hrvatih, se tudi pri nas rahlo čuti. Glavna najdišča so v Ptuju, v Beli Krajini, v Bohinju, v

Sl. 114. Plošča s podobo starohrvaškega kralja v baptisteriju v Splitu.

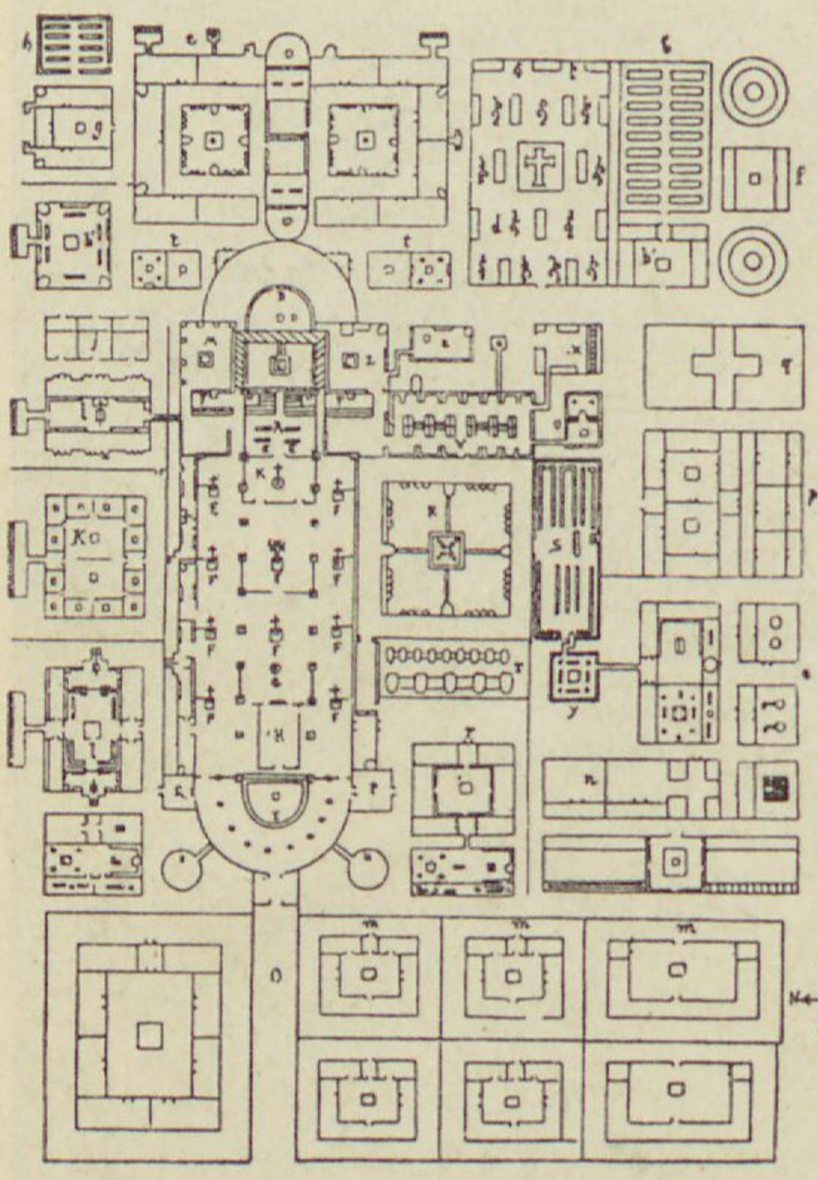
Komendi, Mengšu, Kranju itd. Da razmerje Slovencev izpočetka ni bilo aktivno nasproti umetnosti, ki so jo v novi domovini našli, nam najbolje dokazuje dejstvo, da niti pri monumentalnih predmetih, ki so jih rabili pri obredu ustoličenja karantanskih knezov ob vojvodskem stolu na Gosposvetskem polju in knežjem kamenu pri Krnskem gradu (sedaj v celovškem muzeju) niso poskusili oblikovati jih samostojno, ampak so se zadovoljili s predmeti, ki so jih slučajno našli v bližnji okolici, kjer je bilo veliko rimskih ostankov (Virunum): tako so porabili bazo rimskega stebra za knežji kamen, iz raznih rimskih plošč pa so sestavili vojvodski stol (sl. 116). Le pleteninski ornament v Slivnici pri Mariboru dokazuje, da so tudi Slovenci proti koncu I. tisočletja porabljali longobardsko-hrvaške oblike.

Sl. 115. Staroslovenski okras.

Odločilna za umetnostni napredek barbarskih narodov po razpadu rimske kulture pa je bila končno le cerkev. Ona jim je prinesla s seboj že popolnoma razvit sistem oblik, ki je bil tesno združen z njenim bogoslužjem, naukom in miselnostjo. Bazilikalni in okrogli cerkveni prostor sta postala tudi zanje ideala, za katera sami niso imeli nič bolj primernega. Kamor je krščanstvo prodrlo, povsod sta šla ž njim. Tudi na našem ozemlju so ugotovljene že iz starokrščanske dobe te stavbinske oblike. Neposredno izročilo starokrščanskih oblik v srednjeveškem preprostem stavbarstvu pa je n. pr. v Istriji in Dalmaciji dokazano. Za naše pokristjanjenje važni Oglej je imel veliko baziliko, ki je nedvomno veljala za zgled povsod, kamor je segal vpliv pariarhata, druga velika bazilika na naših tleh nam je vsaj v glavnih obrisih znana po izkopaninah v Celju. Drugod so se našle majhne cerkvene stavbe pravokotnega enoladijskega tipa s polkrožnimi apsidami, kakor v taborišču na Gradišču pri Krški vasi, vendar med temi in poznejšimi,

Sl. 116. Vojvodski prestol na Gosposvetskem polju.

po slovenskem pokristjanjenju prvimi stavbami v naših krajih razen v Istriji ni nobenih neposrednih zvez. Rimska kultura je ležala v razvalinah, novi tipi pa so sicer tudi izhajali od rimskih vzorov, toda ne neposredno, ampak so se vračali k nam po ovinkih preko novih kulturnih središč, ki so vodila pokristjanjevanje in kulturno kolonizacijo naših krajev. Velikega splošnega pomena je bila v tem oziru šele propaganda umetnostne kulture po vzoru krščansko antične, ki se je opirala na dvor Karla Velikega. Še enkrat sta pri gradnji te kulture enakopravno sodelovala rimski zapad in carigrajski vzhod. Najvažnejša stavba karolinške cerkvene arhitekture je dvorna kapela v Aachenu, ki je centralna stavba po vzoru San Vitala v Raveni; postala je vzorec za več drugih podobnih, pogosto tudi bolj skromnih stavb. Važnejše od centralnih stavb te vrste pa so za bližnjo bodočnost mnoge takrat nastale cerkve bazilikalnega tipa. Posebno pomembne so karolinške samostanske cerkve, pri katerih se pojavi za bodoči razvoj važna novost s podaljšanjem prostora na vzhodu. To je doseženo na ta način, da je med prečno ladjo in apsido, ki se je poprej naslanjala neposredno nanjo in zavzemala v polkrogu širino srednje ladje, vrinjen kvadratičen vmesni člen, nekak podaljšek srednje ladje preko prečne. Tloris, ki je imel doslej obliko črke velikega T, dobi tako za poznejši razvoj osnovno obliko latinskega križa.



Sl. 117. Načrt samostana v St. Gallenu.

Zelo značilen za nova stremljenja, ki se povsem uveljavijo pozneje v romanskem slogu, je tloris samostanske cerkve v St. Gallenu (sl. 117), ki kaže še dve drugi za bodoči razvoj pomembni novosti, dvokornost in kripto pod prezbiterijem, dvignjeno nad višino ostale stavbe.

Tudi v drugih smereh nadaljuje karolinška umetnost zavestno krščansko antična stremljenja, tako v mali reliefni plastiki diptihov (tablic)

iz slonove kosti in v miniaturnem slikarstvu. Pri obeh zadnjih strokah dejansko sodeluje tudi krščanski vzhod, tako da je umetnostni izvor teh važnih umetnin pogosto težko točno opredeliti. Slikani rokopisi te dobe so pogosto zelo razkošni (sl. 118). Samostojno likovno stremljenje je še malenkostno, vendar pa je obdelava pogosto zelo rafinirana in prinaša posebno v ikonografskem oziru marsikaj novega. Bogato ohranjeno rokopisno gradivo se da sestaviti v več skupin ali šol, med katerimi so na prvem mestu schola palatina, dvorna šola, dalje tourska, reimska, fuldska in st. gallenska. Najvažnejša dela so Godeskalkov evangelijar, zlata knjiga opatinje Ade, sveto pismo Karla Plešastega, zlati psalter v St. Gallenu in psalter iz Utrechta.

Veliko pozornost je posvečala karolinška doba tudi svetnemu stavbarstvu, posebno casarskim palačam, tako zvanim pfalcam. Da so tudi pri tem skušali doseči vzor rimskih stavb in proučevali rimskega stavbarskega teoretika Vitruva, je znano, vendar se doslej ni posrečilo točno rekonstruirati tipa teh stavb.

Karolinško stavbarstvo je važno kolikortoliko tudi za nas, saj imamo tudi z našega etnografskega ozemlja poročila o karolinško-otonskih pfalcah in cerkvenih stavbah. Pfalca s cerkvijo je stala n. pr. na Krnskem gradu na južnozapadnem koncu Gosposvetskega polja in je, kakor se zdi, v temeljih še ohranjena. Posrečilo pa se je po vojni dokazati, da je sedanja župna cerkev na Krnskem gradu iz karolinške dobe, o čemer kljub njeni stavbinski skromnosti priča posebno tehnika zidu, ki kaže tipične značilnosti rimske gradnje zidu. Dejstvo naslona na antično tehnično izročilo nam je obenem dokaz za to, da kamenita gradnja pri barbarskih narodih sploh ni imela lastne tradicije in da so jo ti s stavbnimi tipi vred prevzeli od krščanske antike. Cerkev na Krnskem gradu, naj je že bila zidana prvotno kot cerkev ali pa naj je, kakor drugi domnevajo, samo pozneje v cerkev prezidan del pfalce, ima svoj pomen tudi za Slovence, ker se je na knežjem kamnu ob njej vršil začetni del obreda ustoličenja koroških vojvod. Za to zgodnjo dobo je literarno izpričana tudi cerkev v Ptuju, o kateri pa doslej ni nobenih sledov.

Karolinško umetnostno dobo imenujejo pogosto tudi prvo renesanso ali karolinško renesanso. Delno upravičenost imamo za to v zgoraj

Sl. 118. Miniatura iz evangeliarija Karla Vel. (zač. IX. stol.).

omenjenem dejstvu, da je krog Karla Vélikega, ki je izdelal njene osnove, zavestno in sistematično segal nazaj k starim vzorom in jih s studijem skušal izrabiti za svoje potrebe. V precejšnjo pomoč mu je bila pri tem sodobna bizantinska umetnost. Ta hoteni naslon na antično izročilo pa je imel za posledico tudi zamiranje tipično dekorativnega umetnostnega hotenja barbarskih narodov; naravnal je tok v strujo antičnemu idealu ustrezajočega stremljenja po zaokroženi stavbni prostornini in plastičnem uveljavljenju figure v kiparski in slikarski umetnosti. Kakor smo že v uvodu naznačili, je karolinška umetnost pomembno križišče, v katerem se zberejo vse komponente zgodnjega srednjega veka, se povežejo z vrvico krščansko antičnega ideala in ustvarijo podlago za nadaljnji razvoj, ki rodi prvi cvet v romanskem slogu.

Osnovni pomen karolinške umetnostne dobe ni samo v tem, da je Karel Veliki združil najvažnejši del zapadne in srednje Evrope v veliki državi, ampak posebno tudi v tem, da je to novo državo najtesneje zvezal z rimsko cerkvijo, torej z edinim na zapadu še živim virom antične kulture in umetnosti. Karolinška stremljenja je povzela pozneje doba saških vladarjev, posebno Otonov, ki so po Karlovem zgledu utemeljili drugo, tako zvano otonsko renesanso. Tudi zanjo je največje važnosti ozka zveza cesarstva z Italijo in na drugi strani z bizantinskim vzhodom; kakor že v karolinški dobi tudi sedaj zopet aktivno poseže v tok razvoja bizantinska umetnost in mu pomaga do ponovnega razcveta v drugi polovici 10. stol. Važna novost te dobe je menjavanje stebrov in slopov v notranjščini bazilik. Z uvedbo slopa pa je ustvarjen en važen element več, na katerega se je opiral poznejši razvoj arhitekture, ki je kmalu nato v začetku drugega tisočletja dozorel do vsestransko izgrajenega sistema romanskega sloga.

Zora srednjeveške umetnosti se nam javlja torej v sozvočju umetnostne podzavesti pokristjanjenih barbarov, z rimskim cerkvenim duhom preoblikovane antike in na antičnih temeljih se razvijajoče umetnostne kulture krščanskega vzhoda, Bizanca.

4. Romanska umetnost

Barbarski evropski zapad, dedič rimskega nasledstva, je v drugi polovici prvega tisočletja po Kristusu polagoma dorastel in duhovno dozorel. Doslej se je pri vsakem poskusu, da bi to svojo dozorelost tudi dejansko s kulturnimi dejstvi dokazal, zaupno in nesamostojno oprl na krščanske antične vzore, tako v karolinški kakor v otonski renesansi; okrog l. 1000 pa se začne na vseh kulturnih poljih vidno postavljati na lastne noge. Na različnih krajih zapadne Evrope se v področju umetnostnega ustvarjanja začno tako v Nemčiji kot v Franciji in Gornji Italiji pojavljati nove tendence, ki imajo toliko skupnih potez, da se v končnem rezultatu zlijejo v novo celoto tako zvanega romanskega sloga.

Ta umetnostni preporod pa je posledica vsestranskega kulturnega preporoda takratne dobe. Iz francoskega samostana Cluny je izšla uspešna reforma verskega življenja in cerkvene uprave. Nosilci in propagatorji preroditvenega duha in pravi kulturni kolonizatorji doslej kulturno zanemarjenih ali zaradi uničevalnih vojsk opustošenih dežel so postali samostani, za naše kraje posebno cistercijanski. Moč cerkve in verstva je po tej reformi neprimerno narastla, in nastopila je doba, ko je bilo življenje z verstvom tako ozko zvezano kakor nikdar več pozneje. Poleg duhovništva, posebno samostanskega, pa je nastopil drugi važen srednjeveški kulturni činitelj, viteštvo. Nov razcvet je doživela tudi filozofija, za umetnostni razvoj pa je postala zlasti važna njena posebna, s poglobitvijo verskega doživetja ozko zvezana smer, t. zv. mistika. Dozorelost vseh duhovnih moči takratnega zapadnoevropskega človeštva je eden glavnih pogojev tiste polnosti doživetja, iz katere je vzrastla nova, za ves krščanski evropski zapad pomembna umetnost, romanska.

Čeprav se njeni osnovni elementi pojavljajo nekako hkrati sedaj tu sedaj tam in na videz zabrisujejo sled, po kateri bi mogli nesporno ugotoviti prvotno domovino tega sloga, je danes že nedvomno, da po starosti spomenikov in po prvem uveljavljenju osnovnih načel novega sloga prednjači Francija. To dognanje je prav nazorno osvetlil tudi Izidor Cankar v svoji Zgodovini umetnosti v Zahodni Evropi, ki

jo izdaja Slovenska Matica. Nemčija, ki je poleg Francije ustvarila najdoslednejše romanske stavbe, za tem razvojem vedno nekoliko zaostaja, kar se posebno jasno vidi na tem, da vlada v Franciji ob koncu 12. stoletja že razvit gotski slog, medtem ko nastopi v Nemčiji šele pol stoletja pozneje. Razvoj romanskega sloga se da deliti na tri stopnje: zgodnje romanska doba nekako od l. 1000 do 1080, doba razcveta romanskega sloga do 1150, odtlej do konca 12. stol., oziroma do nastopa gotskih oblik v posameznih deželah pa poznoromanski slog, ki pomenja v mnogem oziru naravnost prehod v gotskega. V Nemčiji in srednji Evropi je prva pol. 13. stol. označena z izrazitimi prehodnimi oblikami, tako da je tako zvani prehodni slog od romanskega h gotskemu čisto določno opredeljiv.

Vodilna stroka v romanski umetnosti je arhitektura, glavni stavbni tip pa, na katerem se razvija, cerkev. Romanske cerkvene stavbe pripadajo po večini podolžnemu tipu in kot take izhajajo iz starokrščanske bazilike. Posrednik med njo in romansko cerkvijo je karolinška bazilika, ki je, kakor smo videli, starokrščanskemu tipu dodala nekaj važnih novih potez, katere je prevzela tudi romanska arhitektura. To je predvsem podaljšanje prezbiterija za eno kvadratno polje proti vzhodu, tako da dobi stavba v tlorisu obliko latinskega križa, dalje uvajanje prečne ladje in vzhodnemu ustrezajočega zapadnega kora tudi na zapadni strani stavbe. Ker je prezbiterij pogosto dvignjen nad višino ostale cerkve, nastane pod njim t. zv. kripta, spodnja cerkev. Največja novost in značilnost idealnega romanskega cerkvenega tlorisa pa je t. zv. vezanost, kar pomeni, da so posamezni deli stavbe v svoji relativni velikosti odvisni od osnovnega kvadrata, to je od tistega kvadrata, v katerem se križata enako široki glavna in prečna ladja. Vse velikosti ostalih delov prostora se namreč razvijajo v celih ali delnih merah tega osnovnega kvadrata. Ena mera proti vzhodu tvori prezbiterij, več mer proti zapadu dolžino ladje, polovična širina osnovnega kvadrata širino stranskih ladij. Od velikosti tega osnovnega kvadrata je odvisna tudi višina oboka; menjava se namreč s polkrogom, osnovanim na eni stranici tega kvadrata. Romanski obok se razvija na kvadratni osnovi v okviru možnosti tega polkroga. Zato se pri obokanju s križnimi svodi že sama po sebi pokaže

potreba, da se ob kvadratnem polju srednje ladje ležeče pravokotno polje stranske ladje, ki meri polovico osnovnega kvadrata, razdeli na dvoje kvadratov, katerih vsak meri četrtino osnovnega kvadrata. Zato ima stranska ladja v idealnem romanskem tlorisu še enkrat toliko kvadratov kakor srednja, njim pa ustreza isto število svodnih polj.

Ker romanski arhitekt strogo tektonsko misli, se nam zdi kar naravno, da je romanski slog nadomestil stebre, ki delijo v starokrščanski baziliki srednjo ladjo od stranske in nosijo nad seboj nad strehe stranskih ladij dvignjeno bazilikalno steno, s slopi, ki na prepričevalen način kažejo v zaprti steni speče tektonske sile. Slop je za romanski slog značilen in vsaj za glavne točke, ki ustrezajo ogelnim točkam tlorisnih kvadratov, obvezen; za vmesne nosilce, ki stojijo na meji srednjemu kvadratu ustrezajočih kvadratov stranske ladje, pa se tudi poslej še pogosto porablja steber, tako da nastane ritmično mešanje obeh vrst opor, kar pogosto slikovito bogastvo prostora močno poživi (sl. 119). Medtem ko rabi v zgodnji romanski dobi za kritje prostorov večinoma še ravni strop, ga v dobi razcveta popolnoma nadomesti obok; ravno obok pa vpliva tudi na doslednost že gori označene tlorisne vezanosti romanskih stavb. Medtem ko se v starejših stavbah posebno na južnem Francoskem, kjer so že od začetka porabljali obok, srečujejo še najrazličnejše oblike, tudi vzdolžna banja ali celó kupola, se v poznejši romanski arhitekturi uveljavi križasti obok, ki je tako za lepotni izraz romanskih cerkva kakor za tektonski (gradbeno tehnični) prehod v gotiko največjega pomena. Že kupola je v svojem obsegu odvisna od širine ladje, katero krije, in od kvadrata, ki ji rabi za podlago. Isto velja za križasti obok in tako nastane za romanski sistem notranjščine značilna delitev v starokrščanski dobi enotnega, nevzdržno k apsidi prezbiterija stremečega prostora, na posamezne prostorninske celice ali traveje, katerih vsaka zase tvori samostojen organizem in ponovi gradbeni sistem svoje prednice. Ker vsaka taka celica priraste tektonsko tako rekoč iz tal in se razvije in zaključi v vertikalni smeri, nastane za romanski sistem in njegov estetski učinek tako značilno križanje vzdolžnega razvoja prostornine, ki kakor starokrščanska stremi k apsidi prezbite-

Sl. 119. Sv. Cirijak v Gernrode, notranjost (okr. 1000).

rija, in navpične smeri, ki to gibanje zadržuje in ga razseka v več stopenj, tako da se vzdolžni razvoj vrši samo postopoma.

Križanje dveh značajev je značilno tudi za zunanjost romanskih cerkva. Na prvi pogled je romanska cerkev negibna lena gmota, ki

je težko zleknjena po tleh. Če pa jo natančneje pogledamo, se prepričamo, da je smotrno zgrajena tudi v višino kakor svojevrstna, iz raznih elementov sestavljena strma piramida. Vsaj za posebno poudarjene dele stavbe velja to. To je predvsem vzhodni del, pri cerkvah z dvema koroma pa tudi zapadni. Ako opazujemo vzhodno stran katerekoli značilne romanske cerkve, opazimo, kako težko se začenja dvigati s tal osnovna gmota te idealne piramide. Vzemimo n. pr. zunanjščino samostanske cerkve v Clunyju, ali cerkve Saint-Sernin v Toulouse-u (sl. 120) ali sv. Godeharda v Hildesheimu: Polagoma se od vseh strani zbira gmota in se dviga s tal v obliki venca apsid; ta se nasloni na polkrog apsidalnega obhoda in na stene prečne ladje; apsidalni obhod dvigne potem to gmoto za eno stopnjo više in se opre na pravo apsido samo; apsida pa dvigne v sebi osredotočeno gmoto do višine srednje in prečne ladje, poveže vsa stopnjevanja kot njihov stržen in jih odda stolpu nad križiščem glavne in prečne ladje, da v njem vse njih navpične energije izzvené pod nebo. V poznejšem razvoju se ta dvig gmot v višino ne izvrši več tako postopoma, ampak v bolj nagli in bolj osredotočeni obliki, kar je posebno značilno n. pr. za stavbe tipa, ki je zastopan v več cerkvah v Kölnu, pri katerih je vzhodni del stavbe tlorisno in v navpični kompoziciji gmot sestavljen po načinu centralnih stavb. Pri teh stavbah se vsa gmota koncentrično osredotoči okrog svojega jedra, križišča ladij in stolpa nad njim, in se razvije navzgor v bolj ali manj strmi piramidi. Že s to kompozicijo zunanje mase je romanska cerkev dobila monumentalno potezo, ki je pred njo še ni dosegla nobena druga arhitektura. Že ta masa sama s svojimi menjajočimi se kubičnimi oblikami, njih sestavljanjem in medsebojnim preraščanjem daje romanskim cerkvam v zunanjščini zelo slikovit značaj. Toda ta slikovitost je še stopnjevana z drugimi elementi. To so predvsem zvoniki in stolpi. Posebno nemške romanske stavbe imajo na zapadu pogosto dva z gmoto ostale stavbe logično zraščena zvonika. Ponavljajo pa jih tudi na vzhodu ob križiščni kupoli, tako da nastane pogosto zelo slikovito mnogostolpje (sl. 121). Slikovitost in učinkovitost zunanjščine pa dosega romanska arhitektura še z drugimi sredstvi. Medtem ko je bila starokrščanska cerkev na zunaj skromna in tako zvane fasade tako

Sl. 120. S. Sernin u Toulouse-u.

rekoč sploh ni poznala, je pri romanskih stavbah ravno zunanjščina prav velike estetske važnosti in tudi ni velike razlike med posameznimi pogledi na stavbo. Po bogastvu členov je vzhodna stran pogosto celo bogatejša kakor zapadna. Slikoviti vtis sestava gmot namreč vsestransko podpira bogata členitev sten, tako da se v njih speče tektonske moči odkrivajo z navideznimi, slepimi arkadami in stebrišči, ki

v gornjih delih sten, posebno na važnejših delih stavb postajajo resnične odprte arkade in stebrišča. Največje dekorativno bogastvo, ki preide pogosto v kiparske oblike, pa se osredotočuje okrog glavnih vhodov, ki dobijo sedaj polagoma obliko razkošnih portalov.

Razvoj romanskega sloga v vseh njegovih značilnostih se ni izvršil na enem mestu, ampak so različne dežele razvijale posamezne poteze, ki so postale pozneje splošne; tako se je postopoma s sodelovanjem raznih delov Francije in Nemčije razvil končno tisti ideal, od katerega je bil nazadnje le še korak do še bolj rafinirane in popolne oblike v gotskem slogu. Kakor smo že omenili, je bila Francija prva, ki je tako v tlorisu kakor v značilnem zunanjem sestavu gmot razvila osnovni tip romanske cerkve. Francija je bila dalje posebno na svojem jugu prva, ki je združila bazilikalni tip z obočnim gradbenim sistemom, kar je razložljivo iz žive rimske tradicije južne Francije. Nemčija je v velikih romanskih stavbah Porenja najdosledneje izvedla vezani sistem in je tudi v slikovito monumentalni kompoziciji zunanjščine skoraj nedosežena. Severna Francija pa je poleg Lombardije prva začela poudarjati robove križnega oboka s podloženimi rebri, ki so eden bistvenih pogojev postanka gotskega sistema. Osvoboditev od vezanega sistema, ki je bil vezan tudi glede relativne višine, ker je bil obok navezan na polkrog, z vpeljavo šilastega loka, ki je omogočal pri isti razpetosti premostitev v različnih višinah in postal osnovni element gotskega sistema, je tudi zasluga francoske arhitekture. Križanje tega novega momenta s tradicionalnimi romanskimi elementi je značilno za tako zvani p r e h o d n i s l o g, ki je doživel najizrazitejši razvoj v Nemčiji, oziroma v srednji Evropi sploh.

Romanski slog je postal vodilni slog vsega katoliškega evropskega zapada v prvih stoletjih drugega tisočletja po Kristusu. Kakor smo videli, sta pri njegovem razvoju sodelovali predvsem Francija in Nemčija, ostale dežele pa so mu dale pogosto precej drugačno in celo nebistveno obliko. Španija je bila močno pod francoskim vplivom, v podrobnostih pa je razvila in uveljavila mnogo svojih značilnih posebnosti, ki mejijo pogosto na orientalsko fantastiko.

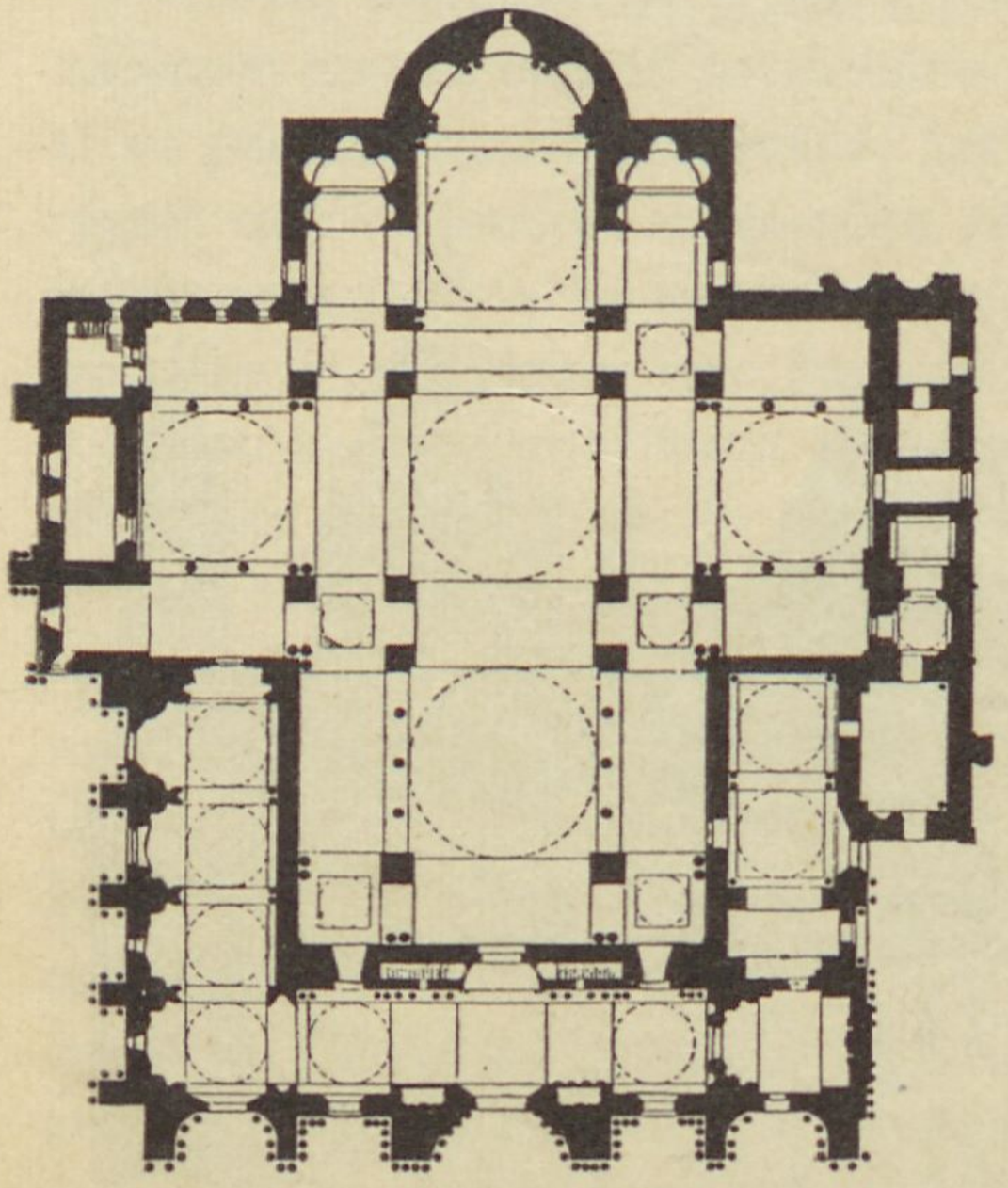
Anglija je prevzela sistem prvotno od Francije, a ga je združila s svojimi posebnostmi v tako zvani n o r m a n s k i s l o g, čigar zna-

Sl. 121. Mainz, stolnica.

čilnosti so ostale v veljavi tudi v gotski dobi. V tlorisu je to predvsem nesorazmerna dolgost ladij, velika, preko širine glavnih ladij segajoča dolžina prečne ladje in pa raven zaključek prezbiterija. Zunanjščina je nekam težka, trdnjavska; široko se razteza gmota po zemlji in se dvigne samo v masivnem križiščnem stolpu, ki pa je zgoraj ravno odrezan in se tako tudi sam odreče nakazanemu pogonu v višino.

Italija se tudi v romanski dobi drži bazilikalne tradicije, ki doživi prav sedaj deloma celó neke vrste renesanso. Najbližja romanskemu idealu je še severna Italija; vendar slavne stavbe severne Italije iz romanske dobe, cerkve sv. Marka v Benetkah (sl. 122), ni mogoče prištevati k tipično romanskim stavbam. Pri tej peterokupolni stavbi,

ki so ji pozneje dodali na treh straneh zapadnega dela preddvorje, so se romanski elementi združili z bizantinsko tlorisno in prostorninsko osnovo. Radi romanskim stavbam v splošnem tujega bogatega mozaičnega okrasja prevladuje bizantinski značaj posebno v notranjščini.



Sl. 122. Benetke, cerkev sv. Marka, tloris.

Srednja Italija pa je uveljavila okras cerkvenih zunanjščin s pisanim oblogom iz kamenitih plošč in z dekorativnimi pritlikovskimi arkadami, v čemer se na značilen način prepleta starokrščansko bizantinska tradicija z romanskimi elementi. Dobri primeri so stolnica in zvonik v Pisi in zunanjščina baptisterija v Firenci.

V naši ožji domovini bo najstarejši spomenik romanske arhitekture pač jedro župne cerkve v Ptuju iz srede XI. stoletja; največja ohranjena stavba pa je značilna cistercijanska zgradba samostanske cerkve v Stični, ki je triladijska bazilika s prečno ladjo, tremi apsidami in ravnimi stropi (sr. XII. stol.), in zelo zanimiva popolnoma obokana cerkvica v Dragi pri Višnji gori. Iz dobe prehodnega sloga je samostanska cerkev v Kostanjevici (iz sr. XIII. stol.), ki je triladijska bazilika s prečno ladjo cistercijanskega tipa; po bogastvu dekorativnih in konstruktivnih elementov prekaša ta vse druge pri nas.

Kiparstvo in slikarstvo sta v romanski dobi ozko zvezana z arhitekturo, ki jo krasita. Ozka zvezanost z arhitekturo pa tudi sama vpliva na slogovni značaj ene in druge teh dveh strok.

Kiparstvo je našlo svoje glavno torišče na portalih romanskih cerkvá. Izhaja od reliefa in je pri tem od začetka očiten bizantinski vpliv. Vendar takoj opazimo, da se javlja čisto druga slogovna volja. Plastične vrednote, ki sta jih posredovala tako starokrščanski kakor

bizantinski relief, se razkrojijo in se nadomestijo s ploskovitimi; vse nekam okorí in se pokori abstraktnim zakonom imaginarne tektonske oblike stavbnih členov, tako da nastane iz tega stremljenja naravnost idealna arhitekturna plastika. Sredi 12. stol. se vzporedno s poznim razvojem romanske arhitekture razvije tudi nov plastični čut, ki se uveljavlja od začetka v okviru reliefa s stremljenjem po telesni zaokrožitvi, kmalu pa tudi s prostimi figurami. Pri tem preporodu plastičnega čuta se opaža tudi naslon na antične spomenike. Duševni izraz je še docela vezan in tipično enakomeren.

Vzporedno z razvojem kiparstva gre razvoj slikarstva. Tudi tu opažamo od začetka razkroj slikarskega sloga, kolikor se je po zaslugi karolinške in otonske miniaturne slikarske umetnosti ohranil do začetka romanske dobe; tudi bizantinski vzori, ki se uporabljajo v miniaturnem slikarstvu, izgubljajo sedaj svoj pravi umetnostni zmisel in se predelavajo v linearno ploskovitem in nekam okorelem načinu. Zdi se, da se v tem pojavu zopet srečujemo z že omenjeno značilno germansko likovno voljo, ki je tu še enkrat udarila na dan, razkrojila podedovane osnove in po sebi primernejših potih sama iskala novih podlag. Na njih se je v 12. stol. razvila do take stopnje, da je lahko zopet segla po bizantinskih vzorih in jih porabila kot oporo za svoja iskanja. Značilno je v tej zvezi, da v 12. stol. nenadoma opazimo namerno porabljanje bizantinskih vzorov, to pot že zaradi okrepitve oblikujočih stremljenj, vzporednih z gori omenjenimi plastičnimi. Slikarstvo je našlo v romanskih cerkvah obširno polje, ker so bile te stavbe v notranjščini vedno ornamentalno in figuralno poslikane. S tem v zvezi pa se je razvila tudi nova, za poznejši razvoj in za vtis notranjščin zelo važna vrsta slikarstva, slikana okna. Za napredek slikarskih problemov pa je posebno pomembno romansko miniaturno slikarstvo. Pod vplivom salzburške smeri se je v 2. pol. XII. stol. tudi pri nas v Stični razvila delavnica, ki je izdelovala z risbami okrašene rokopise (sl. 123).

Romanska umetnost je zopet kakor nekdaj antična objela vse življenje in mu dala enoten stilni izraz. Poudarili smo že zgoraj ozko zvezo verstva in življenja, iz česar je razložljiva prvenstvena vloga cerkvene umetnosti v tej dobi. Motili pa bi se, če bi mislili, da je drugo

življenje ostalo brez odmeva in brez izraza v umetnosti. Nasprotno, vsi vodilni družabni sloji so po svoje sodelovali pri postanku umetnostnih oblik, ki so postale osnovne za ves poznejši kulturni in umetnostni razvoj zapadne Evrope. V duhovskem sloju se je na svoj posebni način izrazilo meništvo s svojimi potrebami in stremljenji. Tako se govori o cisterci-janskem stavbarstvu, ki so mu stroga redovna določila predpisovala določene oblike in čim največjo skromnost. Še v karolinško dobo nazaj sega postanek enotno zasnovane skupine zgradb, ki ji pravimo samostan, s križnim hodnikom v sredi, s cerkvijo ob strani hodnika in v glavnem s tipično se ponavljajočo razvrstitvijo drugih važnih prostorov in zgradb. Za arhitekturno zgodovino važni tloris samostana v St. Gallenu nam je ohranil najstarejši znani primer samostanske zgradbe, ki je v bistvu veljaven še danes. Tudi samostanske cerkve so razvile svoje posebnosti, posebno glede ureditve notranjščine, pa tudi v tlorisu glede bogatejšega razvitka vzhodnega kora z obhodi, venci kapel in podobnim.

Sl. 123. Sen sv. Jožefa, salzburška miniatura iz Münchena, Hof. u. Staatsbibl. Cod. lat. 15903 (12. stol.).

Najvažnejši svetni družabni sloj srednjega veka, viteštvo, je ustvaril tip svojih utrjenih bivališč v gradovih, zgrajenih na višinah. Osnovni sestavini začetne razvojne stopnje teh stavb sta obrambno ozidje in stanovanjski stolp, t. zv. Berchfrit ali donjon, ki je mogel rabiti tudi še za skrajno obrambo. Šele pozneje se mu pridruži stanovanjska palača, kapela, ki je pogosto dvonadstropna in leži nad kripto,

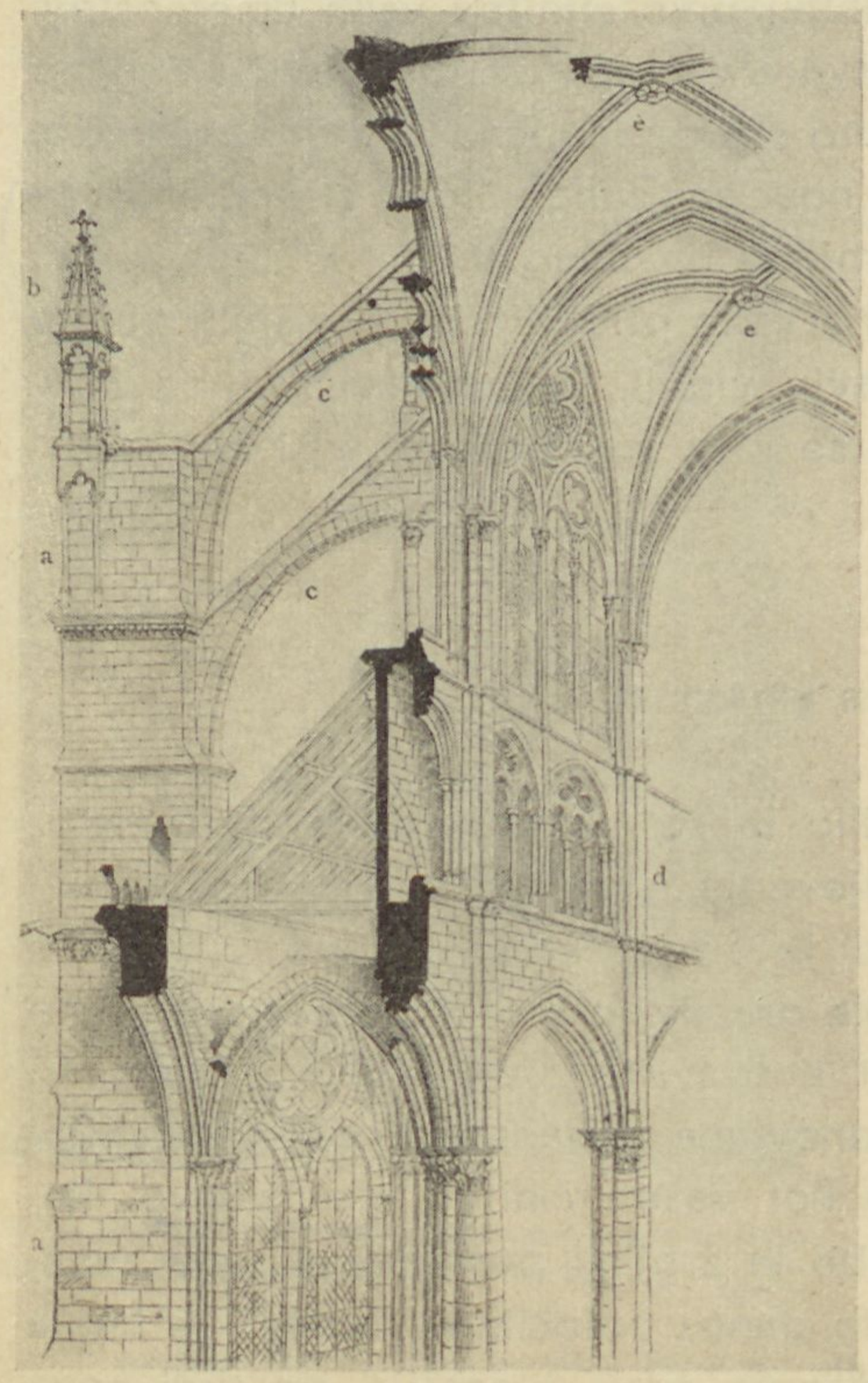
ter drugi prostori. Razkošne stanovanjske in reprezentativne stavbe so bile cesarske palače, ki so imele v notranjščini sijajne dvorane, na zunaj pa so bile bogato okrašene z arkadnimi okni, prostimi stopnicami, ločnimi venci in podobnim. Poleg lesenih stanovanjskih stavb nastopajo že v romanski dobi vedno pogosteje tudi kamenite hiše.

Romanska doba pomeni po antiki prvo strnitev vseh umetnostnih stremljenj svojega časa pod vodstvom enotne, vseobjemajoče likovne volje. Ako jo kot celoto vzporedimo s poznoantično in starokrščansko, vidimo takoj, da je izraz čisto novega duha, čigar stremljenje je usmerjeno samo naprej, nazaj obrnjeno pa samo toliko, kolikor je neobhodno potrebno, da se okoristi s kako pridobitvijo prejšnjih kultur. Kakor bomo v naslednjem poglavju videli, je romanska doba šele mnogoobetajoč začetek tega, kar se je v veliko popolnejši meri uresničilo v gotski dobi.

5. Gotska umetnost

Kar je v romanski dobi vzklilo in se oblikovalo, je doživelo v gotski, ki je njeno logično nadaljevanje, svoj razcvet in vsestransko dozorelo. Doba gotske umetnosti je za zapadno Evropo v vsakem oziru največjega pomena. Človeška družba je v njej dozorela do tiste značilne organizacijske oblike, ki ji pravimo srednjeveška, duhovno vodstvo ima cerkev, vodilnima stanovoma romanske dobe, duhovščini in viteštvu, pa se pridruži sedaj kot važen činitelj meščanstvo. Postanek naših mest spada v to dobo in z njimi postanek tistega zunanjega lica naših dežel, ki je še do danes odločilno. Vodstvo je imela zopet Francija, kjer raste nova znanost, nova filozofija, pa tudi nova umetnost, gotska, dobi tu svojo prvo obliko. Povsod zavlada nov duh. Za romanski slog je, kakor smo videli, značilna vezanost, umerjenost, poglobitev v neko mistično umiritev, težka masivna zgrajenost, ki se le z največjim naporom dviga s tal. Gotika pa pomeni osvobojenje in to tako od vezanosti na osnovno celico, kakor od teže gmote, pa tudi od tradicije. Vezanost na osnovno celico premaga gotska arhitektura z vpeljavo šilastega loka, ki ji omogoča v enaki višini

presvoditi različne širine ali pa v različni višini enake širine prostora. Vezanost na težo gmote premaga gotika s svojim stavbnim sistemom, ki omeji gradnjo stavbe na najnujnejšo mrežo statičnega ogrodja in po njej na videz s popolno svobodo in lahkoto dviga težko gmoto do poljubne višine. Gotski slop pa pomeni tudi osvoboditev od vezanosti na tradicijo. Doslej je namreč še vedno kumovala zapadno evropski umetnosti antika, ki je tudi romanski slog še ni mogel popolnoma izločiti in jo je kljub stremljenju po osvoboditvi od nje opetovano uporabljal pri svojem napredku. Gotski sestav pa je antičnemu v svoji osnovni misli kakor v posameznostih tako tuj, da bi si težko mogli misliti večje nasprotje. Če se spomnite nazaj, veste, da pomeni antična arhitektura idealno ravnovesje nosečih in nošenih, počivajočih gradbenih elementov. O taki statični harmoniji bi deloma mogli govoriti tudi še pri romanskem sistemu, gotski pa je pravo nasprotje tega principa. Ves izraz gotike obvladuje stremljenje v višino; nobeden težečih, počivajočih delov ni tako izrazit in močen, da bi mogel vidno nasprotovati temu stremljenju in ga zadržati. Harmoniji uravnovešenega počivanja mas v antiki nasproti stoji tu harmonija organične rasti, ki se neovirano tako dolgo razvija v višino, dokler ji za to zadostujejo notranje moči, ter tam izzveni kakor drevo v vejah, listih in cvetu (sl. 124). Osvo-



Sl. 124. Gotski gradbeni sistem (katedrala v Amiensu).

boditev od tradicije se javlja tudi v tem, da zavzamejo mesto klasičnih okrasnih motivov sedaj novi, iz narave vzeti. Gotska umetnost pa pomenja tudi osvoboditev duha. V romanskem prostoru je bil njegov polet omejen od statično precèj uravnovešene lupine, prisiljen je bil, da se umiri v zaokroženih oblikah, v gotskem prostoru pa mu je dana možnost, da razpne peruti, zakroži po prostoru in se v doslej v arhitekturi nedoseženih, naravnost vrtoglavih višinah razbohoti v svojem stremljenju k nebu.

Ne samo po zunanjem vtisu, tudi po vsem globljem bistvu je gotika izraz čisto novega duha. Mislim, da ga ne morem drugače razložiti kakor z novim umetnostnim razpoloženjem, vrojenim narodom, ki so prevzeli po antiki vodstvo v kulturi in umetnosti. Videli smo že, da so se vselej, kadar so ti dejansko stopili v stik z antiko in si poskusili prilastiti njene oblike, pokazale na njej neke značilne spremembe, predvsem razkroj njene plastične in statične forme. Videli smo dalje že v romanski dobi, da so dali krščanski cerkvi, zgrajeni na idealu starokrščanske bazilike, v romanski cerkvi čisto novo vsebino, ki jo označujemo z mistično. Mogli bi dalje tudi videti, da se ta poteza novega sloga ni nikdar mogla prav udomačiti v deželi neposredne antične tradicije, v Italiji, če pa se je, je bilo to v drugi obliki, ki je zrastla iz orientalizirane antike v bizantinskem slogu. Novi princip rasti v arhitekturi spada tudi k tem antiki tujim elementom, tudi on je do neke mere posledica mistične prepojitve cerkvenega prostora, toda ta prepojitev je drugačna kakor v bizantinski umetnosti, ta prepojitev ni samo posledica po arhitekturi ustvarjenega ozračja kakor v bizantinski umetnosti, ampak je obenem tudi ustvarjajoč in prestvarjajoč činitelj, ni samo trpna, ampak je dejavna, tako da njen duh oblikuje gmoto in ji daje obliko, ki bi je sicer ne imela. Gotiko smemo smatrati za najpopolnejši izraz umetnostnega stremljenja zapadno evropskih narodov in poleg antičnega doslej za najdosledneje izveden umetnostni princip vseh časov.

Komponent, iz katerih je ta slog nastal in iz katerih je v teku svojega več ko tristoletnega razvoja črpal svojo moč, je več; glavne so pa nedvomno tele: Socialna komponenta, ki izvira iz značilne in strogo izvedene, hierarhično urejene organizacije srednjeveškega

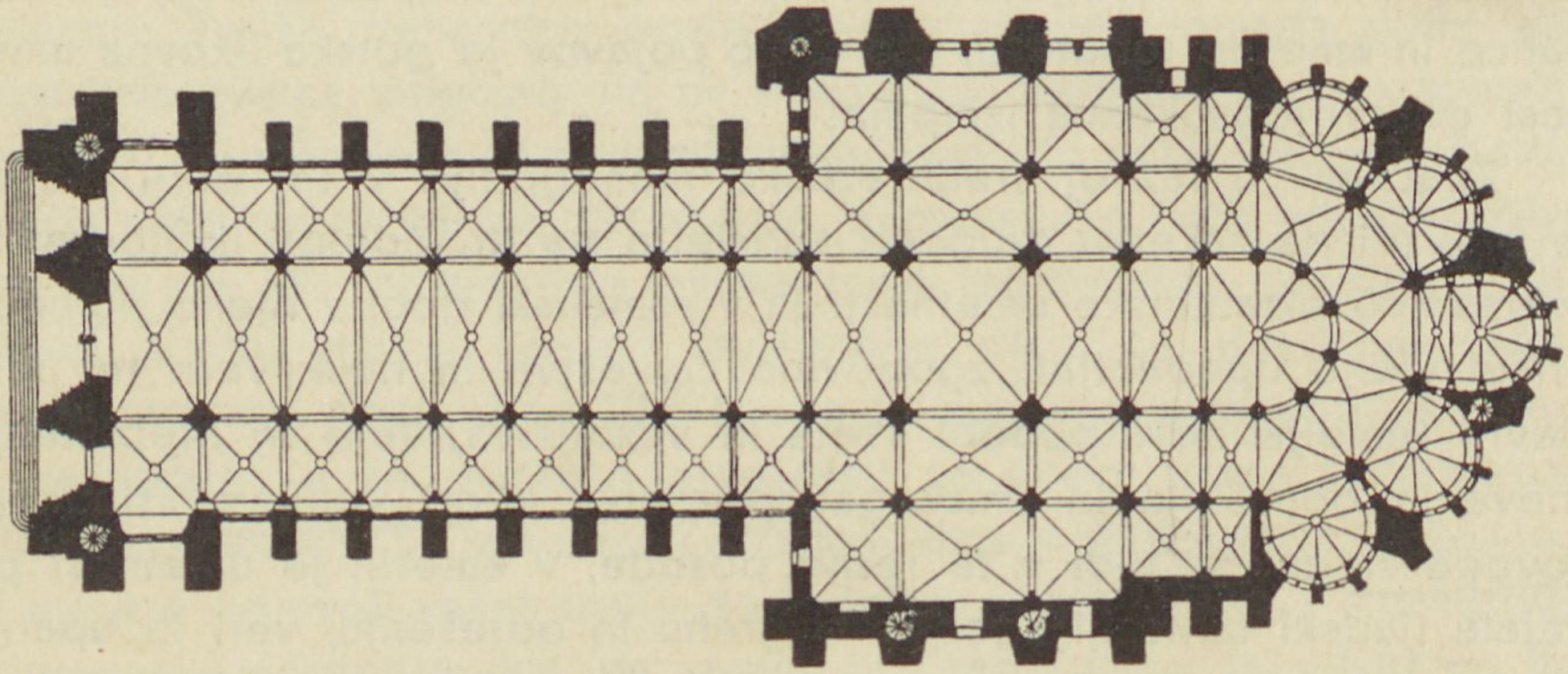
človeštva. Vsi stanovi so enotno usmerjeni in vsak od njih po svoji moči sodeluje pri gradnji univerzalne zgradbe srednjeveške umetnosti. Poleg drugih stanov se tudi umetnost organizira kot poklic, ki je organičen del celote družbe in pod stalno njeno kontrolo. Ta urejena odgovornost, ki se tiče tako priprave umetnikov kakor poznejšega presojanja njihovega dela, je podlaga kvalitetne višine srednjeveške umetnosti. Velika dela niso posledica prizadevanj enega duha ali enega izdelovalca, pogosto niti ne enega pokolenja, ampak skupnosti umetnikov in obrtnikov, ki se javlja v delavnici in cehu, zadrugi. Delo, ki bi ga posameznik nikdar ne zmogel, postaja tako delo organizacije, delavnica pa je nosilec tiste zveze med izdelovalci, od katere je odvisen enotni značaj končno izvršenega dela, če dovršitve kake zunanje zapreke niso preprečile. Druga je duhovna komponenta. Gotsko katedralo so že pogosto proglašali za likovni izraz takratnega svetovnega nazora, za v kamenu izraženi sistem sholastične filozofije, ki ji ustreza po svoji vsestransko dosledni in enotni notranji izgraditvi. Srednjeveška filozofija ima pa dvoje lic, sholastično in mistično, in tudi ta druga njena oblika — mistična — se je izrazila v gotski arhitekturi, kakor smo že gori povedali, v njenem duhovnem razpoloženju. Srednjeveška umetnost ima pa še eno važno kamponento, to je naravo. V tej dobi je človek zopet našel intimno razmerje do narave. To se v mnogih ozirih javlja v takratni kulturi. Pesništvo odkrije preprosti izraz in z njim narodni jezik, in prav pesništvo odkrije zopet tudi čuvstvo in človeka. Sv. Frančišek Asiški je v tem oziru značilen pojav dobe. Petrarca in Dante istotako kakor Minnesängerji in kar je njim podobnega. Novo občutje prevzema človeka; z izrazom vita nuova, novo življenje so to razpoloženje krstili nekateri, il dolce stil nuovo, sladki novi slog drugi. To razpoloženje prevzema vsa srca in se javlja tudi v likovni umetnosti. Javlja se v gotski ornamentiki, ki posnema naravne oblike rastlin zemlje, v kateri nastaja, ki uvaja živalsko fantastiko in prikazuje celo umazanost življenja, kar očitno ustreza fantaziji novih kulturonoscev; spaja pa jo s krščansko simoboliko v globoko pomenljivost in poučnost v verskem in nravnem zmislu. To novo življenje se javlja predvsem tudi v razvoju slikarstva in kiparstva te dobe. Ko je figura ob koncu romanske in v začetku gotske

dobe dobila zopet nazaj svojo tridimenzionalno telesnost in okroglost, se pojavi to življenje na obrazu z nasmeškom kakor v antiki ob koncu arhaične dobe. S tem stereotipnim nasmeškom se je rodil za umetnost zopet živ človek z mesom in krvjo, s telesom in duhom. Razvoj gre naglo dalje do dostojanstvene odličnosti, do duhovne plemenitosti, do veselja in žalosti, do strasti in pobožnosti, do elegance in kmečke robatosti, vso skalo pojavov je gotska likovna umetnost do svojega konca izčrpala.

Značilen je razvoj srednjeveške ikonografije v tej dobi. Zapad je prevzel na začetku drugega tisočletja po Kr. bogato ikonografsko zakladnico bizantinske umetnosti in v romanski dobi z njeno pomočjo pričel vidno upodabljati zgodovino človeštva in nauk vere ter tako staviti temelje novi podobi sveta in vesoljstva, vere in hrepenenja, snovanja domišljije in umskega spoznanja. Pod vplivom »sladkega novega sloga« je tudi v te resne posode, v katerih je umetnost podajala ljudski fantaziji zgodbo o grehu in odrešenju, veri in upanju, prodrlo čuvstvo. V začetku gotske dobe se začno te oblike druga za drugo spreminjati s tem, da privzemajo vedno več naravnih potez in se razvijajo ob koncu gotike k čim bolj naravnemu prikazovanju dogodkov.

Omenili smo že, da je domovina gotskega sloga severna Francija, ki ga je tudi najdosledneje razvila v vseh njegovih posledicah. Nemčija je, kakor v romanski dobi, nekoliko zaostajala za Francijo, vendar se mora priznati, da tudi v tej dobi francoska in nemška umetnost uspešno sodelujeta in se v marsičem izpopolnjujeta. Razvoj se vrši v treh razvojnih stopnjah: 1. Zgodnje gotski slog obsega konec 12. in vse 13. stoletje; 2. visoka gotika, ki kaže najpopolnejši, najčistejši razvoj vseh elementov, posebno glede čistosti oblik, jasnosti sistema, plemenitosti mer, profilov in razmerij in glede kristalizacije celote; ta stopnja obvladuje vse 14. stoletje; 3. pozna gotika, ki obsega vse 15., ponekod še tudi vse 16. stoletje in vpliva v posameznih deželah celó na sedemnajsto stoletje. Kakor v vseh zaokroženih umetnostnih sistemih umetnostne zgodovine, ugotavljamo torej tudi v gotiki načelo prirodne rasti njene umetnostne misli. Razvoj se začne z zbiranjem sil in izoblikovanjem nekaterih osnovnih elementov. Pri delih prve

dobe se vsa skrb osredotočuje na rešitev konstruktivne strani novega sloga. Za gotiko je tak osnovni element predvsem uvedba šilastega loka, ki oprosti, kakor smo že omenili, gotiko tlorisne in višinske vezanosti na kvadrat križišča glavne in prečne ladje. Ta novost omogoči v tlorisu (sl. 125) vpeljavo tako zvanih enotnih celic, travej, ki družijo



Sl. 125. Tloris katedrale v Reimsu.

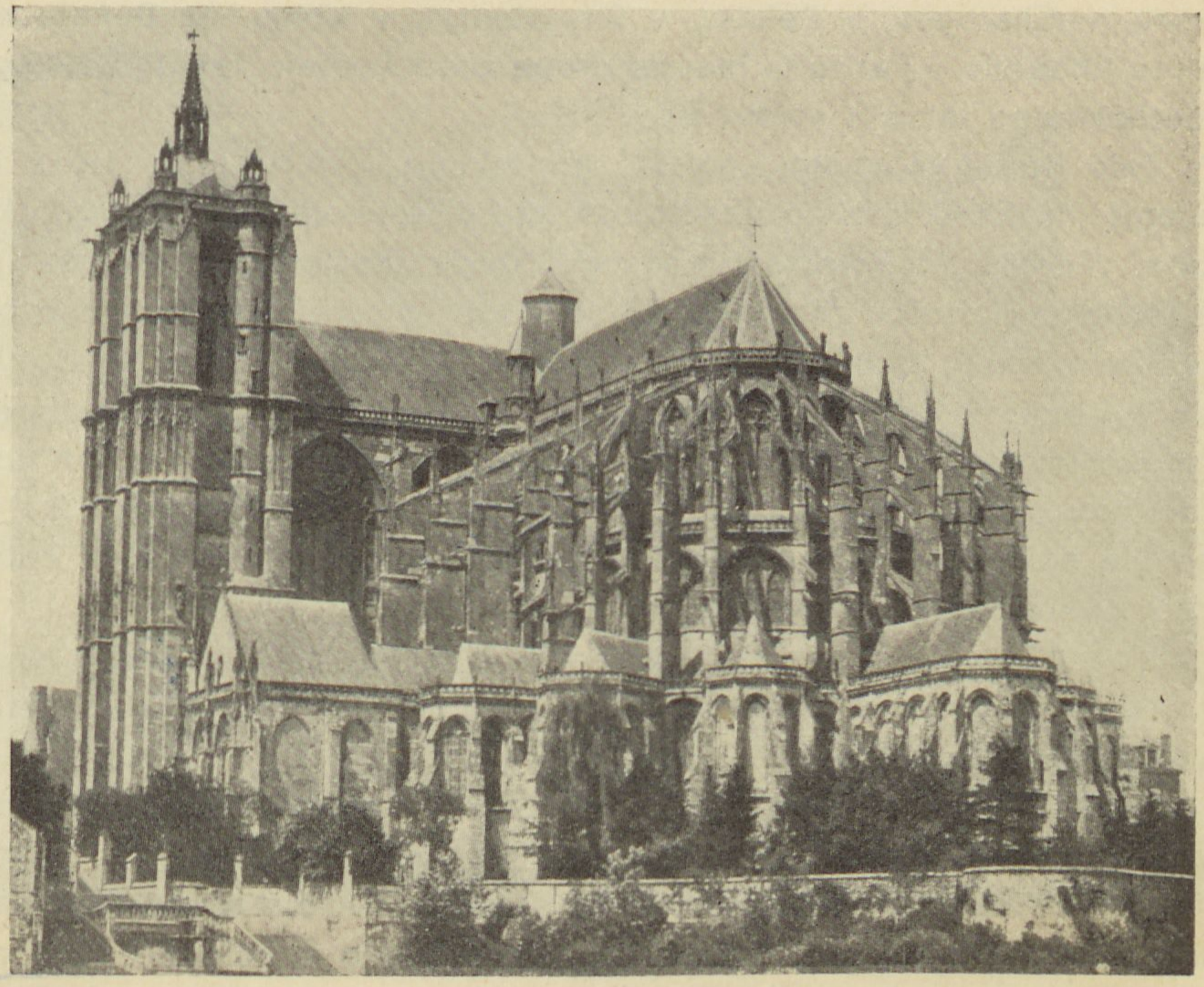
posamezne struktivne in tlorisne dele stavbe v enoto; enemu tlorisnemu pravokotniku ustreza en in ne več dva tlorisna pravokotnika, oziroma za romanski sistem neizogibna kvadrata. V velikih stavbah se poleg triladijnosti pojavlja pogosto tudi večladijnost, značilen pa je pri katedralah posebno bogato razviti kor ali prezbiterij. Kor obstoji iz prezbiterija, ki je nadaljevanje glavne ladje, iz obhoda okrog njega v širini stranskih ladij in ob njegovi zunanji strani razvrščenega venca kapel. Šilasti lok je osvobodil gotsko cerkev tudi višinske vezanosti; od vzpetosti loka je namreč odvisno, kako dano široko prostorno razpetost premostim, a kljub temu višino loka skoraj poljubno spreminjam. Drugi element gotskega sloga je slop, zidan pravokoten ali mnogokoten steber, ki se kmalu spremeni v sestavljenega. Njegova sestava je v ozki zvezi z drugo značilnostjo gotske arhitekture, s svodnim rebrovjem; prvotno križasti obok se namreč tektonsko ponazori in razčleni s tem, da se robovi med svodnimi polami oblikujejo kot podloženi jim nosilci, tako zvana rebra. Tektonsko pomeni to delitev obokov na sestavno mrežo in na njej počivajoča, odprtine v nji zapi-

rajoča polja svoda. Gotska arhitektura stremi za tem, da izpelje vse osnovne gradbene elemente prav od tal, da ponazori torej rast stavbe iz korenin. Vsako rebro svoda se torej logično nadaljuje ob slopu do tal in predstavlja en njegov sestavni del. To poudarjanje gradbeno pomembnega ogrodja je zadnja in najvažnejša značilnost gotskega slopa. Vsa stavba, ako je idealno izpeljana, sestoji prav za prav iz vestno zgrajenega tektonskega skeleta, prvovrstnega po gradivu. Stavbno važni so s te strani le sestavljeni slopi, rebra in polslopi. Ta sestav pa potrebuje tudi sistematične opore in to dobiva gotska konstrukcija v t. zv. opornikih in opornih lokih, ki so tako značilni za zunanjost gotskih stavb. Ti oporniki rastejo namreč ob stavbi iz tal, so do višine stranskih ladij in prizidkov zvezani z njihovimi stenami, potem pa se jih oprostijo, rastejo dalje do potrebne višine, tam pa preskakujejo do tistih točk gradbenega skeleta, ki jih je treba zavarovati, do tistih točk namreč, kjer se rebra svodov v notranjščini naslanjajo na slope.

Tako se razvije gotika do ideala skeletnih stavb, pri katerih je vloga prostor zapirajočih in omejujočih sten čisto podrejena in se lahko omeji na najmanjši obseg in gradbeno manj skrbno zidavo. Iz sestavne nebistvenosti sten izvira tudi stremljenje, da bi jih čimbolj izrabili v lepotne namene; to dosegajo s tem, da jih poslikajo ali odprejo kot velika, s kamenitimi mrežami, tako zvanim krogovičjem, in slikanimi stekli zaprta okna. Ko je ta ideal v visoki gotiki do zadnje možnosti izgrajen, nastopi zadnja stopnja razvoja, pozna gotika, za katero je — kakor za zaključne stopnje vseh slogov — značilno to, da se stavbenik, ki konstruktivni sistem v vseh smereh obvladuje, začne igrati z oblikami, da jim začne dajati netektonske, igrive oblike in kopičiti dekorativne elemente ter z njimi pokrivati in preprezati gradbene. Celó tako važni deli stavbe, kot je svodno rebrovje, postanejo ob koncu 15. in 16. stol. igračka bujne fantazije.

Glavna ustvaritev gotskega sloga in tisti njegov pojav, na katerem se da razvoj najjasneje ilustrirati, in v čigar odvisnosti se razvijajo vse druge vrste, je katedrala. Njena vloga je v gotiki prav tako osrednja kakor v antiki vloga templja. Zgoraj smo že omenili, da jo estetiki, raziskovalci lepega v umetnosti, pogosto imenujejo okamenelo scholastično filozofijo. Če ne gremo že tako daleč za njimi, jo pa brez obo-

tavljanja lahko imenujemo v kamenu izražen svetovni nazor srednjega veka. Katedrala ni samo zunanji poudarek, lepotni višek mesta, kjer stoji, marveč tudi izraz osrednje misli svoje dobe, ki je verstvu dajala prvo mesto v življenju in mišljenju. Ona je spomenik duha, ki slavi zmago nad materijo. Njena čelna stran, kjer je glavni vhod ali prav za prav skupina vhodov, je v kamen vklesana knjiga o vsem znanju in duhovnem zanimanju svoje dobe. Zgodba od stvarjenja do odrešenja je tu predstavljena v neštetih kipcih, reliefih in v dekoracije vpletenih prizorih. Priprošnjiki in vzorniki spominjajo vernika na njegov življenjski ideal, grožnja kazni mu je nazorno predstavljena v velikih, figuralno bogatih reliefih poslednje sodbe. Vsa ta vsebina, pa tudi mogočne oblike same pritisnejo človeka, ko vstopa, k tlom; mora se ukloniti moči duha, ki je vse to zamislil, s svojo močjo prepojil in ustvaril. Če slediš posameznim sestavnim delom zunanjščine in jim slediš, kako rastejo iz tal in se razvijajo v višino, ter jih gledaš, kako vrše svoje določeno opravilo s samozavestno točnostjo; če jih opazuješ potem, kako se s preostankom svoje sile, ko so izvršili dano nalogo, vzpenjajo še dalje in tam v stebričkih, tako zvanih fialah, in v roži, ki ima podobo križa, izzvene v zrak; če jih na drugem mestu opazuješ, kako se skupljajo v prozorne piramide stolpov in isti zmagoslavni motiv križne rože dvigajo v nebotično višino; če pogledaš zadnjo stran prezbiterija in vidiš, kako se stekajo od vseh strani urni oporni loki in hite opirat, kar bi se sicer lahko podrlo; če celotna gmota stavbe kar izhlapeva pred teboj v miniaturnih stolpičkih in rožicah pod nebo, boš mogoče dobil z menoj vred vtis, da zunanjščina gotske katedrale simbolizira moč upanja in njemu sledečega odrešenja (sl. 126). V notranjščini vlada še vedno mistična poltema, ki je značilna že za romanske cerkve; mistično doživetje bližine božanskih skrivnosti je še vedno glavni ideal cerkvenega prostora. Vendar pa je velika razlika med obema. S tal rastoča gotska gmota se izgublja v temi podstropja, stavba raste nekam, kamor ji oko komaj sledi, duša se oprošča, globoko diha, se prosto giblje in ubira strune te čudovite skladnosti. Lepo in točno je to izrazil naš pisatelj Juš Kozak v svojem potopisu pod vtisom notranjščine katedrale v Kölnu, ko je njeno notranjščino primerjal s serafitskimi orglami. Dà, prav orgle, boljšega



Sl. 126. Prezbiterij stolnice v Le Mansu.

izraza za to pač nimamo! Gotsko katedralo bi označili na kratko kot sintezo znanja, čuvstvovanja, upanja in odrešenja, kakor jih je doživljal srednjeveški duh.

Poleg arhitekture pripada v gotiki prva vloga kiparstvu, ki je doživelo tu eno svojih najsijajnejših in najglobljih dob. Stensko slikarstvo je v katedralah manjšega pomena kot v skromnejših stavbah, kjer so bile stene vedno poslikane; v notranjščini katedral pa ima lepotno prvo vlogo poleg arhitekture za gotiko značilno pestro slikarstvo na steklo, ki pokriva vsa okna, vsebinsko dopolnjuje ikonografsko vsebino portalov, estetsko pa podpira mistično razpoloženje prostornine.

Gotika je za takratne razmere pravi svetovni slog. Vse krščanske dežele so jo po svoje uvełjavile in ji dale lastne značilnosti. Na čelu vseh sta F r a n c i j a in N e m č i j a; katedrale kakor Notre Dame v

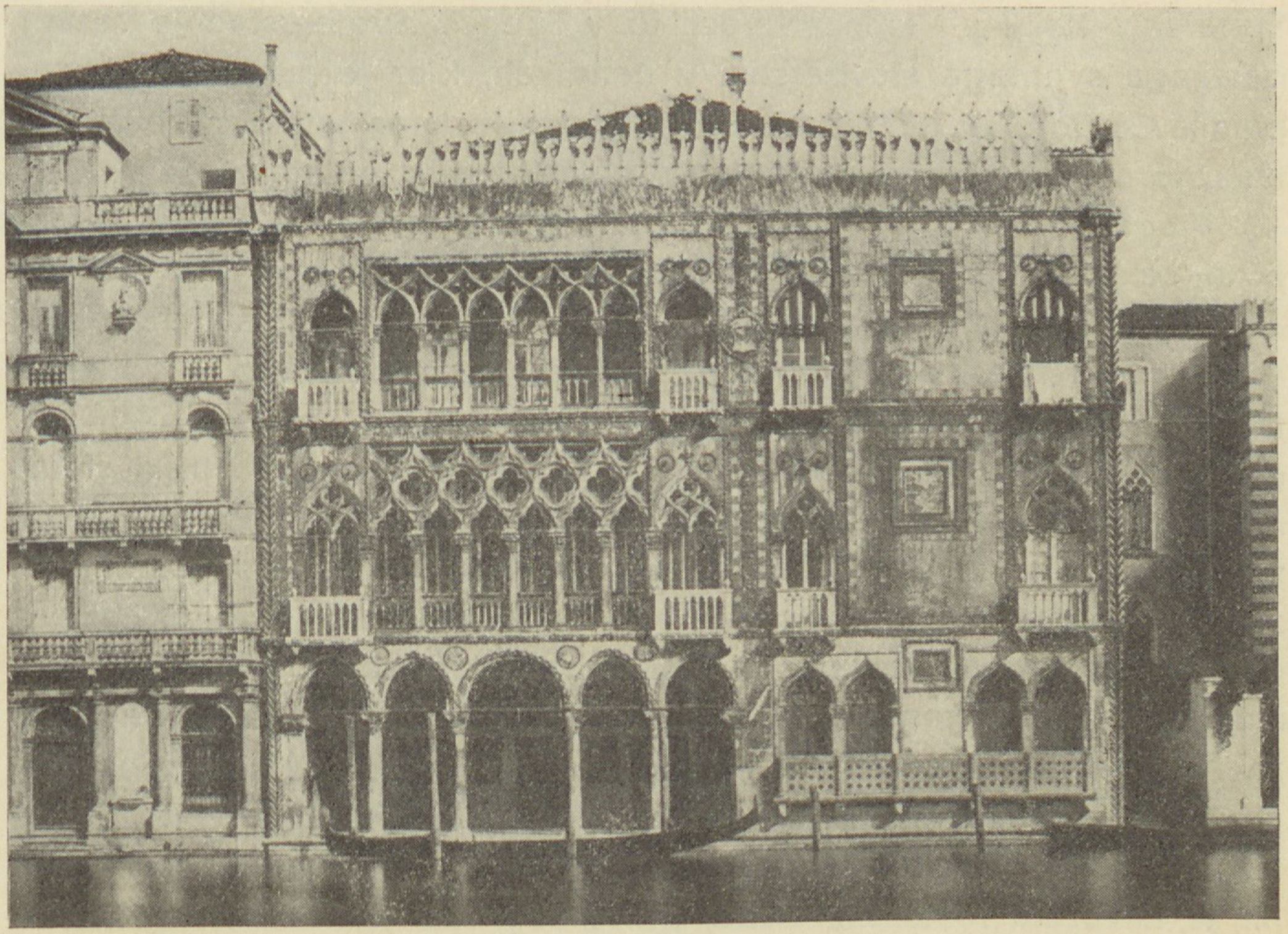
Parizu, v Chartresu, v Reimsu, v Strassburgu, v Kölnu, na Dunaju ali Sainte Chapelle v Parizu in mnoge druge predstavljajo zavidljive viške umetnostnega razvoja vseh časov.

Zelo bogat je razvoj gotske arhitekture v Angliji. Tloris in zunanjščina imata mnogo posebnosti, ki jih je uveljavila že romanska doba. V celoti jim manjka predvsem tistega značilnega stremljenja v vis, ki je vsaj močno zadržano, če ne pogosto naravnost odrezano po vodoravni smeri. Tudi razvoj notranje arhitekture ni nikdar prav dosleden in oboki ne slede vedno konsekventno gradbenemu zmislu slopov in polstebrov. V podrobnostih pa vsebuje angleška gotika, ki ima tudi v dekoraciji čisto svoje poteze, mnogo lepot, in je poleg francoske in nemške najbogatejša med vsemi. Kot značilni stavbi omenjam katedrali v Lincolnu in Lichefieldu.

Španija je prevzela osnove od Francije in je največje delo svoje gotike, ki rada vmešava v dekoracijo fantastične mavriške motive, ustvarila v katedrali v Toledu.

Za Italijo pa je značilno, da se ni mogla nikdar povzpeti do razumevanja pravega bistva tega sloga in ga je uporabljala le bolj zunanje. Ustvarila pa je, zlasti kar se prostornin tiče, več odličnih del, tako posebno stolnico v Firenci in San Petronio v Bologni. Celó na videz najbolj gotska stavba Italije, stolnica v Milanu, prav značilno križa vodoravne motive z navpičnimi. Svojevrstno obliko je po spojitvi z raznimi vzhodnimi elementi dobila gotika v Benetkah in s temi svojimi oblikami močno vplivala tudi na umetnost jugoslovanskega jadranskega obrežja, kjer je najvažnejši spomenik gotsko-renesančna katedrala v Šibeniku.

Pri nas v Sloveniji je gotska umetnost prva, o kateri lahko rečemo, da je dala viden in doslej stalen značaj naši pokrajini; utemeljila je naša mesta, največ naših gradov in večino naših cerkva. Najpopolnejša med gotskimi stavbami je cerkev na Ptujski gori pri Ptuju, važna pa posebna struja, ki je ustvarila mestne župne cerkve v Kranju, Škofji Loki, Cerknici, Št. Rupertu, prezbiterij v Crngrobu in nešteto malih, bogato s kamnoseškimi figuralnimi okrasi opremljenih prezbiterijev na Gorenjskem in Goriškem. Tudi slovensko gotsko slikarstvo je v okviru srednjeevropskega prav pomembno in vredno tako ikonografskega kakor tudi



Sl. 127. Benetke, Cà Doro.

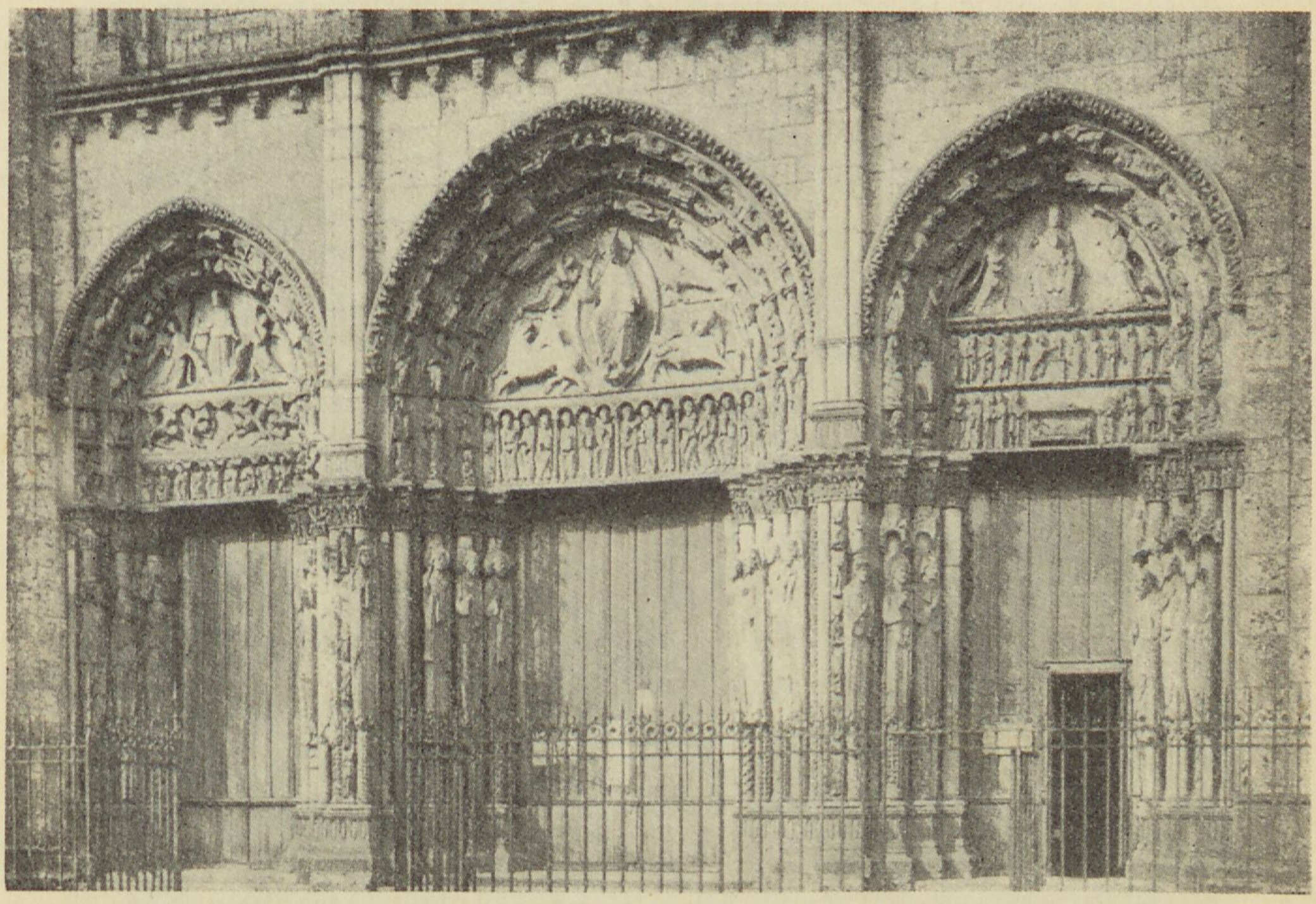
estetskega studija. V gotiki je slovenska kultura doživela prvič po pokristjanjenju strnjeno umetnostno kulturo in svoj prvi višek.

Gotska umetnost je obsegla vse panoge življenja. Četudi je katedrala, oziroma cerkvena umetnost nesporno vodilna, moramo vendarle poudariti tudi visoke kvalitete svetnih strok. To predvsem v stavbarstvu, ker radi relativne vezanosti fantazije upodabljajoča umetnost še vedno zaostaja, četudi se ob koncu gotike že osamosvaja. Vsak stan je prišel sedaj do izraza tudi v arhitekturi: Cerkev s svojimi katedralami, cerkvami, kapelami in samostani vodi, vitez gradi značilne, za srednjeveško in še današnjo pokrajino lepotno zelo hvaležne gradove, novi, meščanski stan gradi sedaj že solidne hiše, predvsem pa svoja reprezentativna poslopja, tako zvane rotovže, mestne hiše. Arhitektura palač se razvija v ozki zvezi z arhitekturo gradov. — Odlični primeri te vrste stavb so na severu mestna hiša v Bruxellesu, tržnica v

Ypernu, v Italiji pa Palazzo vecchio v Firenci. Svojevrsten je razvoj gotskega svetnega stavbarstva v Benetkah, kjer je svetovno slavna palača Cà Doro (sl. 127) in kjer stoji klasični primer netektonskega fantastično dekorativnega porabljanja gotskih oblik, palača dožev.

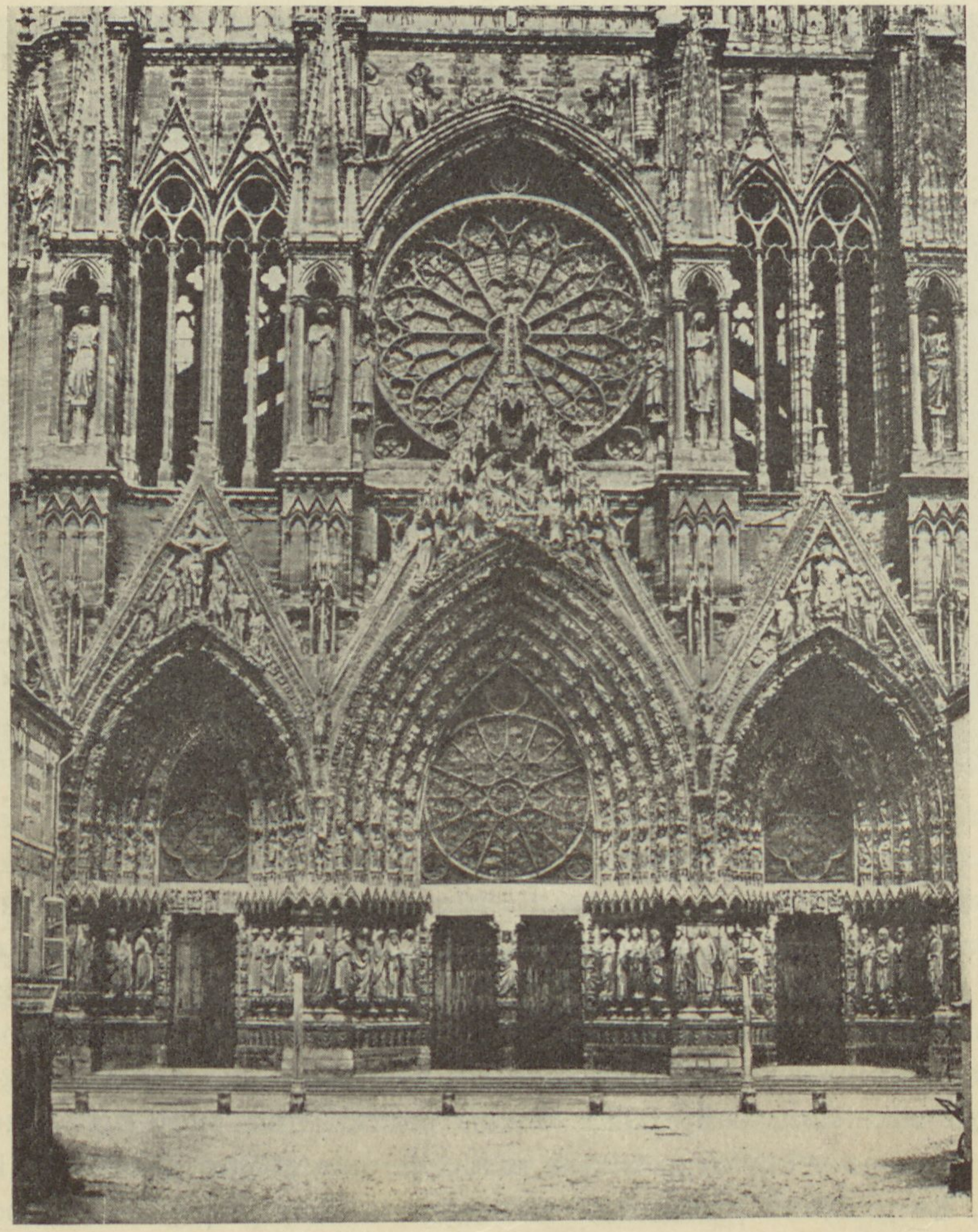
Vloga gotske umetnosti v razvoju zapadno evropske je dokaj različna, če jo gledamo s stališča posameznih umetnostnih strok. S stališča arhitekture gledana se nam zdi predvsem kot čudovit završetek poltisočletnega izredno enotno usmerjenega razvoja. Ravno v gotiki si je arhitektura napisala eno najzanimivejših in najsamostojnejših poglavij. V primeri ž njo se zdi renesančna arhitektura, ki gotski sledi, nekaj čisto drugega, pogosto v temeljih nasprotnega. Vendar je tudi v arhitekturi ta zareza, kakor je pokazal Izidor Cankar v Umetnosti zapadne Evrope, samo navidezna in moramo v njenem globljem bistvu smatrati gotsko arhitekturo za tisti neobhodno potrebni vmesni člen med romansko in renesančno arhitekturo, ki je prav tako pripravil tla za renesančno arhitekturo, kakor je duhovni razvoj gotske dobe pripravil tla za duhovno ozadje renesanse, humanizem. Gotika je res do fantastične popolnosti razvila zarodke srednjeveške arhitekture, kakor jih je nakazala romanska doba, poleg tega pa je v svojem poznem razvoju tudi strla svojo lupino in prva v zgodovini arhitekture oblikovala ideal centralizirane mreže talne ploskve z enotno prostornino in kristalinsko lupino. V tem oziru pa je renesansa njeno dosledno nadaljevanje.

Podoba o položaju gotike v splošnem razvoju pa je precej drugačna, če jo pogledamo s stališča upodabljajočih strok, slikarstva in kiparstva. V teh strokah pomeni namreč gotska umetnost začetek razvoja, ki je svoje zadnje možnosti izčrpal šele v naših dneh, tako rekoč pred našimi očmi in torej ves pripada bodočnosti. Šele zgoraj omenjeno naziranje Iz. Cankarja je odstranilo to doslej tako kričeče nesoglasje med vlogami posameznih likovnih strok gotske dobe. Pa še kljub temu ostane zgoraj omenjena razlika velika in zelo važna. Je pa nazadnje važna razlika tudi med vlogama slikarstva in kiparstva. Oprta na komponento samostojnega opazovanja narave, katere osnovni pomen za njen razvoj smo že zgoraj označili, je položila gotska upodabljajoča umetnost temelje za plodovit razvoj, ki se



Sl. 128. Chartres, stolnica, kraljevski portal.

ni mogel nehati prej, dokler ni izčrpal likovne osvojitve realnega sveta z vseh strani in v vsem obsegu njenih osnovnih mer pa tudi v vseh subjektivnih in objektivnih možnostih. Naravno je, da je kiparstvo, ki pomenja končno le osvojitev tridimenzijonalne podobe sveta v njega posameznih likih in radi tega njegova naloga ni tako zapletena kakor naloga slikarstva, prej kakor slikarstvo doživelo svoj prvi razcvet. Tako moremo v okviru gotskega razdobja umetnostne zgodovine kljub temu, da je njena problematika usmerjena stoletja preko te časovne dobe v bodočnost, vendarle govoriti o kolikor toliko zaokroženem razvoju gotske plastike. Temelji tega razvoja leže na koncu romanske dobe, njegovi končni rezultati pa dozorevajo na prehodu iz 15. v 16. stoletje. Za prvotni razvoj srednjeveške plastike posebno važni so kiparsko razkošno okrašeni portali poznoromanskih in gotskih katedral (sl. 128 in 129). Po svoji zamisli spadajo ti portali med najzanimivejše ustvaritve likovne umetnosti vseh časov. Josef Sauer jih primerja v svoji

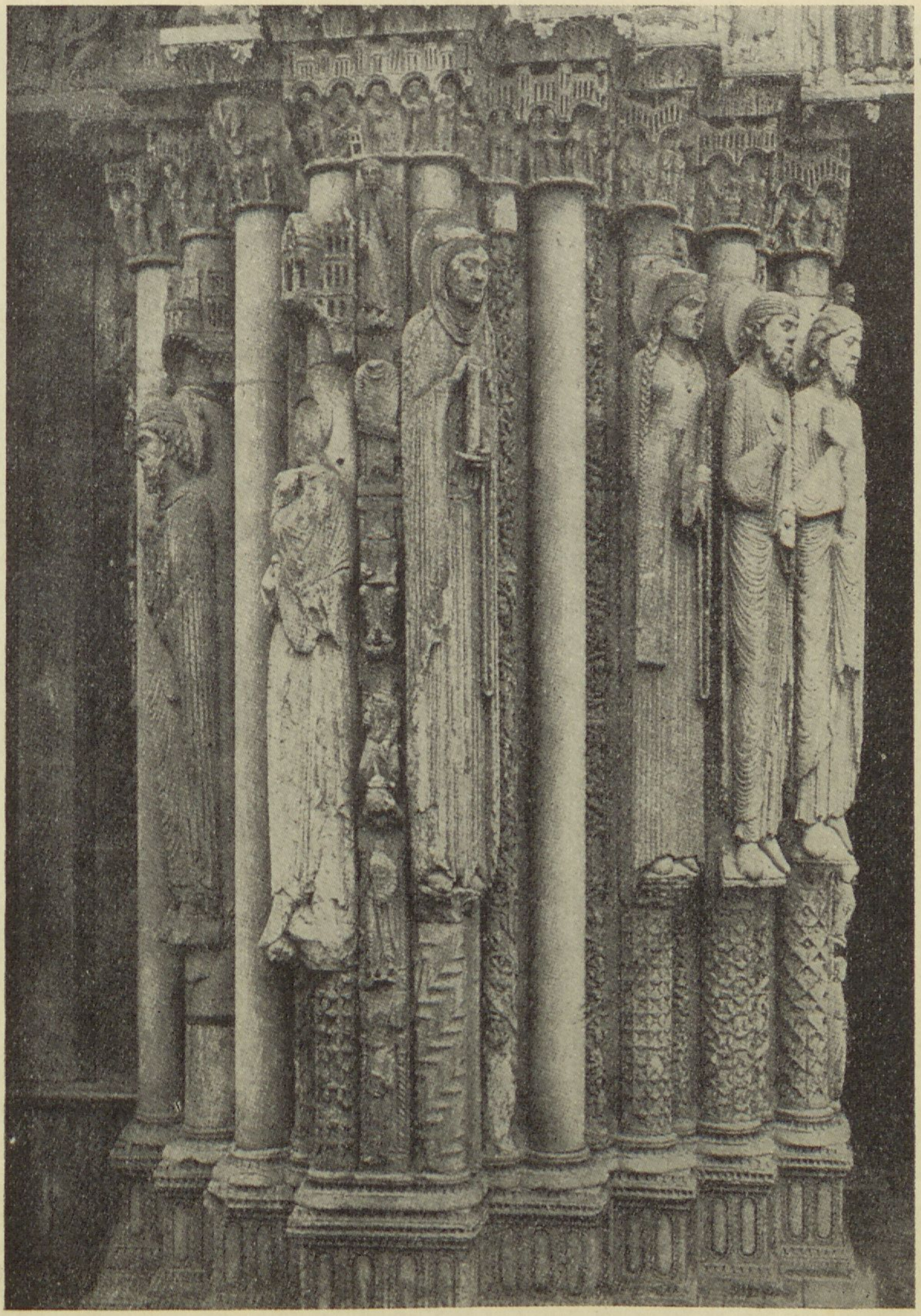


Sl. 129. Zapadna fasada stolnice v Reimsu.

Simboliki cerkvene stavbe itd. z mogočnimi napisi, s katerimi je upodabljajoča umetnost označevala katedrale in v njih strnila vso njih vsebino. Kratko jo označuje na podlagi pregleda glavnih francoskih in nemških spomenikov kot monumentalno zgodovino kraljestva božjega v splošnem, zunanjem dogajanju, pa tudi v posebni, notranji uresni-

Sl. 130. St. Gilles pri Arlesu, bivša opat. cerkev, zap. fasada (1. četrt. XII. stol.).

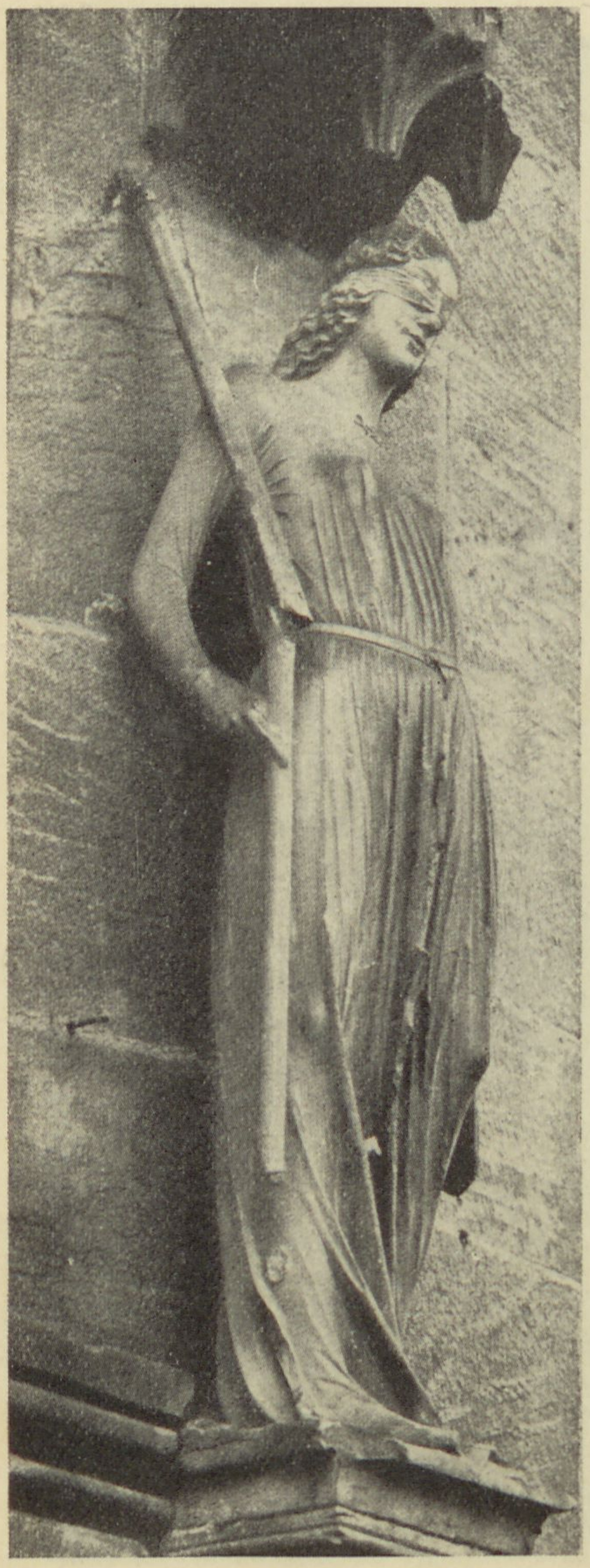
čitvi v posameznem verniku: zgodovinsko dogmatična, obenem pa moralna teologija. Podlage razvoja romansko gotske plastike ustvari Francija na koncu 11. in na začetku 12. stol. Korenine, iz katerih ta razvoj klije, so dvojne: na jugu Francije, v Toulousu (St. Sernin) in v St. Gilles-u pri Arlesu se opaža naslon na antične vzore (sl. 130), kar povzroča, da je južnofrancoska plastika tega časa bližja čistemu plastičnemu čutu in trdneje stoji na svoji podlagi; na severu s središčem v Burgundiji pa se nasprotno uveljavlja poduhovljena plastika, ki je tudi po vsebini bolj mistična in miselno živahna, oblikovno predvsem bolj lepotna, zato v proporcijah pretirano elegantna in nekam nezemsko viseča v prostoru. Za obe sestavini pa je značilno, da gre za strogo arhitekturno plastiko, za katere obliko je odločilna ploskev, na kateri se razvija kot relief, ali geometrični blok, klada, iz katere je narejena. Ta blok se javlja največkrat kot steber. Največje, v svoji nadzemeljski eleganci najpopolnejše delo tega zgodnjega razvoja je t. zv. kraljevski portal katedrale v Chartresu nekako iz srede 12. stol. (sl. 131). Figure tega portala moremo radi njih večne miline in pomladne nežnosti postaviti ob stran prav tako večno lepim sestram iz Perzijskega nasipa na Akropoli. Glavni znak naslednje stopnje razvoja, ki ima svoj vrh v 13. stoletju v enakovrednih delih Francije, katere plastika je predpogoj nemške, in v Nemčiji, pa je osvoboditev figure od vezanosti po obliki arhitektonskega člena. V največjem delu plastike 1. pol. 13. stol., v kipih pritličja zapadnih portalov katedrale v Reimsu je ta oprostitev izražena zlasti s tem, da stoje njih figure na posebnih podstavkih pred stebri, katere krase (sl. 132). S tem pa je plastika na začetku gotske dobe dosegla velevažno prostost razvoja v prostoru, kar je eden glavnih znakov gotske dobe v primeri z romansko. Drugi element, ki je bil poprej tudi v Chartresu idealno vezan in prav v tej vezanosti nepopisno lep, je duševni izraz upodobljenih figur; tretji in za bodočnost najvažnejši pa je bil realistični moment, osvojitev naravne resničnosti v zmislu portretnosti. Važno je tudi, da so z gotsko dobo figure dobile zopet trdno stojo in po nji tudi svobodo telesnega pregiba, ki se prilega vsakemu gibu notranjega doživljanja, katero figura upodablja; eden zavidljivih viškov tega razvoja je bil dosežen v figurah portala južne prečne ladje kate-



Sl. 131. Chartres, kipi na kraljevskem portalu stolnice.

Sl. 132. Reims, katedrala, levi zapadni portal, sv. Makarij in angel (1220).

Sl. 133. Strassburg, katedrala, kip Sinagoge (sr. XIII. stol.).

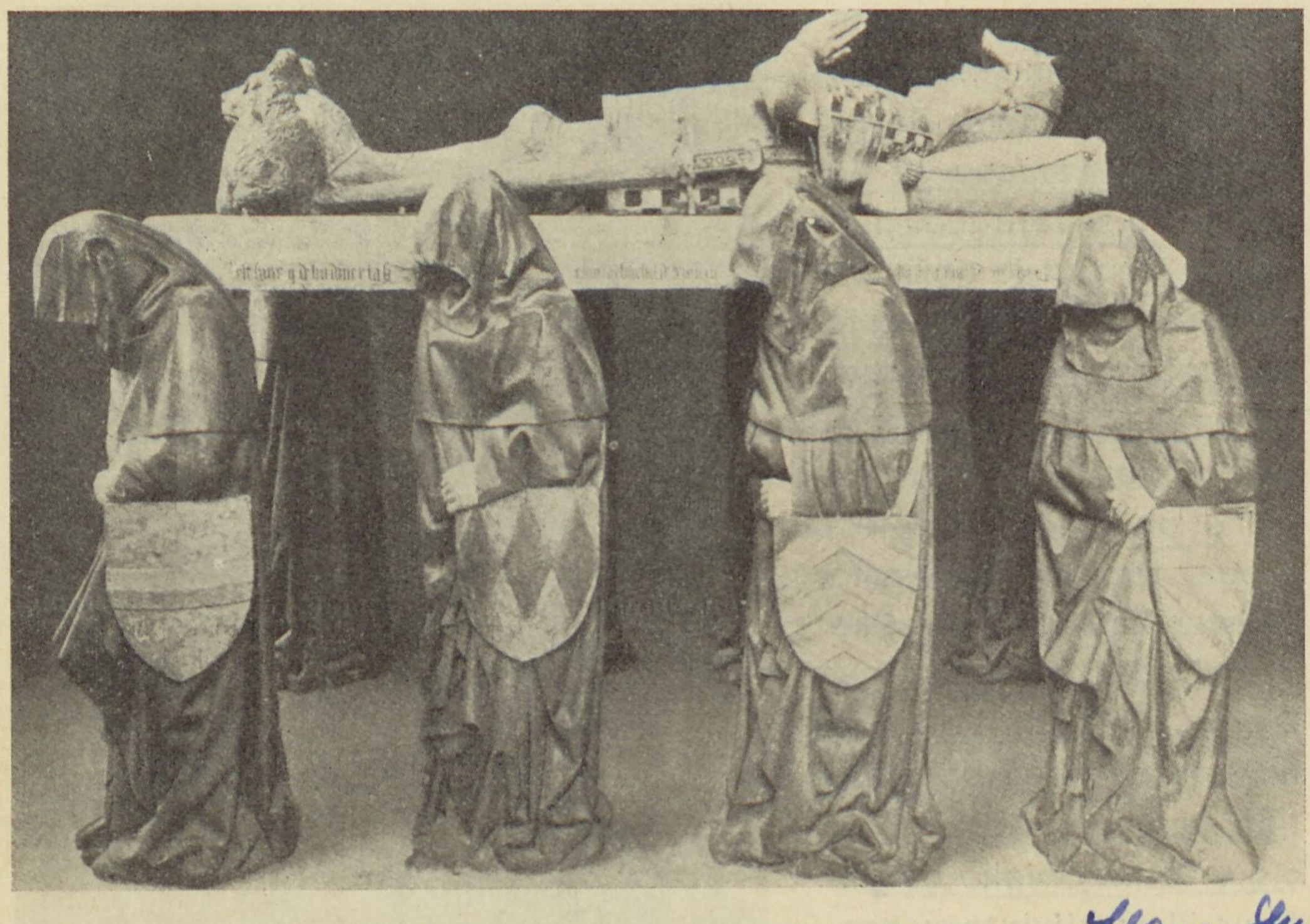


Sl. 134. Bamberg, katedrala, knežji portal, kip Sinagoge (okr. 1245).

drale v Strassburgu iz 1. polovice 13. stoletja, posebno v slavnih postavah Cerkve in Sinagoge (sl. 133) ter v nežni eleganci in prefinjeni izraznosti figur angelskega slopa v isti cerkvi. Že figure srednjega vhoda zapadnega portala v Reimsu so dosegle po samozavestni odličnosti in plemeniti lepoti izraza tako stopnjo, da spominjajo na postave iz Fidijeve dobe. Še en korak bližje resničnosti pa pomenijo figure knežjega portala stolnice v Bambergu, med katerimi je Sinagoga (sl. 134) oblikovana s takim čutom za lepo telo, da se stavi ob stran največjim ustvaritvam plastike; Marija pa v svojem antičnem dostojanstvu še prekaša figure v Reimsu. Na zapadnem koru stolnice v Naumburgu pa je gotska plastika dosegla portretno resničnost v figurah Ekeharda in Ute (sl. 135), Dietricha, Gepe in drugih, v Mariji in Janezu na zapadni pregradi istotam pa izraz globoke resnične bolesti. S tem je bila dosežena končna svoboda izraza plastične podobe, ki se je od druge polovice 13. stol. dalje udejstvovala v nepregledni vrsti plastičnih del, katera so se po eni plati prilagajala arhitekturnemu okviru v zmislu tradicije, po drugi pa ustvarjala

samostojna, v svojem pojavu popolnoma neodvisna plastična dela. Poleg plastike v kamenu se je razvila na severu tudi plastika v lesu, ki je doživela velik razcvet v 15. stol. in na prehodu v renesanso, ko je kiparsko opremila nebroj rezljanih oltarjev krilne oblike. Iz tega poznega razvoja navajamo mojstra kamenite plastike iz prehoda iz 14. v 15. stol., Clausa Slutera, ki je ustvaril na nagrobniku Filipa Drznega v Dijonu vrsto v težke obleke odetih figur, ki pa kljub temu prepričevalno izražajo svojo žalost (sl. 136). Iz konca 15. in začetka 16. stoletja pa omenjamo največje mojstre lesene plastike Mihaela Pacherja z oltarjem v St. Wolfgangu, Tilmana Riemenschneiderja z njegovimi globoko resničnimi plastikami in Vita Stossa-Stwosza, čigar največje delo krasi veliki oltar Marijine cerkve v Krakovu (sl. 137) in ki je znal združiti plemenitost človeškega izra-

Sl. 135. Naumburg, stolnica, mejni grof Eckehard in gospa Uta.



Sl. 136. Paris, Louvre, nagrobnik Filipa Pota.

za s prebogatim, dekorativno iskanim gubanjem oblek tako zvanega poznogotskega »baroka«. V njegovem delu je dosegla gotska plastika svoj zadnji višek in tudi svoj konec. Mojstri, ki so začeli v njegovem času ustvarjati red v nepreglednem vihranju oblek in so pomagali telesu zopet do naravnega izraza v plastiki, pripadajo že novemu slogu, renesansi.

Sijajni razvoj gotske plastike, ki spada med največje pojave plastičnega ustvarjanja vseh časov, je zadeva francosko nemške gotike. V Italiji pa je gotska plastika, ki je odlično sodelovala pri razvoju enega izmed utemeljiteljev nove italijanske plastike, G. Pisana, imela razmeroma majhno vlogo. Važno pa je, da je po nji dobila italijanska plastika, ki se v naglem pogonu požene v tako zvano renesanso, prav od nje v delih G. Pisana in drugih realistično čuvstveni element; poleg antike, ki je v delu Nikola Pisana vzbudila izrazito plastični čut, je gotska plastika osnovno pomembna za razvoj rene-

Sl. 137. Vit Stoss-Stwosz, Marijina smrt v oltarju Marijine cerkve v Krakovu.

sančnega kiparstva, ki je postalo usodno pomembno tudi za poznejšo plastiko na evropskem severu.

Francosko nemško romansko in gotsko kiparstvo upravičeno lahko smatramo za pojav gotike. Ta ozka zveza se kaže v tem, da se je v obliki arhitekturnega kiparstva pojavilo kot neločljiv lepotni izraz gotskega stavbarstva. Svojo postavljeno nalogo je tudi zaokroženo rešilo in s tem postalo osnovna stopnja razvoja novega kiparstva sploh. Prvotno pomembnejši in starejši razvoj plastike na severozapadu Evrope pa je zaostal ob koncu gotike, ko se je začel izživljati v neke vrste baroku; ta je bil sicer rafiniran, a po svojem bistvu končno le protiplastičen, saj je nad telesnostjo že skoraj nadvladala od nje neodvisna, v ploskovitem sestavu mešanice črt se izživljajoča dekorativnost. Drugi mlajši tok se je medtem, kakor bomo videli, krepil v Italiji; ta je do prehoda v novi vek onega naravnost prekosil in mu pomagal iz zagate k novemu plastičnemu idealu renesanse.

O tako idealno zaokroženem razvoju gotskega slikarstva, vsaj kolikor gre za pojave, ki so pomembni za splošni napredek zapadnoevropskega slikarstva, ni mogoče govoriti. Tudi tu imamo dva toka; toda njuno razmerje je ravno obratno kakor pri kiparstvu. Starejši in v svojem razvoju plodovitejši je južni, italijanski tok, severni je za približno sto let mlajši in podobno kakor kiparstvo na začetku 16. stoletja tudi podleže italijansko renesančnemu idealu. Oba sta končno samo dve koreniki, iz katerih se razvija slikarstvo bodočnosti, zato bomo glavne momente severnega razvoja obravnavali pri renesančnem slikarstvu kot njega uvod, od italijanskega pa bomo tu omenili samo tisto osnovo, katero pomenja za vso bodočnost in za usodo vsega zapadnoevropskega slikarstva pojav slikarja G i o t t a in njegovih vrstnikov. Njihovo delo je do neke mere tudi predpogoj razvoja in napredka severnega slikarstva.

Do konca 13. stoletja je bilo italijansko slikarstvo še popolnoma pod vplivom bizantinskega, tako da je mogoče govoriti le o njegovi relativni samostojnosti. Z Giottom se je položaj na mah spremenil, ker je pretrgal s posnemanjem tradicije in jo nadomestil s samostojnim opazovanjem narave. Seve tu napredek ni mogel biti posebno nagel, ker je naloga slikarstva veliko preveč sestavljena, da bi jo

Sl. 138. Gioto, Joahim pri pastirjih, freska v Areni v Padovi.

bilo mogoče objeti v enem zajetu. Slikarstvo namreč gleda naravo kot celoto, oziroma kot njen izrezek, ki pa ima vse lastnosti celote in se javlja po neskončno sestavljenih pojavih. Teh sestavin ni mogoče skupno načeti. Z zanesljivim čutom se je gotsko in renesančno slikarstvo omejilo na problem figure v njenih gibih in izrazih, v skupinah in v razmerju do obdajajoče jo prostornine. Italijanska smer se je posvetila predvsem figuri, dočim je glede prostora še dolgo zaostajala. Giotto (sl. 138) je človeško figuro predvsem samostojno oživil v izrazu, čeprav se še vedno giblje v tipičnih oblikah. Dalje je figuro kot telesni pojav prepričevalno postavil v prostor, čeprav je bil to še samo relativni prostor, in krajina, ki jo je slikal v ozadjih, še močno oddaljena od resnične krajine in le naravi približana potomka od antike podedovanih konvencionalnih oblik. Z omejitvijo na najnujnejše število oseb se je Giottu posrečilo tudi postaviti svoje ljudi v prepričevalno

Sl. 139. Simone Martini in Lipo Memmi, Oznanjenje (Gal. Uffizi, Firenca).

medsebojno razmerje. Stopnja živosti in resničnosti, ki jo je s tem dosegel, je bila tolika, da je delovala na sodobnike kot največje odkritje in je vse 14. stol. črpalo iz nje. Glavni Giottovi deli se nahajata v Areni v Padovi in v Capelli Bardi cerkve Santa Croce v Firenci. Kakor klije renesančno kiparstvo Italije iz dveh korenin, iz antike, na katero se je oprl Nicola Pisano, in iz gotike, ki je oplodila delo G. Pisana, prav tako se opira italijansko renesančno slikarstvo na dve struji. Ena, ki ustreza po svoji težki resnobnosti antiki, čeprav je nastala neodvisno od nje, je pravkar opisana Giottova, druga je sien-

Sl. 140. Pisa, Camposanto, leva polovica slike triumfa smrti.

sienska smer
giottovska smer

ska (sl. 139). Tudi ta smer, ki je v primeri z Giottovo lirična, bolj čuvstvena, prefinjeno elegantna, po svoji formi bolj gotska, je prejela pobude od Giottovega slikarstva. Oblekla pa jih je v prikupnejšo obliko, postala oni struji vzporedna in ž njo soustvarjala podlage renesančnega slikarstva. Največja njena zastopnika sta Simone Martini in Ambrogio Lorenzetti. Med najpomembnejša slikarska dela 14. stol. v Italiji pa spada vsebinsko globoko pretresljiva in dinamično prenasičena slika Triumfa smrti v Camposantu v Pisi iz srede stoletja (sl. 140). Globoko človeška vsebina, ki se je izražala pri Giottu v maloštevilnih na enotno doživetje osredotočenih skupinah, je tu prvič objela veliko delo, ki je v neštetih majhnih posrečenih opazovanjih iz resničnega življenja podobno kakor Giottove formulacije živelo še več ko sto let. Šele 15. stoletje italijanskega slikarstva je končno premagalo čar giottovske in sienske umetnosti in poseglo zopet neposredno v zakladnico narave in v znanstveni studij likovnih zakonov, da po njih obnovi slikarstvo. Ko se je tudi ta moment uveljavil, se je tehtnica prevesila že k drugemu polu, k načelom renesančne umetnosti.

6. Renesančna umetnost

Gotska umetnost je bila v največjem razcvetu, ko je začel na drugem koncu Evrope, v Italiji, zoreti nov slog, ki se je pripravljal, da prevzame njeno nasledstvo. Nova umetnost, kateri so pozneje dali ime renesansa, in pri tem mislili predvsem na preporod umetnosti v zmislu njene antične oblike, je zrastla iz dolgotrajnih priprav in temeljito prenovljenega duha. Italija, ki je bila še v starokrščanski dobi tista dežela evropske umetnosti, ki je ustvarjala nove oblike in jih posredovala drugim, je doživela parstoletno mrtvilo, na katero je doba renesanse gledala kot na brezumetnosten, temen čas. Kakor smo videli, so tudi njo preplavile romanske in gotske oblike, čeprav smo mogli že tam ugotoviti, da njunega bistva ni nikdar doumela. Premočen je bil v njej čar spomenikov antične umetnosti, da bi mogel dopustiti popolno zmago antičnemu nasprotnega principa. V poznem

srednjem veku so nastopili v Italiji tudi še drugi neobhodni pogoji, ki so omogočili postanek globoko zasidranega domačega umetnostnega sloga. Gospodarsko trdno meščanstvo, organizirano v samoupravah, ki so tekmovale med seboj, katera bo prekosila drugo v sijaju in napredku, je dalo družabno oporo temu novemu slogu. Nič manj ambiciozni od meščanov niso bili mali plemiški dvori, posebno pa papeški dvor v Rimu, ki je končno na prehodu v novi vek postal glavno žarišče nove umetnosti. Duhovno pripravo za novo umetnost predstavlja tako zvani humanizem, znanstvena smer, ki je cvetela posebno v 14. in 15. stol. Od začetka je pomenila ta struja predvsem studij antične literature in kulture, pozneje pa je postala temelj svojevrstnega svetovnega nazora, oprtega na neki ideal, čigar vir je bil v antiki. Nov podnet je ta kulturna smer dobila posebno v drugi polovici 15. stol., ko je po padcu Carigrada pribežalo mnogo grško vzgojenih znanstvenikov v Italijo. Humanizem sam, ki je v marsičem podpiral razvoj proticerkvenega posvetnjaškega mišljenja in postal izhodišče cele kulture, ki še do danes ni izčrpana v vseh svojih posledkih, je dal močno pobudo za razvoj individualizma, kateri je značilen že tudi za razvoj in marsikako smer renesančne umetnosti. Zelo važen činitelj pri postanku in razvoju novega sloga je dalje novo neposredno, intimno razmerje do narave, čigar važnost smo že pri gotiki omenili. Najvažnejši in najpopularnejši činitelj pri postanku novega sloga pa je nedvomno antika. In sicer antika kot princip, ne kot vir mehaničnega posnemanja. V umetnostno ustvarjajočem oziru je renesansa postavila čisto določena načela in daljne cilje, ki so jih v vseh posledicah gotovo ni niti zavedala, in sicer cilje in načela, ki jih je nekdaj imela pred očmi že antika, a ji ni bilo dano, da jih razvije v vseh smereh.

Ta načela pa so pomenila v mnogem oziru pravo nasprotje vladajoče gotske umetnosti. Najočitnejše je to nasprotje v arhitekturi. Nasproti gotskemu načelu organske rasti gradbenih elementov uveljavi renesansa antični princip ravnovesja med nosečimi in nošenimi gradbenimi členi. Ta princip je imel za posledico celo vrsto drugih osnovnih sprememb, predvsem je zopet prišla do veljave stroga mera, pretehtanost medsebojnih razmerij in medsebojne sestave delov

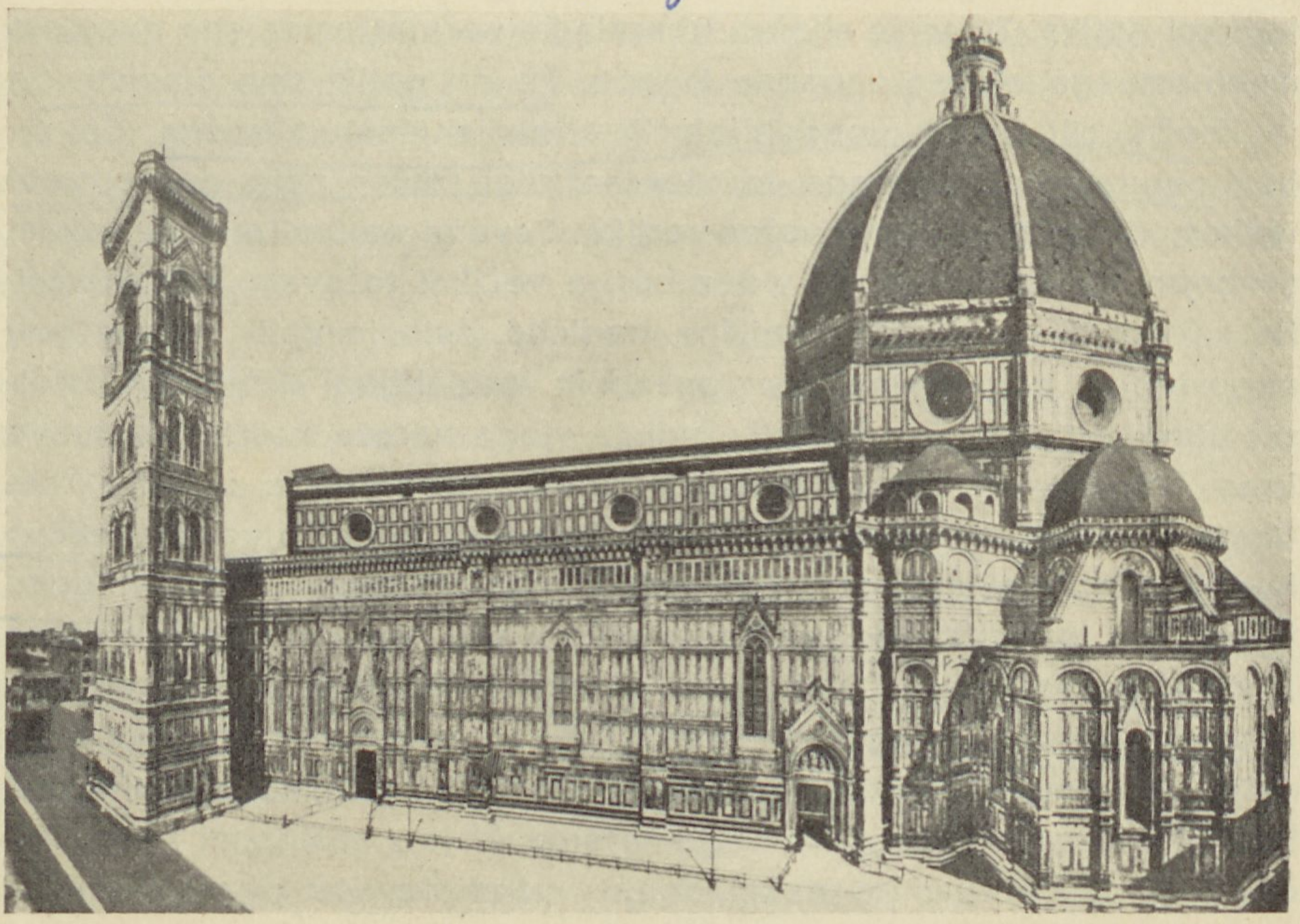
glede na vtis celote. Zavest, da so ta načela važna, je imela za posledico sistematični studij antičnih spomenikov, njih oblik in njih mer, pa tudi studij antičnih strokovnih pisateljev, posebno gradbenega teoretika Vitruva. Instinkt, ki je vodil renesančne graditelje, je tako v teku razvoja svojega likovnega hotenja in njegovega napredka pogosto doživel korekture in izpopolnitve od antike same.

V Italiji je bila antika do neke mere vedno živa, saj so ljudje rastli ob antičnih spomenikih in že tudi pred renesanso večkrat poskušali v umetnostnih tvorbah posnėmati antiko ali se kaj naučiti od nje. Oblike, ustvarjene po antiki, so deloma trdovratno živele skozi ves srednji vek in skozi vsa ‚temna' umetnostna stoletja Italije. Poudarili smo že trdoživost bazilikalne oblike za cerkvene stavbe, še bolj pa se to vidi na trdovratnem vztrajanju pri antičnih oblikah v posameznih arhitekturnih členih, posebno stebru in loku in pa na nezastrti važnosti vodoravne razčlenitve mas. Zato so prehod k novim oblikam ravno v Italiji posebno malo občutili kot prelom; tudi v arhitekturi je nekam postopen in logičen. Značilno za renesanso je, da je glede gradbenih členov in glede krasitve svojih stavb na vsej črti uveljavila antične oblike, kolikor pa ne teh, vsaj njihov princip, kateremu je podredila tudi vse premnoge izredno živahne in učinkovite, naravnost iz narave vzete elemente.

Samostojnost nove umetnosti nasproti antični pa je posebno jasna v kiparstvu in slikarstvu. Tudi tu je antika pogosto pomagala novim stremljenjem s svojimi skušnjami, da so hitreje napredovala, o direktnem posnemanju pa moremo vendar le redko in pogojno govoriti. Največji je vpliv antike še na krasilne stroke teh dveh likovnih skupin. Prej kakor antiko moremo za njuno glavno učiteljico proglasiti naravo. Tudi končni cilj renesančnega kiparstva in slikarstva je naturalističen. Gre za nič več in nič manj kot za osvojitev vsega vidnega sveta v vsej njegovi optični in telesno otipljivi popolnosti in v vseh njegovih medsebojnih razmerjih v prostoru. Ta cilj je bil nedvomno že tudi antiki pred očmi. Precej enostransko, ker vedno samo humanistično usmerjena, ga je relativno tudi dosegla. Tudi renesančna umetnost si je postavila ta cilj, a ga je zasledovala bolj vsestransko in v končnem rezultatu, ki ga je doživela šele v 19. stol., dosegla neprimerno

več kot antika. Tu se je sijajno izkazala že večkrat omenjena dvojnost umetnostnega obraza zapadne Evrope. Že pri gotiki smo omenili, da je končni cilj njenih upodabljajočih stremljenj naturalističen. Če pa oba naturalizma, gotskega in renesančnega natančneje pogledamo, vidimo, da so med njima važne razlike. Severni naturalizem je nekam svobodnejši, čeprav se na videz bori z večjimi težavami kakor južni. Na severu ni neposredne antične tradicije, zato je vpliv narave bolj neposreden, bolj pristen, brez posebnih razglabljanj o njegovi estetski ugodnosti ali neugodnosti. Tudi je vloga narave kot take, narave brez človeka, ali narave, kakršna človeka obdaja, že zgodaj čisto drugačna kakor vloga narave na jugu. Na jugu velja še vedno antično humanistično načelo, da je človek krona stvarstva, zrcalo njegove popolnosti in merilo vsega. Ostala narava pa ima le podrejeno vlogo in če si pozneje tudi v Italiji pridobi večji pomen, je to le preočitno posledica pridobitev severne struje. Tako se od konca srednjega veka dalje obe struji pogosto medsebojno izpopolnjujeta, ta bistvena razklanost evropskega umetnostnega hotenja, ki je z nastopom renesanse definitivno izražena, pa najugodneje vpliva na ves poznejši razvoj evropske umetnosti.

Pri naravi je sicer začetek renesančne slikarske umetnosti; njen skromni predor skozi tradicionalne, naravi tuje likovne oblike v umetnosti Giotta je vzbudil takrat za danes kar nerazumljivo občudovanje in naravnost svetovno pomembnost. Toda kakor v arhitekturi si renesansa tudi pri napredku v slikarstvu pomaga s studijem abstraktnih zakonov likovne gradnje in se pri tem poslužuje spoznanj ali spekulacij antike. Za likovno osvojitev prostora se izdatno poslužuje teoretične perspektive, ki postane slikarjem za neki čas kar sama cilj. Tako v slikarstvu kakor v kiparstvu pride zopet do veljave idealna telesna mera, kánon, s čigar določitvijo se ukvarjajo največji umetniki te dobe kakor Leonardo da Vinci in Albrecht Dürer. Ko osvaja statuarično resničnost, kiparstvo večkrat in z velikim uspehom porablja pridobitve antike posebno v delih Donatella. Kot važni pomožni stroki za likovno osvojitev realnega sveta pa se razvijeta sedaj anatomija ter slikanje in modeliranje telesa po naravi, tako zvani akt. Kakor je perspektiva nekatere umetnike tako opojila s svojimi učinki, da je



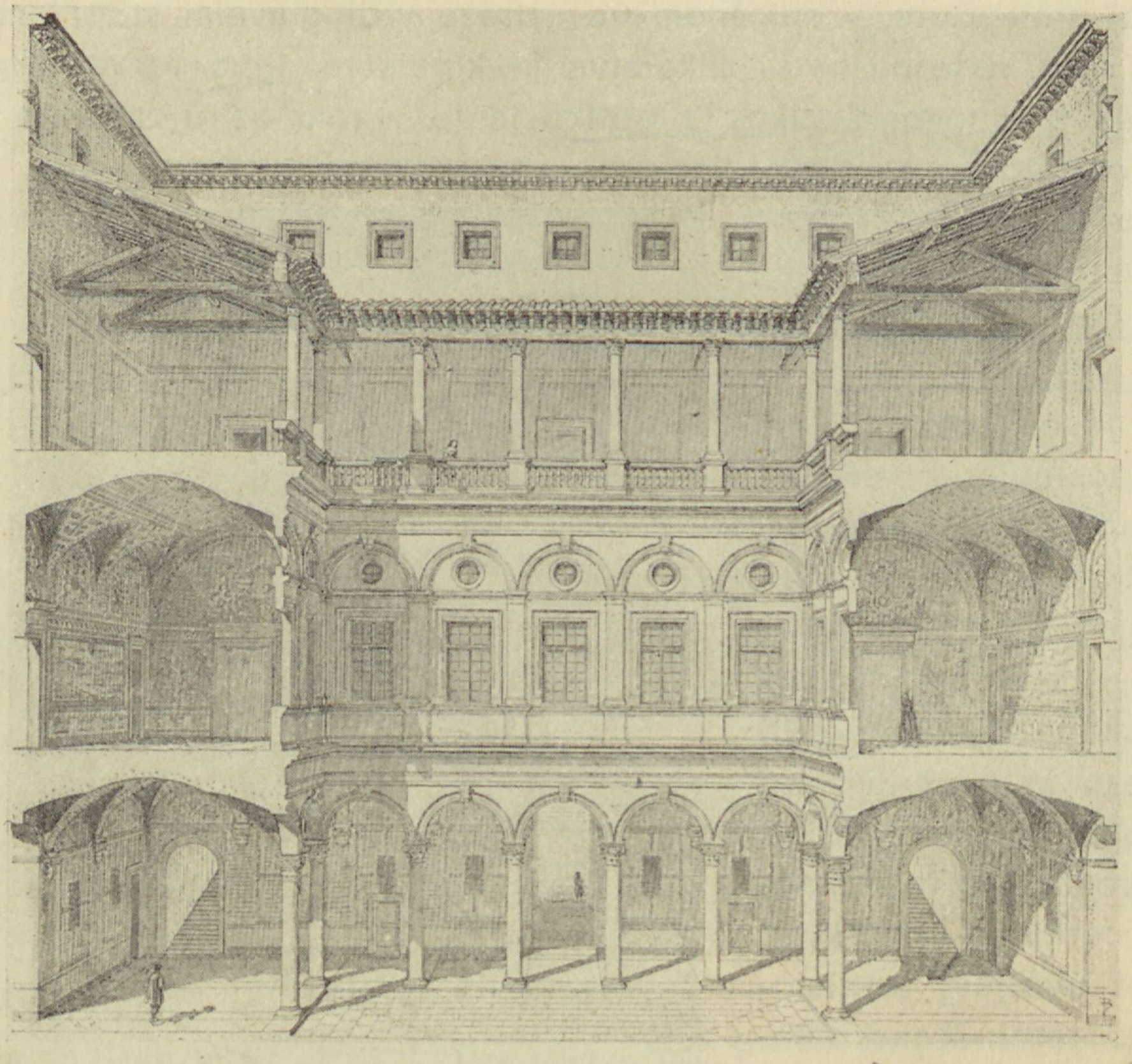
Sl. 141. Firenca, Sta Maria del Fiore. – Brunelleschi

postala skoraj sama sebi namen, je tudi akt postal pogosto naravnost sam sebi namen in glavni cilj. Posebno od Michelangela dalje, ki je v svojih delih v tolikih smeréh izčrpal upodabljajoče možnosti akta, da so sodobniki (n. pr. G. Vasari v svojih življenjepisih umetnikov) mislili, da je uresničil vse možnosti kretenj in podob nagega telesa ter da odslej studij in posnemanje njegovih del lahko nadomesti studij narave.

Torišče umetnostnega razvoja renesanse je Italija. Tudi renesansa je doživela tri razvojne dobe, ki ustrezajo, kakor smo že poudarili, organični rasti in odmiranju vsakega sloga: dobo izgraditve osnov in principov sloga, t. zv. zgodnjo renesanso, ki traja nekako od l. 1420 do l. 1500; dobo razcveta, t. zv. visoko (cvetočo) renesanso od l. 1500 do l. 1540 in dobo pozne renesanse, dobo razkroja prvotnega principa in njegovo nadomeščanje z novimi, ki prevedejo renesanso logično v t. z. barok, od l. 1540 do l. 1580. Ta delitev velja v prvi vrsti za

razvoj arhitekture, v splošnem pa ustreza tudi glavnim stopnjam razvoja ožje renesančnega slikarstva in kiparstva. Prva razvojna doba ima še tudi mnogo stikov z gotiko in je v tem oziru značilno prvo veliko delo renesančne arhitekture, osmerostrana, na rebrastem ogrodju osnovana kupola stolnice v Firenci (sl. 141), ki jo je od leta 1420 do 1436 postavil utemeljitelj renesančne arhitekture, vsestranski umetnik Filippo Brunelleschi (1377—1446). Za novo arhitekturo, ki je po svojih oblikah in motivih silno jasna in kar mladostno preprosta, je značilno, da v cerkveni arhitekturi zopet uveljavi tradicionalna starokrščansko-antična tipa prostorninske razporeditve, podolžno bazilikalnega in centralnega, katerega je gotika potisnila precèj v ozadje. Dalje se uveljavljajo na vsej črti antični gradbeni členi, steber, preklada, polkrožni lok in oblike antičnih obokov. Najvažnejše pa je, da se uveljavijo stroge mere, tako v zgradnji celote kakor v medsebojnem razmerju posameznosti. Od samega začetka ima v razvoju te nove umetnosti poleg cerkve glavno vlogo palača. Uveljavi se značilni tip s strogo zunanjščino (sl. 142) in bogatim, z arkadnimi hodniki in prostimi, arhitektonsko izoblikovanimi stopnicami okrašenim dvoriščem (sl. 143), za kar imamo klasične primere posebno v Firenci in v Rimu.

Sl. 142. Pal. Medici-Riccardi.



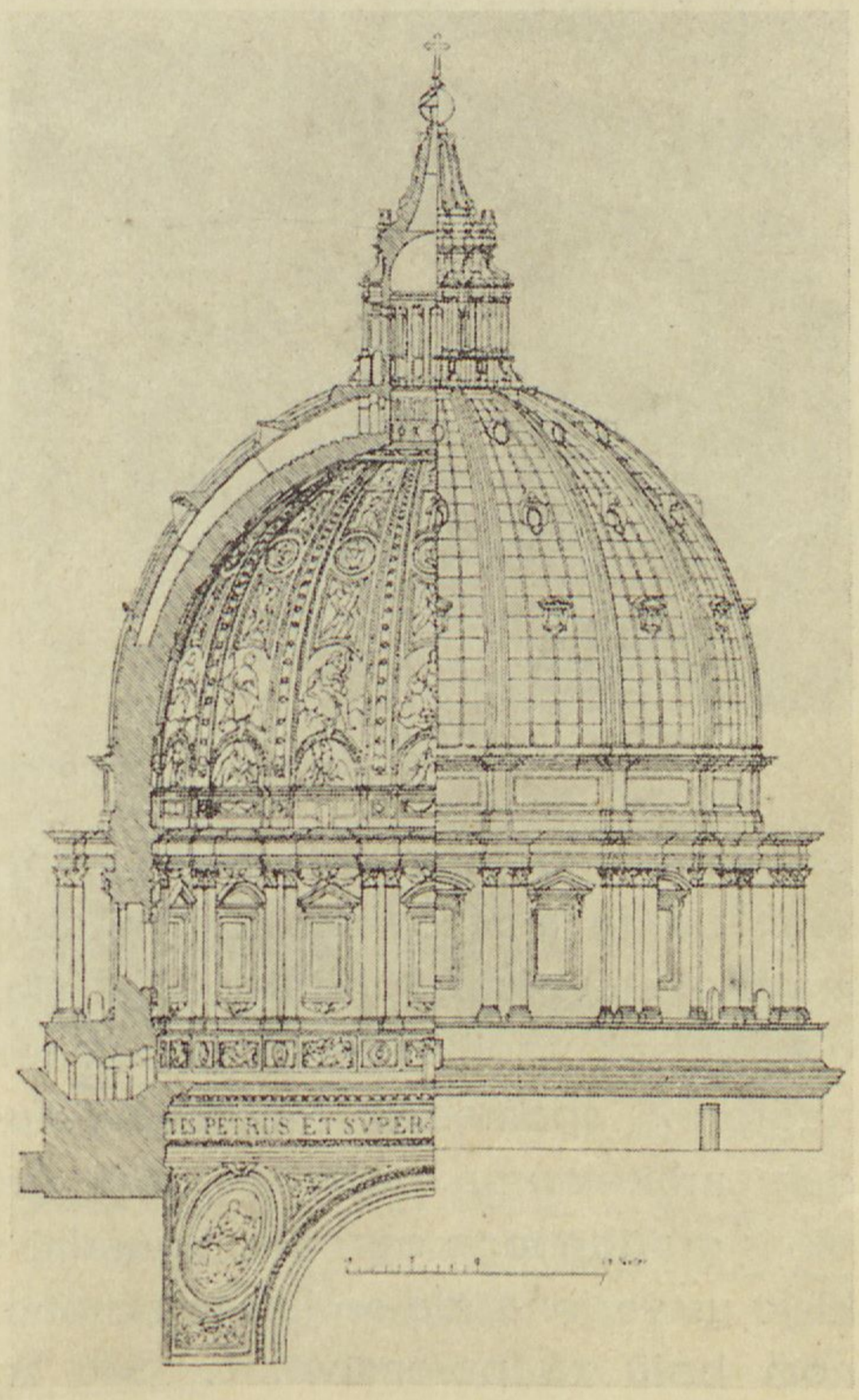
Sl. 143. Firenca, dvorišče palače Strozzi. Brunelleschi

Vodstvo umetnostnega življenja prve dobe ima Firenca, ki je stopila na odlično mesto že v začetku 14. stol. z Giottovo slikarsko umetnostjo, višek svoje umetnostne vloge pa je doživela pod vlado rodbine Medici v 15. in 16. stol. Vodilni arhitekti te zgodnje dobe so Filippo Brunelleschi, ki je postavil slavno kupolo stolnice v Firenci, zgradil več cerkva in dal tudi palačni arhitekturi (Palazzo Pitti v Firenci 1440) njeno klasično obliko, ki je v mnogem oziru še danes ideal. Drugi najvažnejši arhitekt je bil Michelozzo, ki slovi posebno po svojih palačah. Slavna je Pal. Medici-Riccardi v Firenci iz l. 1435. Leon Battista Alberti pa je razen po svojih stavbah posebno važen kot arhitekturni in sploh umetnostni teoretik (razprave o slikarstvu in stavbarstvu).

zgod. renesansa

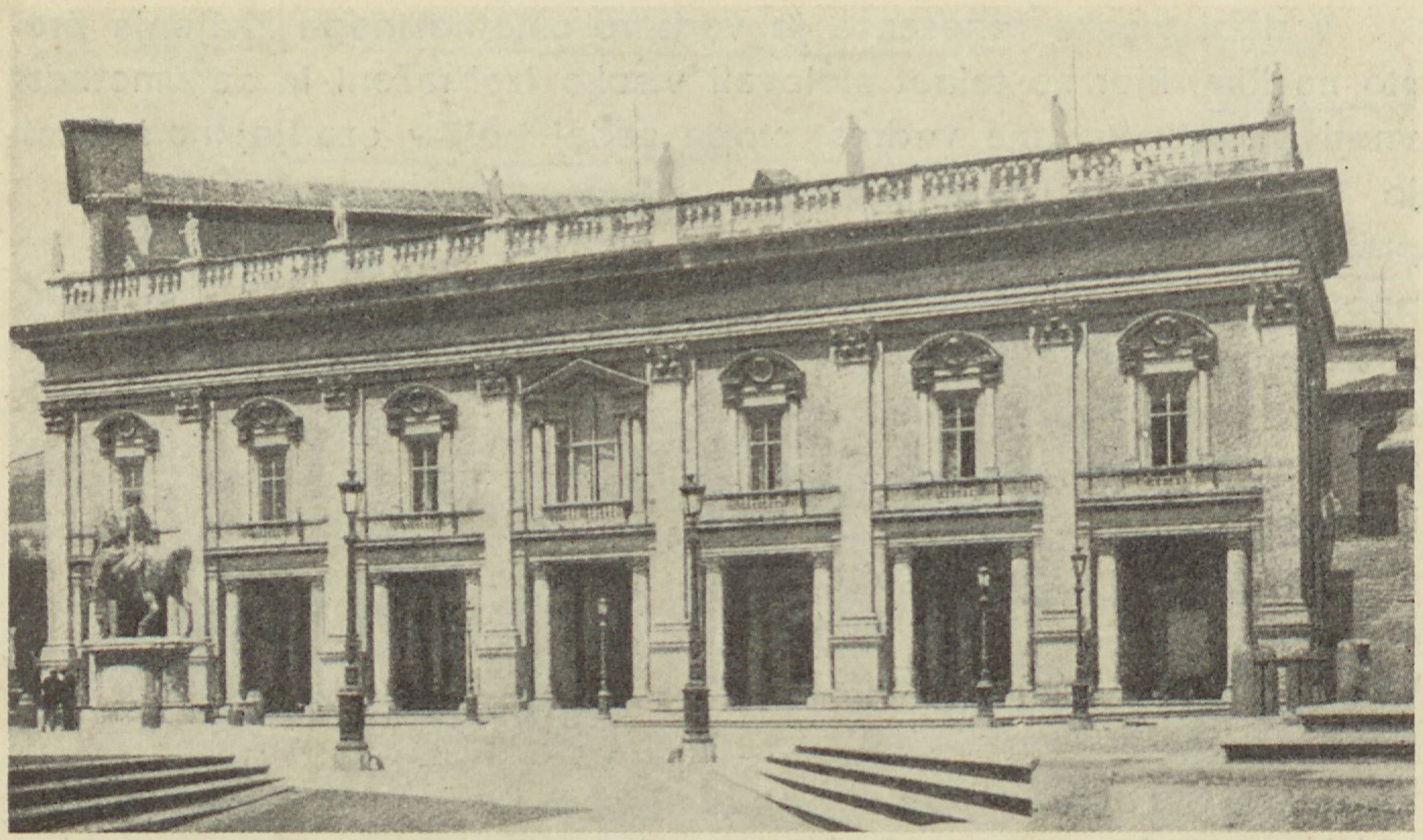
1440

V dobi visoke renesanse je vodstvo umetnostnega življenja prešlo na Rim, kjer so takrat stolovali visoko izobraženi in za umetnost vneti papeži. Prvotna vedrost stopa sedaj bolj v ozadje; nadomesti jo arhitektonska strogost, ki prežene ornamentiko, ki se je poprej, čeprav v mejah konstruktivnega okvira posameznih členov, močno razbohotila, posebna pažnja se posveča točni izdelavi posameznosti in mogočnemu vtisu celote. Vodilni arhitekt je Bramante, ki je od l. 1506 dalje vodil gradnjo nove cerkve sv. Petra v Rimu in tloris značilno predelal v smislu centralne stavbe. Jedro stavbe je bilo izvršeno po njegovem načrtu. Kot arhitekt se je udejstvoval tudi slavni slikar Raffael. Za napredek arhitekture pa je posebno važen univerzalni Michelangelo Buonarotti, ki je s svojimi stavbami dal visoki renesansi najpopolnejšo obliko, hkrati pa ustvaril temelje baročne arhitekture.



Sl. 144. Rim, kupola sv. Petra.

V treh pomembnih delih je Michelangelo kot arhitekt napravil razvoj, ki ga navadno zmaga samo napor generacij. V l. 1521—1534 je nastala Medicejska kapela pri cerkvi S. Lorenzo v Firenci. Po svojem sestavu, v katerem je s kamenito okvirno arhitekturo izraženo stavbno ogrodje, je to tipična renesančna kupolasta arhitektura. Kakor v renesansi so stene deljene v pritličje in nadstropje in v njih speče sestavne sile označene s pilastri in prekladnimi venci. Vendar je Michelangelo že tu uresničil del svojega posebnega arhitekturnega



Sl. 145. Fasada kapitolinskega muzeja v Rimu. – Michelangelo

programa, ko je v nadstropnem pasu poudaril samostojnost oken s tem, da je močno izdelal njih okvir in mu dal obliko čelne strani majhne stavbice. Spodaj pa je steno skoraj popolnoma odpravil z odprtinami, vdolbinami in pilastri ter v to krasilno arhitekturo postavil nagrobna spomenika Medicijev. Tu se izraža že renesančnemu tuj duh, arhitekturna poživitev sten grozi razgnati tesno jo objemajoči okvir gradbenega ogrodja, figuralni del spomenika pa je z arhitekturo, ki je ustvarjena, da se izraža skupno ž njim kot celota, v temu podobnem boju za prvenstvo. L. 1546 so pričeli zidati palačo konservatorov na Kapitolu v Rimu. Tu je ustvaril Michelangelo v fasadi nov tip, ki je postal za stoletja zgleden, s tem, da je pritličje in nadstropje po pilastrski vrsti združil v enoto in tako na mogočen način povečal učinkovitost celote (sl. 145). Tretja teh stavb je vzhodni del cerkve sv. Petra v Rimu (sl. 144 in 146), čigar gradnjo je vodil Michelangelo od l. 1547 do svoje smrti l. 1564 in mu dal končno obliko v popolnosti, ki je še danes ni nihče prekosil. Ustvaril je idealen primer arhitekture kot plastičnega telesa, čigar lupina v notranjščini, a še bolj učinkovito v zunanjščini, raste od tal kot smotrno zložena gmota, ki kljub svoji

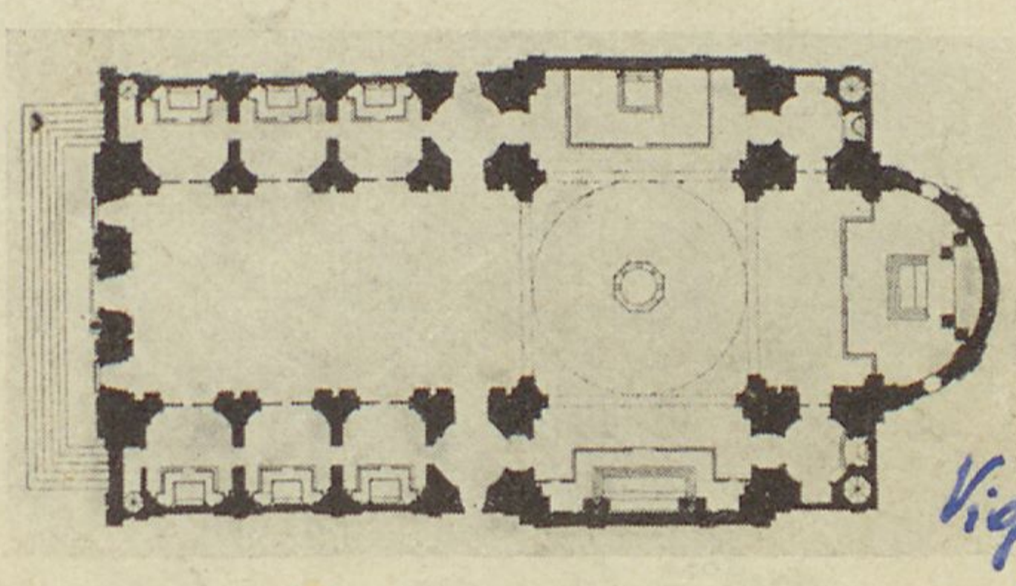
Sl. 146. Rim, kupola cerkve sv. Petra in kolonadni trg sv. Petra.

ogromnosti z elegantno lahkoto dviga nad se krono kupole. Z isto samozavestjo se gradi ogromni prostor v notranjščini do vrtoglave višine. Michelangelo je s svojimi deli vcepil renesančni arhitekturi toliko novih, v bistvu razkrajajočih jo elementov, da njegovo delo pripada prav toliko renesansi kakor baroku. Spustil se je v zavedno tekmo z velikostjo antičnih arhitektur, ki jih je spoznal v razvalinah koloseja in kopališč, razgibal v živahni medsebojni borbi po renesansi uravnovešene arhitekturne člene in to borbo še povečal s tem, da je smotrno poudarjal plastično stran posameznih sestavin.

Michelangelovo delo je osnova za arhitekturo pozne renesanse, ki je pa prav za prav že začetek baroka. Za njo je značilno, da razvijajoč dalje Michelangelovo stremljenje po plastičnem izrazu po-

Sl. 147. Notranjščina uršulinske cerkve v Ljubljani.

sameznosti, ne poudarja in ne stopnjuje več samo monumentalnega, velikega vtisa celote, ampak tudi njenih posameznih členov, predvsem arhitektonskih redov. Iz tega stremljenja se razvije tako zvani kolosalni red, čigar pozni odmev imamo tudi v Ljubljani v uršulinski cerkvi, ki je nastala v prvi polovici 18. stoletja po načrtih neznanega, nedvomno velikega, v Palladijevem duhu vzgojenega severnoitalijanskega arhitekta (sl. 147). Dočim je Michelangelo črpal iz intuitivnega doživetja klasične antike, posvečajo sedaj veliko pozornost sistematičnemu študiju antičnih spomenikov in gradbenih teoretikov. Za bodoči razvoj arhitekture v baročni dobi je osnovno važen Vignola, ki je zidal jezuitsko cerkev il Gesu v Rimu, in pa severni Italijan Andrea Palladio, ki je izoblikoval višek kolosalnega vtisa renesančnih stavb. Vignola je v imenovani jezuitski cerkvi (sl. 148 in 200) ustvaril osnovni tip idealne baročne cerkvene stavbe. Bazilikalno izročilo je podredil načelu enotne prostornine, katero spremljajo ob straneh mesto stranskih ladij po velikosti njej podrejene stranske kapele; prostor pred prezbiterijem pa pogosto poveličuje kupola z množino svetlobe, ki jo dovaja od zgoraj. Zmaga enotne prostornine, ki jo je uresničil že Michelangelo s svojim končnim zasnutkom cerkve sv. Petra, je ena glavnih podlag arhitekture bodočnosti.



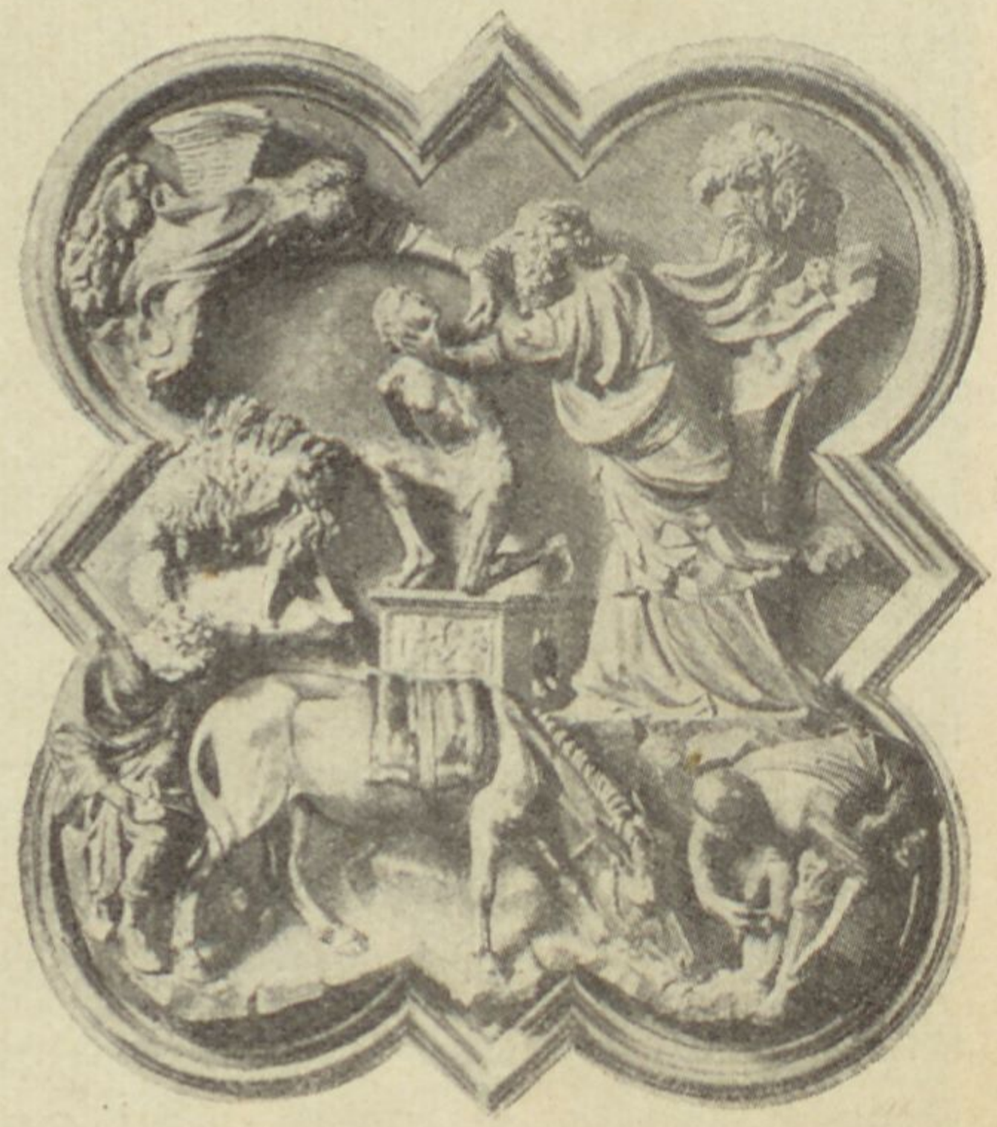
Sl. 148. Tloris cerkve il Gesù v Rimu.

Prav tako velik kakor razvoj arhitekture je v renesančni dobi tudi razvoj kiparstva in slikarstva. V obeh je bil dosežen takšen višek, da se je sodobnikom zdelo, da je več sploh nemogoče. To mišljenje je izrazil tudi Vasari v svoji znani prvi veliki umetnostni zgodovini, ko je vsa svoja izvajanja usmeril tako, da bi predstavil Michelangela kot višek vsega umetnostnega razvoja, kot obožavani antiki enakopravnega, ako ne celo kot umetnika, ki jo je v svojih delih prekosil.

Razvoj renesančnega kiparstva je bil od začetka močno vezan na Firenco; podobno kakor v arhitekturi pa je tudi v kiparstvu na začetku

16. stol. vodstvo prešlo na Rim. Podoben pomen kakor Brunelleschi za arhitekturo ima za kiparstvo Lorenzo Ghiberti. Tudi pri njem se še močno kaže vpliv gotike, posebno Andreja Pisana. To se posebno čuti v njegovih prvih bronastih vratih, ki jih je postavil na severni strani krstilnice v Firenci v l. 1403—1424 kot pendant južnih vrat Andreja Pisana. Umetnostno zgodovinsko slovit je natečaj za ta

Sl. 149. L. Ghiberti, Abrahamova daritev Izaka.



Sl. 150. F. Brunelleschi, Abrahamova daritev Izaka.

vrata, razpisan l. 1401, v katerem je Ghiberti s svojim osnutkom za relief Abrahamove žrtve (sl. 149) zmagal nad osnutkom Filipa Brunelleschija (sl. 150). Čeprav se v obeh delih enako prepleta značaj gotske plastike z motivi iz antike, je Ghibertijevo delo bližje klasični mirnosti, ki postane kmalu ideal renesanse, kakor mnogo temperamentnejše Brunelleschijevo. Glavno Ghibertijevo delo pa so slavna vzhodna vrata iste krstilnice, t. zv. Vrata paradiža (1425—1452), ki so okrašena z desetimi reliefi s prizori iz starega zakona (sl. 151 in 151 a). Važno pri tem delu je, kako se je pozornica poglobila v prostor, kar ustreza razvoju sodobnega slikarstva in odpira reliefnemu izrazu nove možnosti.

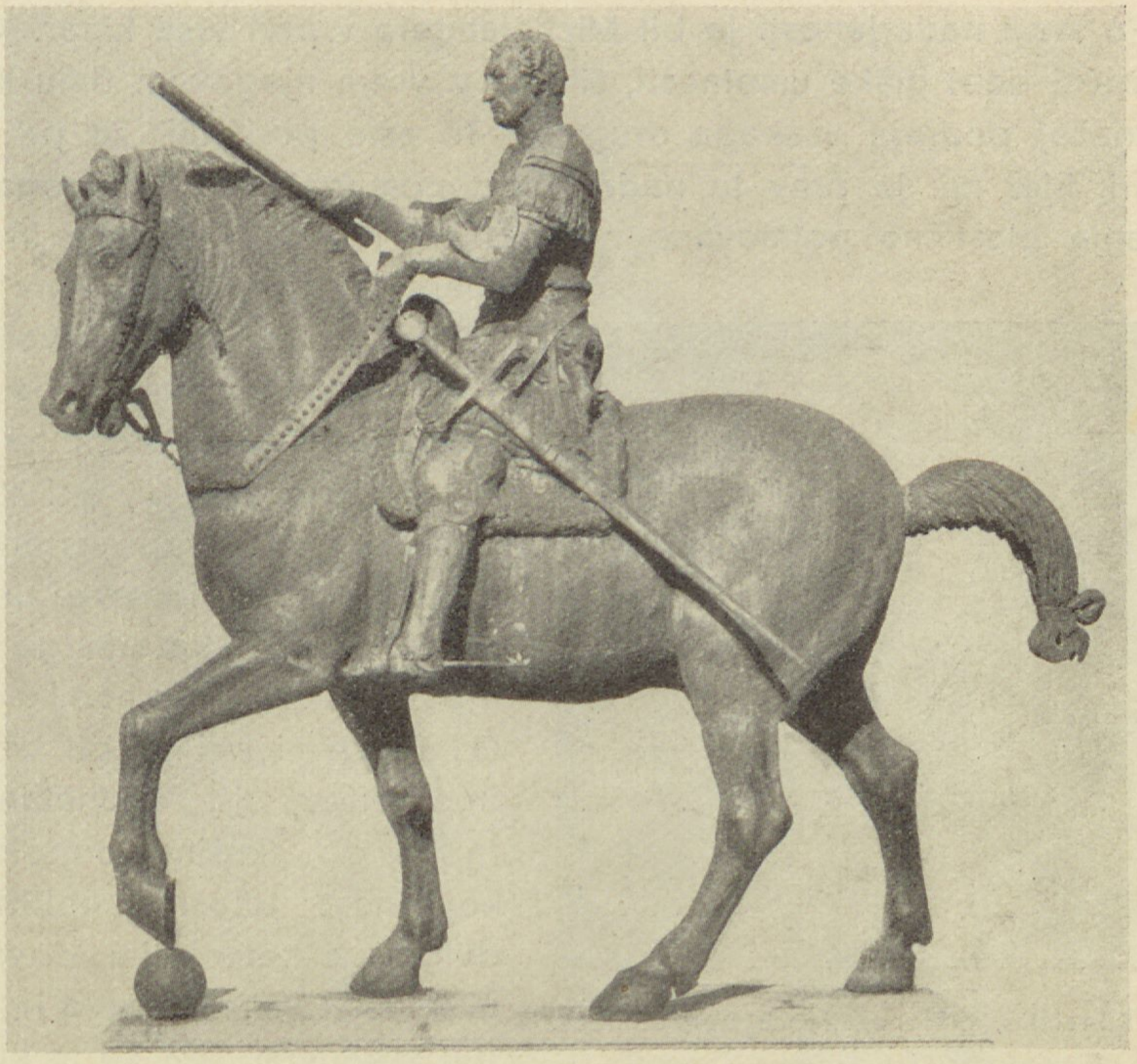
Največji kipar 15. stol. pa je Donatello, v čigar delih je realistični kiparski napredek dosegel višek, kakor ga po antiki ni imel nikdar pred njim. Med osnovna dela kiparstva spada njegov sv. Jurij, asketski sv. Janez Krstnik, reliefi pevskega kora v stolnici v Firenci, spomenik Gattamelate v Padovi in reliefi in kipi sv. Antona v Padovi.

Donatello je v italijanskem kiparstvu končno premagal izročilo gotike, ki se še na srečen način izraža v kipu sv. Jurija, in ga nadomestil z doživetjem bistva antike (primerjaj novo stojo njegovih figur ali spomenik Gattamelate, sl. 152) in samostojnim opazovanjem narave. Ta mu omogočuje, da dosega presenetljivo »portretno« resničnost (prim. kip Zuccone — Plešec v Firenci, sl. 153) in posebno globokost duševnega izraza. Zelo priljubljeni so kiparji rodbine della Robbia, posebno Luca in Andrea; sloveli so posebno po izdelkih v glini. Med pomembna dela iz konca 15. stol. spada mnogoobčudovani konjeniški spomenik Colleonija v Benetkah (sl. 154), ki ga je ustvaril Andrea del Verrocchio.

Sl. 151. Lor. Ghiberti, Padec Jerihe na Vratih paradiža v baptisteriju v Firenci.

Glavna mojstra visoke renesance sta v kiparstvu Leonardo da Vinci in Michelangelo. Da Vinci, čigar glavno kiparsko delo, konjeniški spomenik Francesca Sforze, je uničeno, je pomemben predvsem kot teoretik in kot osebnost, ki je imela na prehodu od zgodnje k visoki renesansi velik vpliv. Michelangelo pa je naravnost usoden za svoj čas. Ta umetnik tolikega temperamenta in oblikovalne

Sl. 151 a. L. Ghiberti, Vrata paradiža v baptisteriju v Firenci.



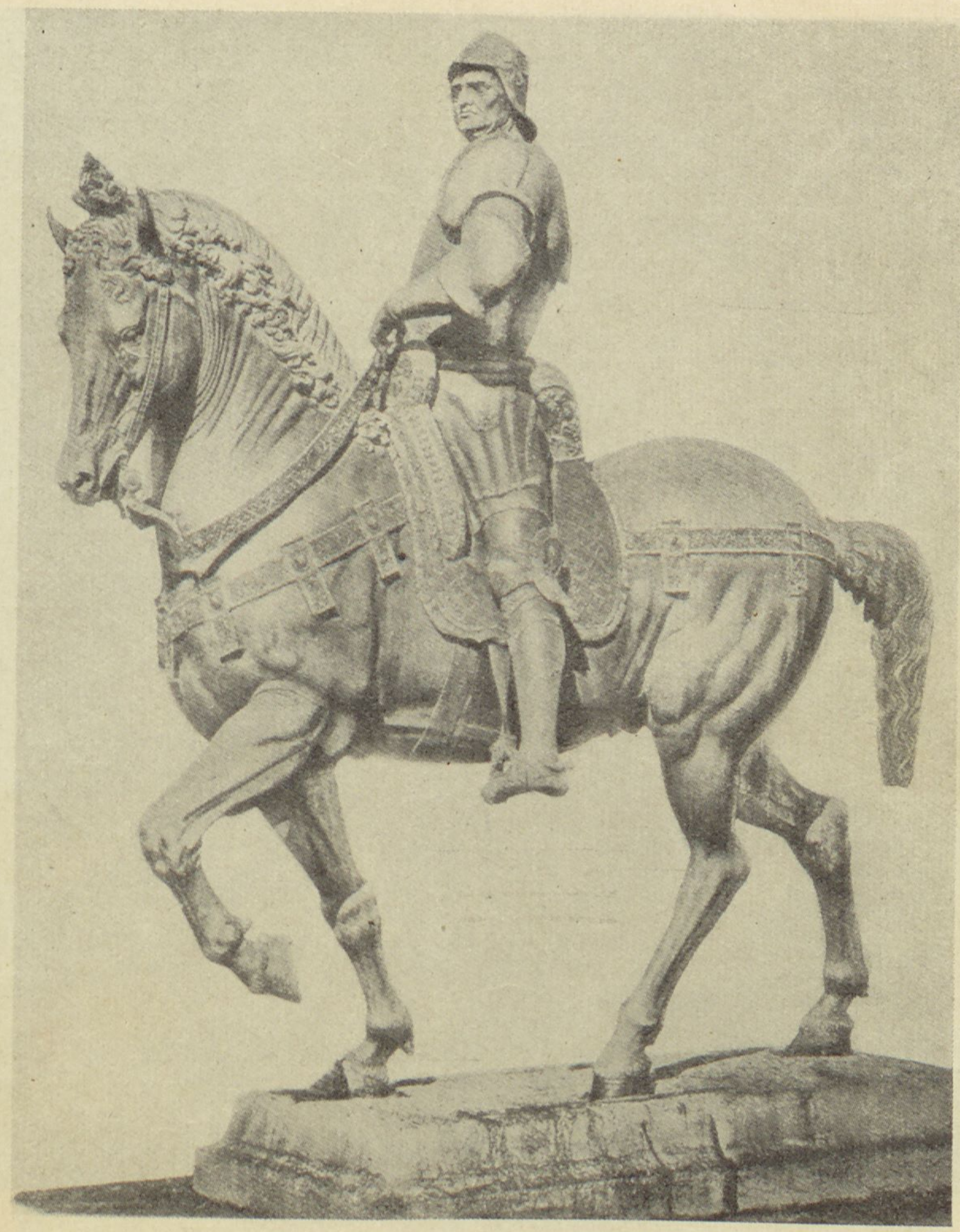
Sl. 152. Donatello, spomenik Gattamelate v Padovi.

sile, da mu morda v zgodovini ni enakega, je ustvaril tudi v kiparstvu dela, ki se še danes smatrajo za neprekošena. Sem spada n. pr. Pietà — Žalostna Mati božja v cerkvi sv. Petra v Rimu (sl. 155), ki kaže neštetokrat obdelan ikonografski motiv s tako poglobljenim novim izrazom, da njegovo bogastvo še do danes ni izčrpano. Največje njegovo delo je spomenik papeža Julija II., od katerega so izdelani samo fragmenti, poleg drugih sloviti sužnji v Louvre-u v Parizu in nadčloveški Mozes v Rimu. Njegovo najpopolnejše kiparsko delo pa so grobovi Medicejcev v kapeli cerkve S. Lorenzo s sedečima likoma Lorenza in Giuliana, in alegoričnimi kipi dneva, noči, večera in jutra (sl. 156). Živost izraza v teh kipih, ki jim je težko najti kaj enako popolnega v zgodovini umetnosti, je tolika, da so upravičeno rekli o njih, da jim do popolnosti manjka samo še to, da bi resnično dihali.

Po svoji nadarjenosti je bil Michelangelo v prvi vrsti kipar. Kakor v klasični dobi grške umetnosti, si tudi v vsem njegovem delu kiparski značaj podreja vsakega drugega. To smo podčrtali že pri arhitekturi, kjer mu je prav ta nadarjenost pomagala do idealnega obvladanja plastično pojmovane arhitekture; kiparski moment in element je v svojem delu v arhitekturi vsestransko uveljavil. Tudi njegovo slikarstvo je izrazito plastično in sloni na plastično izraziti risbi, pri kateri ima barva le drugovrsten pomen. Kar je v kiparstvu uresničil Donatello, s katerim ga veže njegov učitelj Bertoldo di Giovanni, ki je bil učenec Donatellov, je Michelangelo razvil do skrajne popolnosti. Popolnost telesne oblike je dvignil s temeljitim obvladanjem anatomije, naravo je oživljal v kamenu, da se je kosala z resničnostjo, poglobil je duhovni izraz in z naslado tekmoval z antiko, katere najgloblje bistvo je z bistro intuicijo samozavestno spoznal. Zadostuje, če primerjamo njegovo mladostno delo kip Davida v Firenci (sl. 157), ki po svoji izrazito klasični stoji in izrazu kar vsiljuje to primerjanje, z enim najpopolnejših kiparskih del antike, Praksitelovim Hermesom v Olimpiji. V primeri z Michelangelovim je Praksitelovo telo naravnost shematično, izraz pa neprimerno manj določen in individualno globok kakor tu. Prepričevalni, a vendar povprečni resničnosti stoji v Davidu nasproti mnogo bolj živa resničnost, četudi je tudi ta idealizirana.

Sl. 153. Donatello, Zuccone, Firenca, stolp stolnice.

Moč Michelangelove osebnosti je bila tolika, da je druga polovica 16. stol. popolnoma zapadla njegovemu vplivu in tako neke vrste manirizmu, združenemu s stremljenjem po čim večjem vtisu. Najsamostojnejši med njegovimi nasledniki je Giovanni da Bologna.



Sl. 154. Verrocchio, spomenik Colleonija v Benetkah.

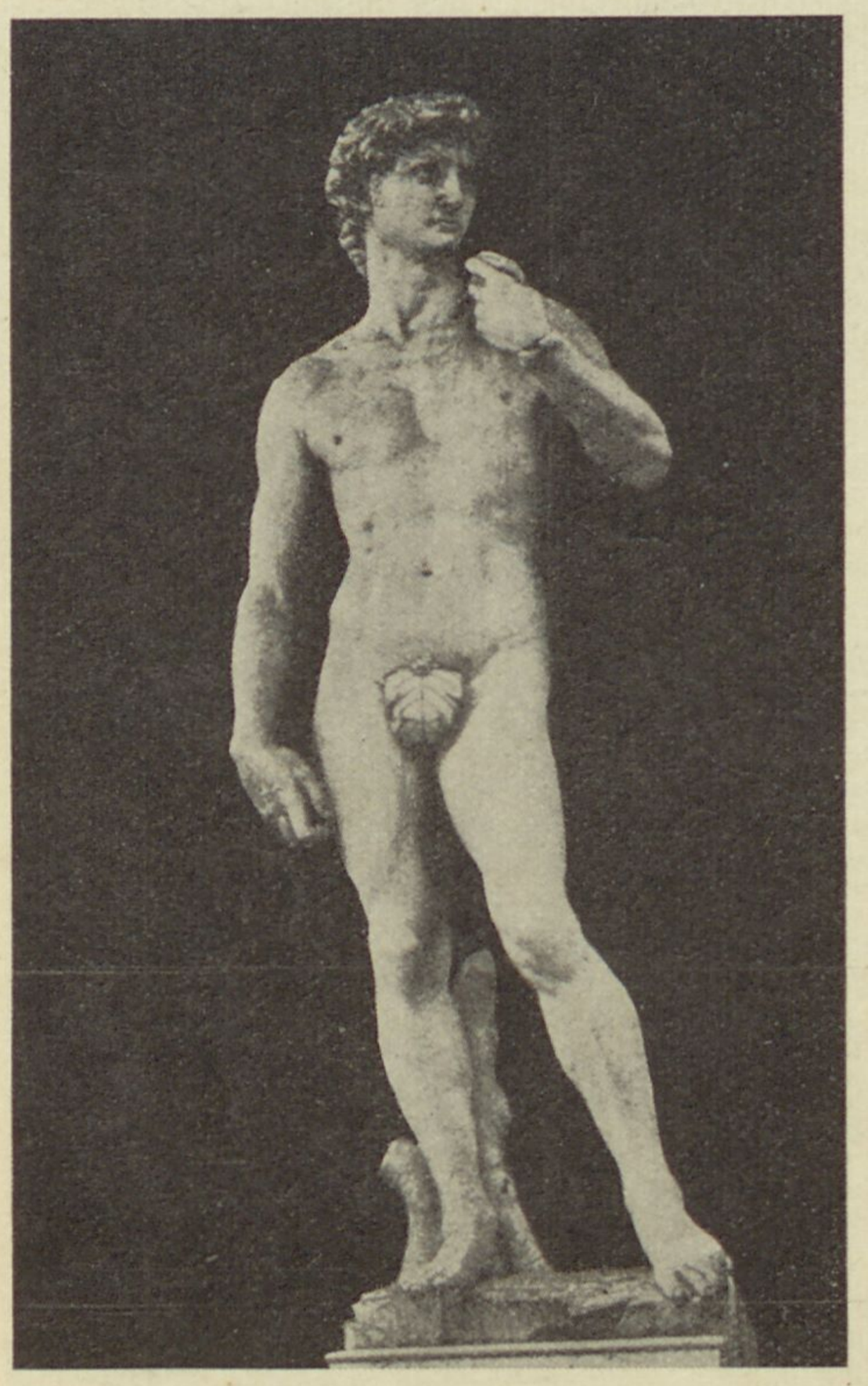
Ogromen je bil razmah renesanse tudi v slikarski umetnosti. Tudi tu se korak za korakom srečujemo s pomembnimi osebnostmi in visokimi ustvaritvami duha in stila, tako da renesančno slikarstvo v mnogem oziru še danes ni izgubilo svojega čara in se pogosto še v naših dneh proglaša za ideal vseh časov.

Sl. 155. Michelangelo, Pietà v cerkvi sv. Petra v Rimu.

Podobno kakor v kiparstvu je tudi v renesančnem slikarstvu, ki mu je dal odločilno smer že Giotto, realistična, po podobi naravne resničnosti stremeča težnja močnejša od vseh drugih. Italijansko renesančno slikarstvo, ki si je z Giottom osvojilo predvsem zopet poglobljeni izraz notranjih doživetij, v 15. in na začetku 16. stol. zlasti

Sl. 156. Michelangelo, nagrobnik Giuliana de' Medici.

sistematično izdeluje lik človeškega telesa s pomočjo natančnih anatomskih studij. Ne zadovoljuje pa se s preprosto podobo narave, ampak stremi preko realistične slike narave do popolnejših likov, v katerih se izražajo globlji zakoni lepote in reda. Bori se za idealno mero popolnega človeškega telesa, z določitvijo t. zv. kánona (sl. 158) s pomočjo perspektive prodira v prostor in poskuša z znanstveno točnimi sredstvi določiti medsebojna razmerja predmetov v prostoru (sl. 159 in 167). Celo sestav figur v skupinah skuša dvigniti do višje popolnosti in učinkovitosti s tem, da ga podreja geometričnim likom in tako sestavlja iz figur organizme višjega reda (sl. 160). To stremljenje se izraža posebno v teoretičnih stremljenjih Leonarda da Vincija, v popularni in pogosto tudi spekulativni, po kompliciranem filozofskem, bogoslovnem in miselnem izrazu stremeči umetnosti Raffaela in mladega Michelangela, ki je vezanost v tej zakonitosti izrabil tudi za to, da je dvignil napetost dejavnih sil do dinamičnega prekipevanja, ko je v delih kakor Sveta družina ali osrednja skupina Poslednje sodbe v Sikstinski kapeli največja razgibanost kretnje in duševnosti idealno umirjena po kristalinično neporušni formi idealnega lika, kateremu je podrejena. Isti Michelangelo je končno predstavil začudenim sodobnikom toliko množino likovnih rešitev, v katerih je obvladal posamezno



Sl. 157. Michelangelo, David.

Sl. 158. A. Dürer, bakrorez Adama in Eve (1404).

figuro z vsemi, tudi najbolj zvitimi in likovno težavnimi kretnjami, da se jim je zdelo, da je za vselej rešil vse probleme likovnega obvladanja človeške figure. Njegova Poslednja sodba (sl. 161) je postala neizčrpna vzorčna zbirka anatomsko točnih, za risarski izraz najbolj težavnih podob nagega človeškega telesa.

Sl. 159. C. Crivelli, Oznanjenje (London, Nat. Gal.).

Krog, v katerem se je vršil razvoj in napredek renesančnega slikarstva, je v primeri s krogom, ki je sodeloval pri razvoju renesančnega kiparstva in stavbarstva, mnogo bolj vseitalijanski. Zakaj tudi kadar gre za najvišje vrhove, ki jih je slikarstvo te dobe doseglo, sodelujejo vse italijanske pokrajine, predvsem pa Firenca, Rim in Benetke.

Prvi razvojno pomembni mojster po Giottovi dobi je Masaccio s freskami v kapeli rodbine Brancacci v Firenci, ki je z uspehom načel problem razrahljane skupine oseb v prostoru ter individualiziral in poglobil doslej tipični izraz obrazov. Izven razvoja problemov pa stoji umetnostno eden najučinkovitejših mojstrov 15. stol., fra Giovanni da Fiesole s priimkom fra Angelico (sl. 162). Enega največjih umetnostnih užitkov v Italiji predstavljajo njegove freske v samostanu S. Marco v Firenci. Idealistični realizem Giottov je dosegel v njegovem delu popolnost najiskrenejšega religioznega izraza. Ob koncu stoletja žive trije veliki mojstri, ki pripadajo še k zgodnji generaciji renesančnih slikarjev: Sandro Botticelli, ki je dvignil ekspresivno moč kretenj (sl. 163), Filippino Lippi in Domenico Ghirlandajo, v

Sl. 160. Leonardo da Vinci, sv. Ana (Paris, Louvre).

Sl. 161. Michelangelo, Poslednja sodba (Vatikan).

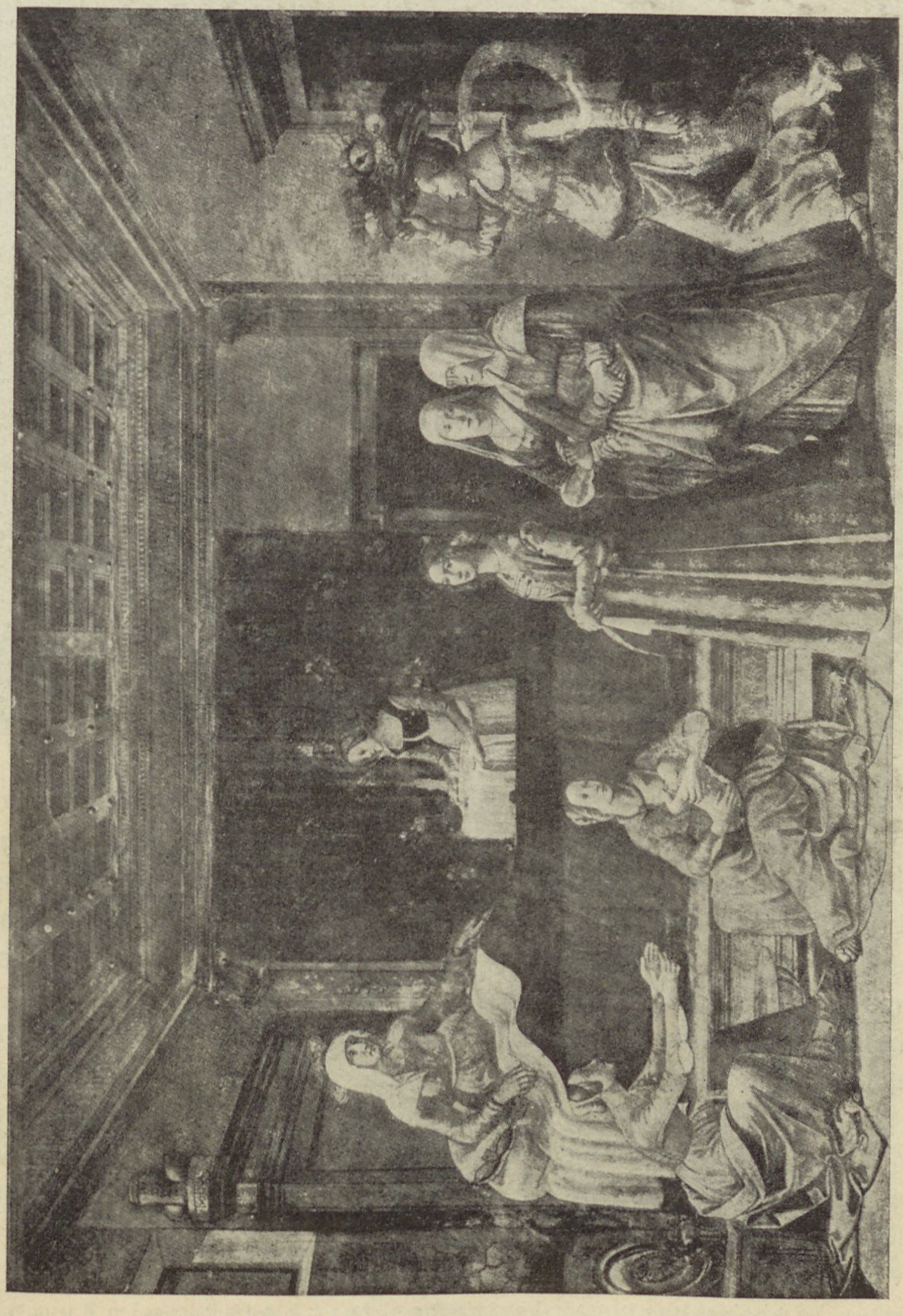
čigar freskah v cerkvi S. Maria Novella v Firenci je resnično sodobno življenje našlo plemenit izraz (sl. 164).

Iz umbrijske srednje-renesančne šole je izšel učenec milega Pietra Perugina, Raffael Santi, eden izmed treh največjih slikarjev visoke renesanse. Razen vplivov svojega učitelja P. Perugina je doživel v poznejši dobi tudi vpliv obeh svojih velikih sodobnikov Leonarda in Michelangela pa tudi fra Bartolomea. Raffaelovo delo je še danes splošna last vsega človeštva. Priljubljene so njegove ljubke Madone (Madona z liščkom, Madona v zelenju, Lepa vrtnarica itd.), občudovane njegove velike alegorično reprezentativne kompozicije v stancah v Vatikanu, proslavljajoče Vero (slika 165), Znanost, Umetnost in Pravo, istotam velike zgodovinske kompozicije (Izgon Heliodora iz templja, Maša v Bolseni, Osvoboditev Petra in Umik Atile) ter značilna, po antični posneta ornamentika tako zvanih grotesk ali pa njegove velike slike Spremenjenje na gori Tabor (sl. 166) in Sikstinska Madona. Raffael v svojem delu ni problematik, tem točneje pa se mu je posrečilo izraziti duhovno vsebino svojih del. Vplive, ki jih je z lahkoto in spretnostjo sprejemal, je večinoma srečno izpopolnil in tako postal nekaka posrečena sinteza vseh stremljenj sodobnega slikarstva. Od vsakega svojega vzornika je prejel bistveno

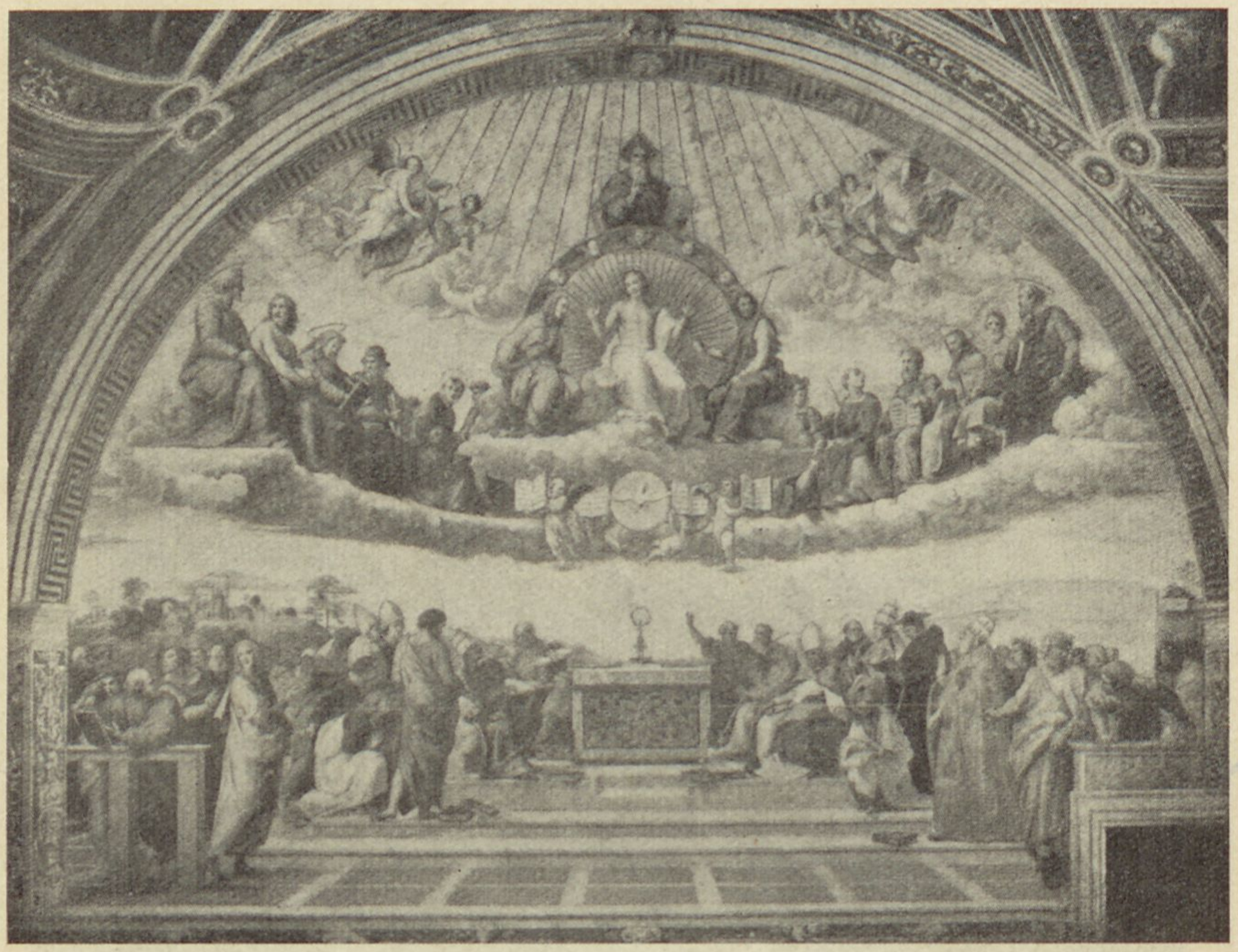
Sl. 162. Fra Angelico, Jezus v pretoriju; freska v samostanu sv. Marka v Benetkah.

Sl. 163. Sandro Botticelli, Oznanjenje (Firenca, Gal. Uffizi).

sestavino svoje umetnosti. Perugino mu je vzbudil zmisel za idealno milino, ki jo je s posebnim uspehom uresničil v svojih religioznih idilah; Leonardovo idejo geometrično zaokrožene kompozicije je dvignil do najpopolnejše izrazitosti. Pobude Leonarda in fra Bartolomea pa je stopnjeval do kompliciranih, vsebinsko in formalno do podrobnosti premišljenih kompozicij, kakor je Disputa in podobno. Michelangelova gigantska forma, katere vpliva se nazadnje tudi ni mogel izogniti, pa mu ni prijala in je motila intimni, idealno uravnovešeni svet njegove umetnosti.



Sl. 164. Domenico Ghirlandajo, Rojstvo Janeza Krst., Firenca, S. Maria Novella.



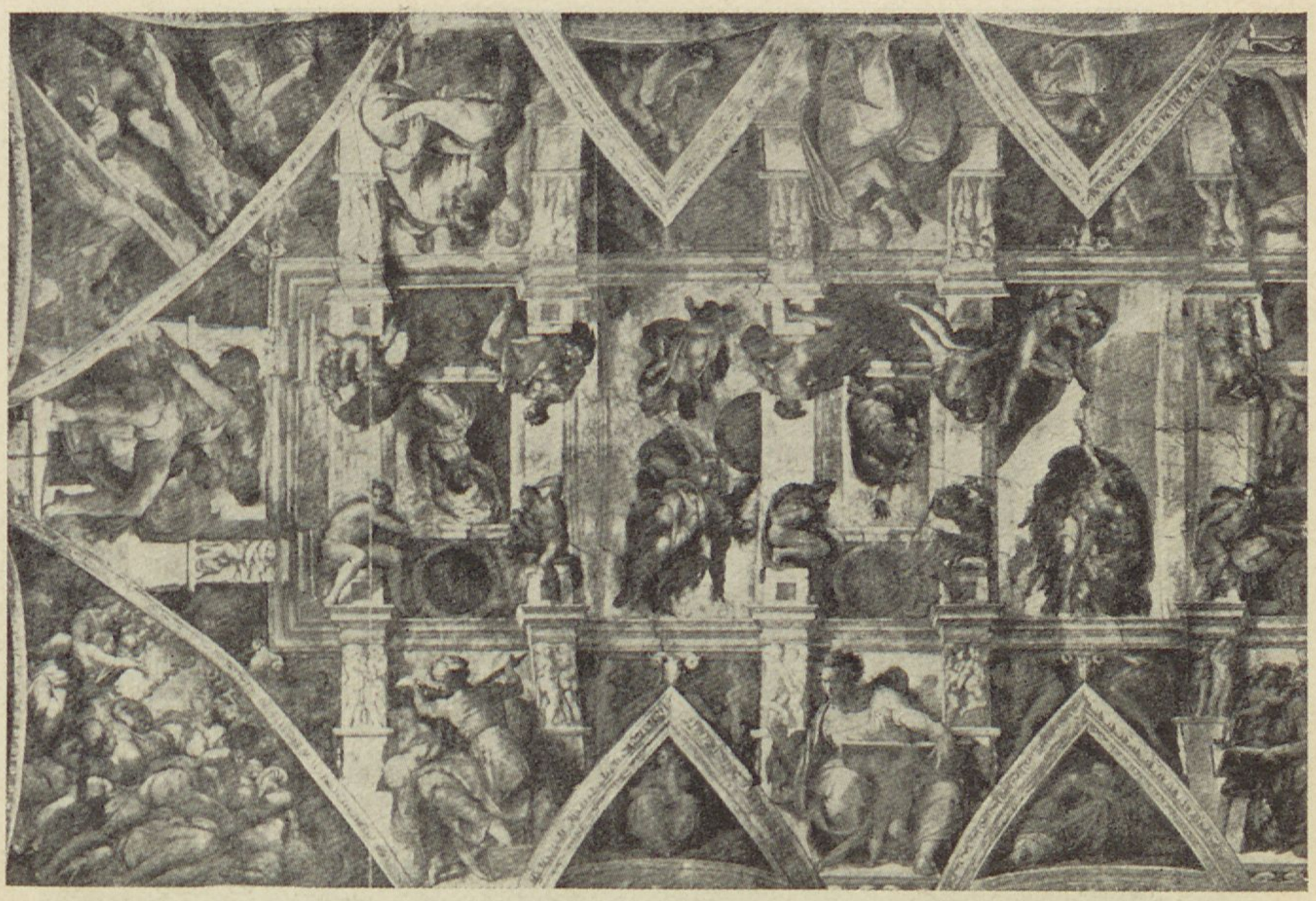
Sl. 165. Raffael, Teologija.

Drugi velikan visoke renesanse je Leonardo da Vinci, čigar Zadnja večerja v refektoriju samostana S. M. delle Grazie v Milanu spada po enotnosti zamisla in razgibane, vendar na en moment osredotočene kompozicije med največja umetniška dela vseh časov. Nič manj slavna pa ni njegova Mona Lisa v pariškem Louvre-u, ki spada med najučinkovitejše podobe živih ljudi, čeprav je po najnovejši restavraciji izgubila svoj zagonetni smehljaj. Posebno pomemben pa je Leonardo kot teoretik slikarstva, ki je z idejo piramidne kompozicije ustvaril eno najpomembnejših oznak sodobnega slikarstva. Posebno idealno je uporabil to načelo on sam kot večkratno kompozitorično sestavino svoje Zadnje večerje.

Višek renesančnega umetnostnega razvoja pa predstavlja tudi v slikarstvu že kot arhitekt in kipar omenjeni MichelangeloBuona-

Sl. 166. Raffael, Spremenjenje na gori Tabor (Rim, Vatikan).

Sl. 167. M. Pacher, Čudež sv. Volbenka.

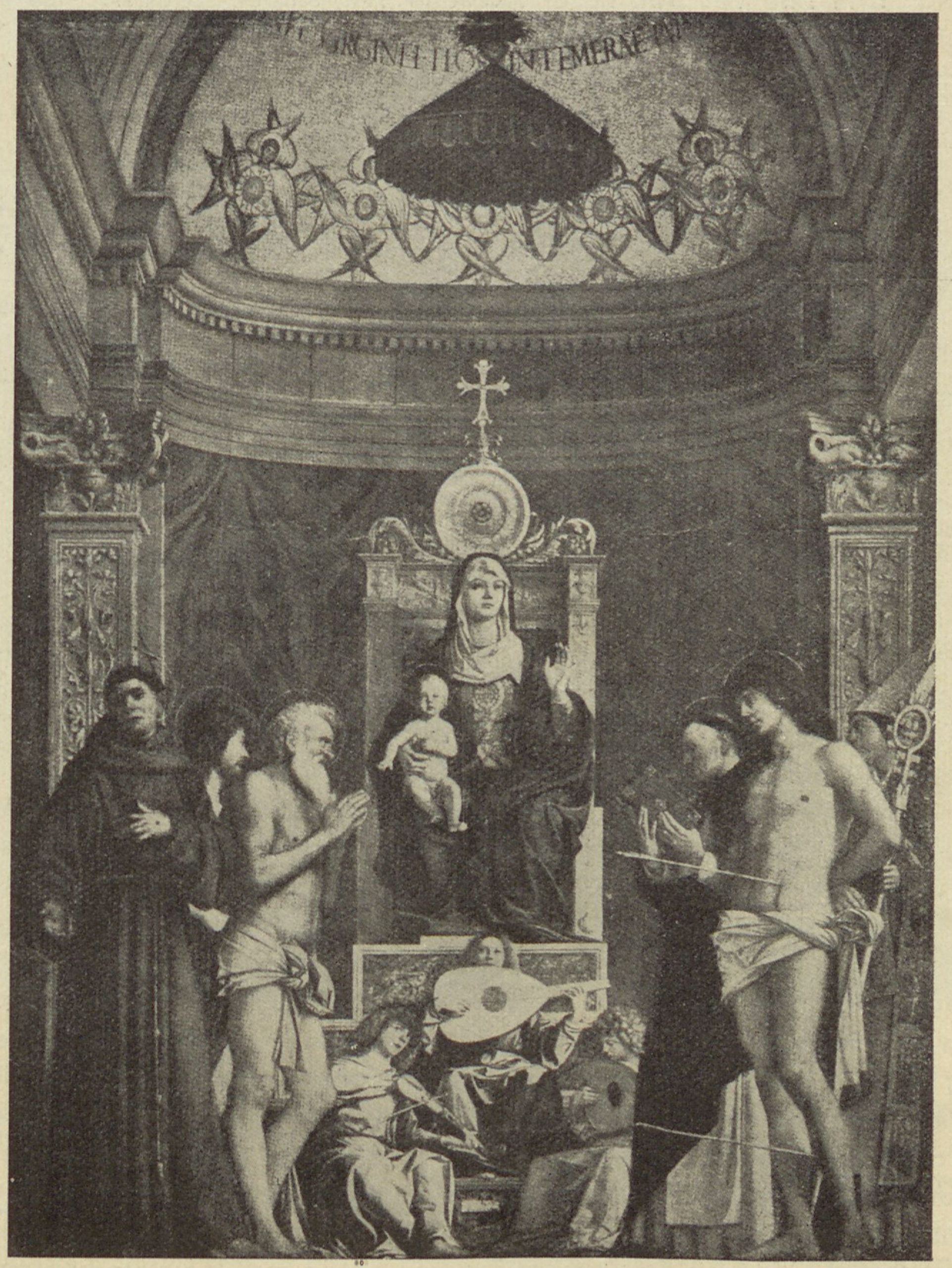


Sl. 168. Michelangelo, strop Sikstinske kapele (Vatikan).

rotti. Dve nesmrtni slikarski deli je ustvaril ta genij, in sicer obe v sikstinski kapeli v Vatikanu, čeprav v raznih dobah. Starejši je strop sikstinske kapele (sl. 168), ki je veljal dolgo za vzor popolne združitve figuralne dekoracije z arhitekturo. Njegove slike k staremu testamentu slikarji še danes radi posnemajo in so splošna last vsakega izobraženca; nešteto potomcev so rodili njegovi preroki in Sibile; še več občudovanja pri umetnikih pa so morda vzbudili nagi mladeniči v najrazličnejših in najtežjih držah. Že te orjake z vedno menjajočimi se kretnjami so smatrali kot dokaz doslej nedosežene svobode v likovnem obvladanju vseh gibov človeškega telesa; cel slap nagih teles v vseh legah in obratih pa je spustil Michelangelo pred začudene sodobnike v svoji Poslednji sodbi, ki krasi zadnjo steno te kapele. Kakor je v svoji Zadnji večerji Leonardo toliko preoblikoval sporočeni stoletni ikonografski tip te slike, da so v nji videli genialno novo ustvaritev, ki kot vzor še do danes ni premagana, je tudi Michelangelo

Sl. 169. Correggio, Dan, -temeljí barvna - ilúzijnizem

v tem delu premagal srednji vek. Čeprav je za poznavalca zveza njegove kompozicije po ideji in posameznostih s srednjeveško Poslednjo sodbo očividna, je duh, ki je prekvasil vse te sestavine, tako nov, da se zdi, da imamo pred seboj genialno na novo zasnovano delo.

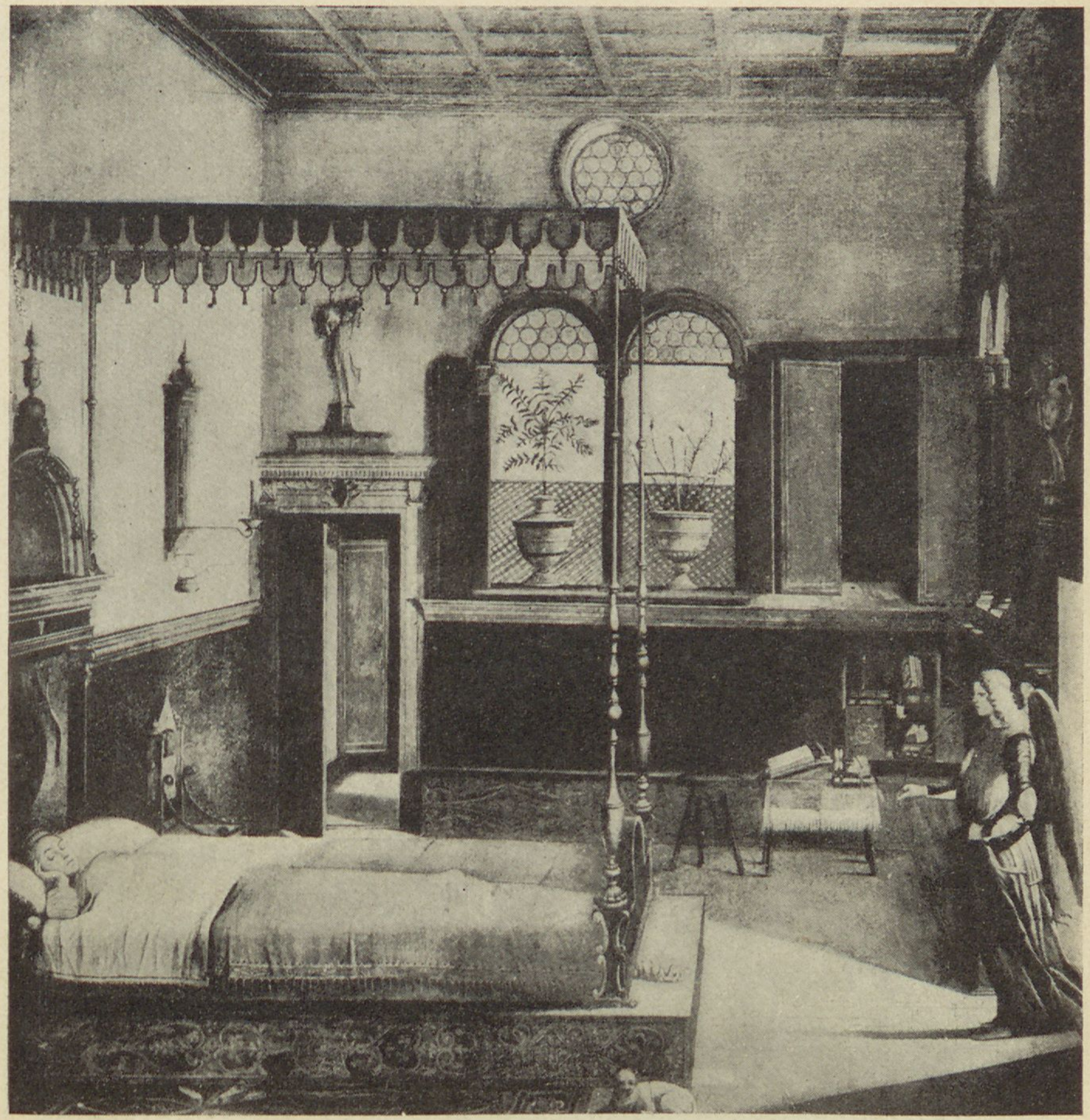


Sl. 170. Giov. Bellini, Madona s svetniki (Benetke, Akademija).

Tudi tu ni bilo več poti nazaj v srednji vek, ampak so odslej nešteti slikarji črpali iz te nove forme in njene pobude izmišljali naprej. Vpliv Michelangela na sodobnike in vso drugo polovico 16. stol. je bil tolik, da je začasno zatemnil oči slikarjev za živi izvor pobud v naravi ter so premnogi skušali črpati predvsem iz njegovih del in variirati njegove motive. Še v Sloveniji čutimo v začetku 17. stol. po posredništvu nizozemske umetnosti v gigantih stropa v stari grofiji v Celju njegov močni vpliv.

Poleg teh velikih slikarjev sta za bodočnost slikarske umetnosti največjega pomena šola v Benetkah in Correggio (sl. 169). Njegove Madone, njegova Sveta noč, njegova kupola v stolnici v Parmi so prav kakor dela onih velikih mojstrov sestavine osnovne zakladnice svetovne umetnosti. Njegova dela kažejo v mnogem oziru še bolj v bodočnost kakor dela prej imenovanih sodobnikov. On je z Michelangelom vred med ustvaritelji temeljev novega sloga, t. zv. baroka. Umetnostna zgodovina ceni Correggia predvsem radi značilne, simetričnega reda osvobojene kompozicije, kateri je dal nove, gibčnejše elemente; učinek svojih slik je stopnjeval tudi s smotrnim porabljanjem svetlobe in sence; pa tudi na potu k iluzionizmu, z arhitekturo zvezanemu slikarskemu videzu, ki je za barok tako važen, je prav Correggio dal novo pobudo s freskami v stolnici v Parmi.

Izmed vseh ostalih mnogih in upoštevanja vrednih slikarskih šol je po svojih vrednotah in po svoji pomembnosti za bodočnost najvažnejša benečanska. Iz zgodnjega časa so znameniti slikarji Gentile in Giovanni Bellini, zadnji slovi posebno radi svojih ljubkih Madon (sl. 170), Vittore Carpaccio s čudovitimi pripovednimi kompozicijami iz legende sv. Uršule v Akademiji (sl. 171) in iz legende sv. Jurija v cerkvi S. Giorgio degli Schiavoni ter Cima da Conegliano. Kot značilni mojstri zrelega benečanskega slikarstva sledijo veliki mojstri Giorgione, Tizian, Tintoretto in Paolo Veronese. Zasluga benečanske slikarske šole je poleg njenih absolutnih vrednot predvsem ta, da je izdelala kot prva v zgodovini zapadnoevropskega slikarstva čisto slikarske momente slikarije, posebno kolorit, ki mu daje simpatično enotnost z značilno zlato kopreno. Giov. Bellini je v umetnosti prvi uveljavil benečanski tip ženske

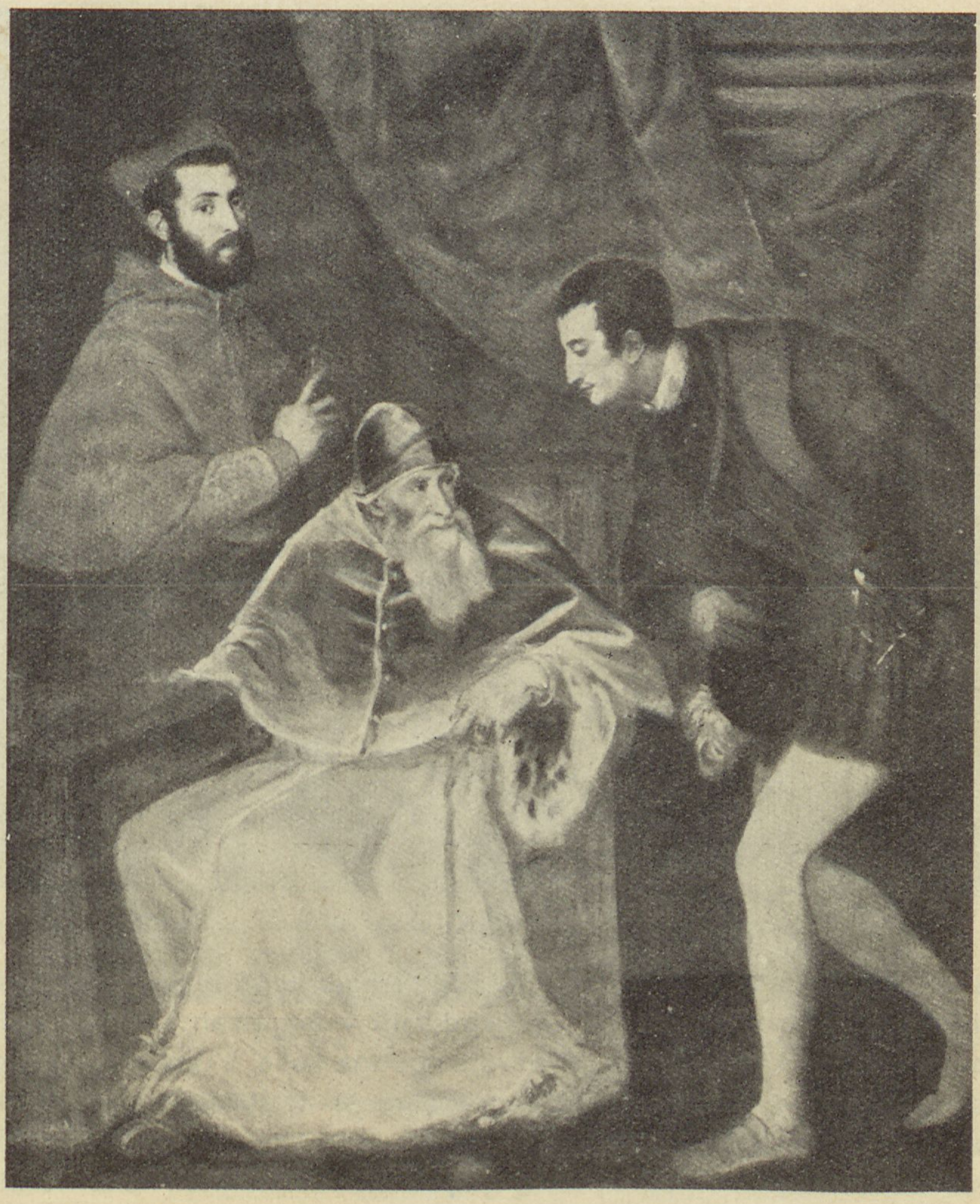


Sl. 171. Viktor Carpaccio, Prikazen sv. Uršule v Koelnu (Benetke, Akademija).

lepote. Ostale podlage so v naglem napredovanju izdelali njegovi učenci. Giorgione (sl. 172) je združil krajino in človeka v učinkovito razpoloženjsko enoto (Venera v Dresdenu) in sploh razvil čisto človeško vsebino svojih slik (prim. slavni Koncert). Višek benečanske šole in eden od viškov slikarstva vseh časov je Tizian. Njegova Assunta, v nebo se dvigajoča Marija, je ena najbolj občudovanih slik sploh.

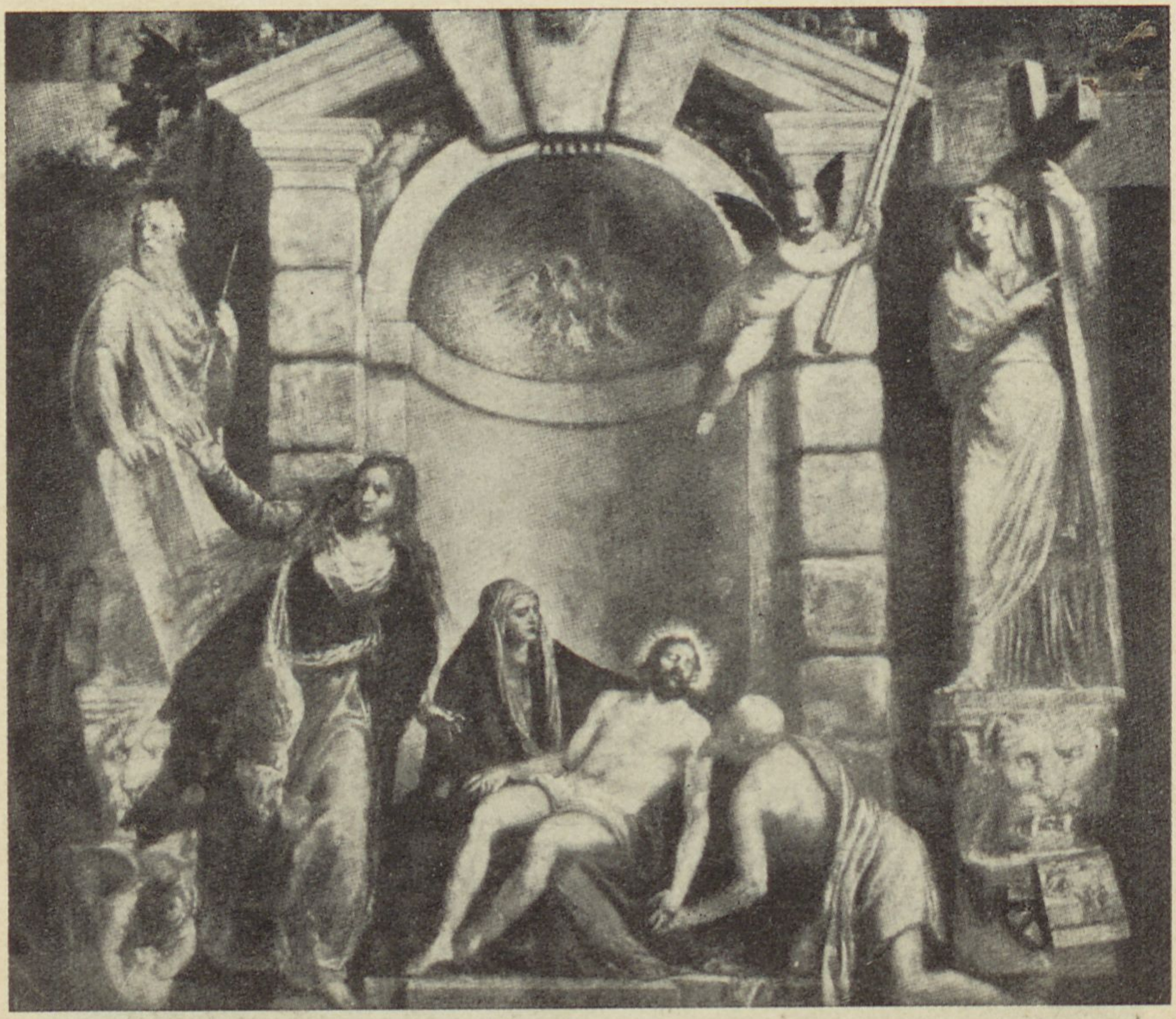
Sl. 172. Giorgione, Nevihta (Benetke, Akademija).

Njegova Madona družine Pesaro je polna intimne miline in kompozicijske veličine. Nepozaben je Vstop male Marije v tempelj v Akademiji, popularno Kronanje Kristusa s trnjem v Louvreu, zagonetna Nebeška in zemeljska ljubezen, občudovane njegove Venere in portreti (sl. 173). Za razvoj slikarske umetnosti je Tizian eden ogelnih



Sl. 173. Tizian, Pavel III. Farnese z nečakoma (1546).

kamenov podobno kakor na drugi strani Michelangelo. Njegov razvoj od idilične lirske umetnosti učitelja G. Bellinija in razpoloženjske tematike mladostnega druga Giorgionea je enako orjaško obsežen



Sl. 174. Tizian in Palma, Pietà (Benetke, Akademija).

kakor Michelangelov. Njegovo s klasično tragiko odeto starostno delo, Objokovanje Kristusa (sl. 174) v Akademiji v Benetkah nam ga kaže na enem od viškov slikarskega razvoja novega veka. S tem, da je osvobodil slikarstvo tradicionalnega modeliranja v lokalnih barvah in trdno začrtanih obrisov ter ga nadomestil s široko potezo in po optičnih vidikih sestavljenem tkivu barv, je postal utemeljitelj ene izmed slikarsko najbolj plodovitih struj v zgodovini umetnosti, odprl je v umetnost pot osebnemu temperamentu in postal predhodnik impresionizma. Michelangelova risarsko-oblikujoča, plastična in benečanska v barvi ustvarjajoča, izrazito slikarska smer, ki jo je prvi uveljavil Tizian, sta odslej dva pola slikarskega razvoja do danes. — Paolo

Sl. 175. J. Tintoretto, Zadnja večerja (Benetke, Scuola S. Rocco).

Veronese je predvsem značilen slikar benečanskega razkošja, ki ga meša tudi v svete prizore; za napredek slikarstva v bodočnosti pa je pomemben Jacopo Tintoretto, eden predhodnikov impresionizma in vizionarizma, ki je v tej smeri bistveno razširil pridobitve starega Tiziana. Široko potezo čopiča je še stopnjeval do doslej nedosežene virtuoznosti, ki mu je omogočala neverjetno plodovito ustvarjanje; s svojim smotrnim uporabljanjem močne svetlobe v temnem okolju je dvigal učinkovitost kompozicije in pripravljal pot poznej-

Sl. 176. Tintoretto, sv. Nikolaj v proštijski cerkvi v Novem mestu.

šim temnosvetlim realistom (t. zv. »chiaroscuro«); posebno pa je stopnjeval prostorninsko sestavino svojih slik, ki po vsebinski moči presega vse, kar je doslej ustvarilo italijansko slikarstvo kljub znanstveno utemeljeni perspektivi. Ta sestavina njegove umetnosti sega podobno kakor Tizianova široka poteza čopiča daleč preko umerjenega okvira renesančne slike in kaže pota v bodočnost. Nedvomno je, da je prav po nji, kakor že poprej posebno v razvoju pokrajinskega prostora v slikarstvu severne Italije in Benetk, pri razvoju slikarskih problemov odločilno sodelovala severna struja v slikarstvu. Prav razvoj diagonalno se razvijajoče prostornine, ki je značilna za Tintoretta (slika 175), se da zasledovati po potu od Benetk proti severu, posebno v slikarstvu Furlanije. Kot umetnik je Tintoretto posebno velik v predstavljanju ljudskih značajev v temperamentu. Eno njegovih značilnih del se nahaja v proštijski cerkvi v

Sl. 177. Jan van Eyck, Madona kanclerja Rolina (Paris, Louvre).

Novem mestu v Sloveniji. Predstavlja nam svetega Mohorja in Fortunata in vstop sv. Nikolaja v nebo (sl. 176).

Nemogoče bi nam bilo v tem ozkem okviru vsaj na kratko oceniti pomembnost renesanse za ostalo Evropo. Od konca 15. stol., ko je

gotika izčrpala končno svoje vitalne sile, se začno na vseh koncih Evrope uveljavljati principi renesančne estetike in oblikoslovja. V vseh deželah se pojavi po spojitvi tradicionalnih in novih elementov nov slog, t. zv. renesansa, ki pa ima v primeri z italijansko zelo svojstvene, včasih komaj spoznavne oblike. Kljub prevzemu renesančnih oblik v posameznostih ima severna arhitektura, ako je ne ustvarjajo povabljeni arhitekti, tako v Belgiji kakor na Holandskem, ki imata za njen razvoj osnovno pomembnost, prav posebno pa v Nemčiji značaj prehoda od gotskih k baročnim oblikam, ako ne pogosto naravnost gotskih stavb, pokritih z novimi oblikami. V obliki tako zvane nemške renesanse vpliva ta struja tudi pri nas na cvetočo umetno obrt t. zv. zlatih oltarjev še v 17. stoletju.

Važnejši za splošne usode zapadnoevropske umetnosti kakor razvoj renesančne arhitekture pa je razvoj ostalih likovnih strok, posebno slikarstva v XVI. in XVII. stoletju. Tudi na severu Evrope je bil realizem glavni pobudnik razvoja in napredka, vendar pa v precèj drugačnem zmislu kakor v Italiji in tudi z drugačnimi rezultati. Na začetku samostojnega razvoja severnoevropskega slikarstva stoji delo dveh Nizozemcev, Gentski oltar Huberta in Jana van Eycka (sl. 177). S tem velikim delom se pričenja razvoj nizozemskega in deloma tudi nemškega in francoskega slikarstva v 15. stol. Sledijo mojstri kakor Rogier van der Weyden, Hans Memling, Lucas van Leyden, Hieronimus Bosch in Pieter Brueghel. Nizozemsko slikarstvo odlikuje predvsem prirojen neoviran zmisel za resničnost in prirodo. Narava in človek se vzporedno razvijata v novi podobi sveta, ki jo ustvarja severni umetnik. Osvajanje resničnosti in osvajanje trirazsežnega prostora pa se vrši po izkustveni, empirični poti brez teorij, ki so tako značilne za italijansko renesanso. Nasprotno se izkaže na začetku 16. stol., da severno slikarstvo takoj začne gubiti svoj značaj, ko se začne oprijemati takih teorij in italijanskih vzorov. Svojo zadnjo zmago slavi v slikarstvu sredi 16. stol. severnjaški duh v delu Pietra Brueghela star. On je obiskal, kakor je to zahtevala časovna moda, Italijo, se seznanil z njenim slikarstvom in se ž njim vsaj deloma tudi okoristil, ostal pa je do konca zvest tradiciji domače umetnosti, ki ji je dal v Slepcih, slikah zime, nizozemskih kmečkih praz-

Sl. 178. Pieter Brueghel, Kmečka svatba (Dunaj, Nar. gal.).

nikov (sl. 178) in pregovorov enega od najsilnejših izrazov, kar jih je kdaj sploh dosegel kak slikar. V delu njegovih sodobnikov, posebno njegovega učitelja Pietra Cockeja van Aelsta pa je medtem slavila italijanska smer končno zmagoslavje nad domačo.

Novo izrazilo si je ustvarila v 15. stol. severna umetnost v grafiki, posebno lesorezu in bakrorezu. V duhovno razgibanih dobah se je odslej umetnost, kadar je želela vplivati na javno mnenje ali poseči v vsakdanje borbe naziranj, posluževala te gibčne, cenene in lahko razširljive vrste ustvarjanja, ki je sledila misli skoraj tako hitro kakor risba.

Razen nizozemskega realizma je bila za razvoj novega slikarstva v zapadni in srednji Evropi odločilno pomembna druga struja, ki je posredno ali neposredno italijanskega izvora. V svoji osnovi se opira na idealistični realizem Giotta, čigar vpliv je združen s sienskim lirizmom preko Avignona prešel najprej v francosko, po njem pa

posredno v vse slikarstvo zapadne in srednje Evrope. Giottovski element v evropski umetnosti pomeni od srede 14. stol. dalje prvi važni mejnik v razvoju zapadno-evropskega slikarstva. Neposredno pa so delovali italijanski vplivi raztreseno v vseh alpskih deželah, posebno pa na Češkem (Tommaso da Modena). Prepletanje te in nizozemske smeri daje značaj razvoju slikarstva v srednji Evropi, posebno v Nemčiji, ki je dosegla na prehodu v 16. stol. višek lastnega razvoja v delu Albrechta Dürerja. V njem sta se uspešno spojili dediščina nemške in sploh severne slikarske tradicije in italijanske renesanse. On je tudi največji umetnik sodobne lesorezne in bakrorezne grafike. Po razgibanosti duhovne vsebine ga dosega le malo slikarjev vseh časov. Skoraj hkrati z njegovimi grafičnimi cikli iz Marijinega življenja, Kristusovega trpljenja, miselno globoko zasidranih listov, kakor so Melanholija, Vitez, Smrt in hudič (sl. 179), Sveti Hijeronim v svoji delavnici in pod. je izzvenela pristno severnjaška globoko ekspresivna smer nemškega slikarstva v najbolj nemškem slikarskem delu, v tako zvanem isenheimskem oltarju (sl. 180) v Kolmarskem muzeju, ki ga je poslikal z vizijami iz Kristusove in Marijine zgodbe, Rojstvom Jezusovim, Oznanjenjem, Vstajenjem in Kristusovo smrtjo na križu Mathias Grünewald. Po mistični in vizionarni vsebini spadajo te slike med najpretresljivejše ustvaritve svoje vrste. S tem delom, Dürerjevo grafiko in njegovim zadnjim velikim delom, dvema paroma apostolov (sl. 181) v monakovski pinakoteki, ki so psihološko poglobljeni in po značajih prepričevalno izraženi, je umrla severnjaška umetnost v Nemčiji na podobno velik način kakor v Brueghelovem delu na Nizozemskem. Hans Holbein mlajši, Lukas Cranach in drugi, ki mu sledijo, pa pripadajo že odločno novemu umetnostnemu nazoru, ki ga vodi it. renesansa. Odslej postane italijanska umetnost moda na severu, posnemanje renesanse ter studij njenih del in principov pa glavni cilj umetnosti, katero označuje do začetka 17. stol. tako na Nizozemskem kakor v Nemčiji. Renesansa je v teku 16. stol. na celi črti zmagala v vsej Evropi, obenem pa je, podobno kakor veliki osebnosti Michelangela in Raffaela v Italiji, tudi po drugih deželah nekam zastrla čisti pogled na

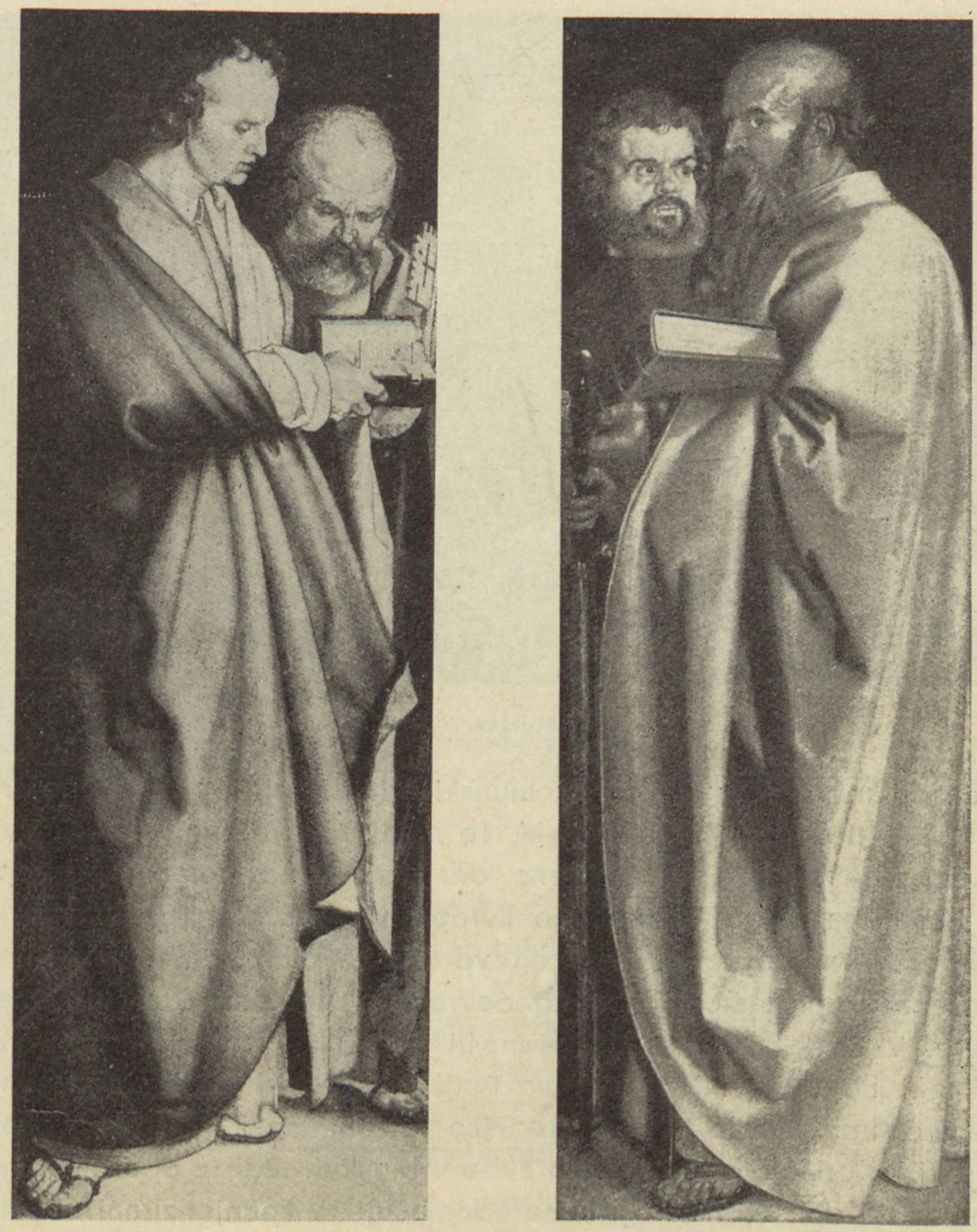
Sl. 179. A. Dürer, Vitez, smrt in hudič, bakrorez (1513).

probleme umetnosti in ustvarila tako zvane maniristične, eklektične ali posnemalne šole.

Prezreti ne smemo še enega dejstva: Doslej je bila zapadnoevropska umetnost predvsem in izrazito katoliška. Katoliški Evropi na

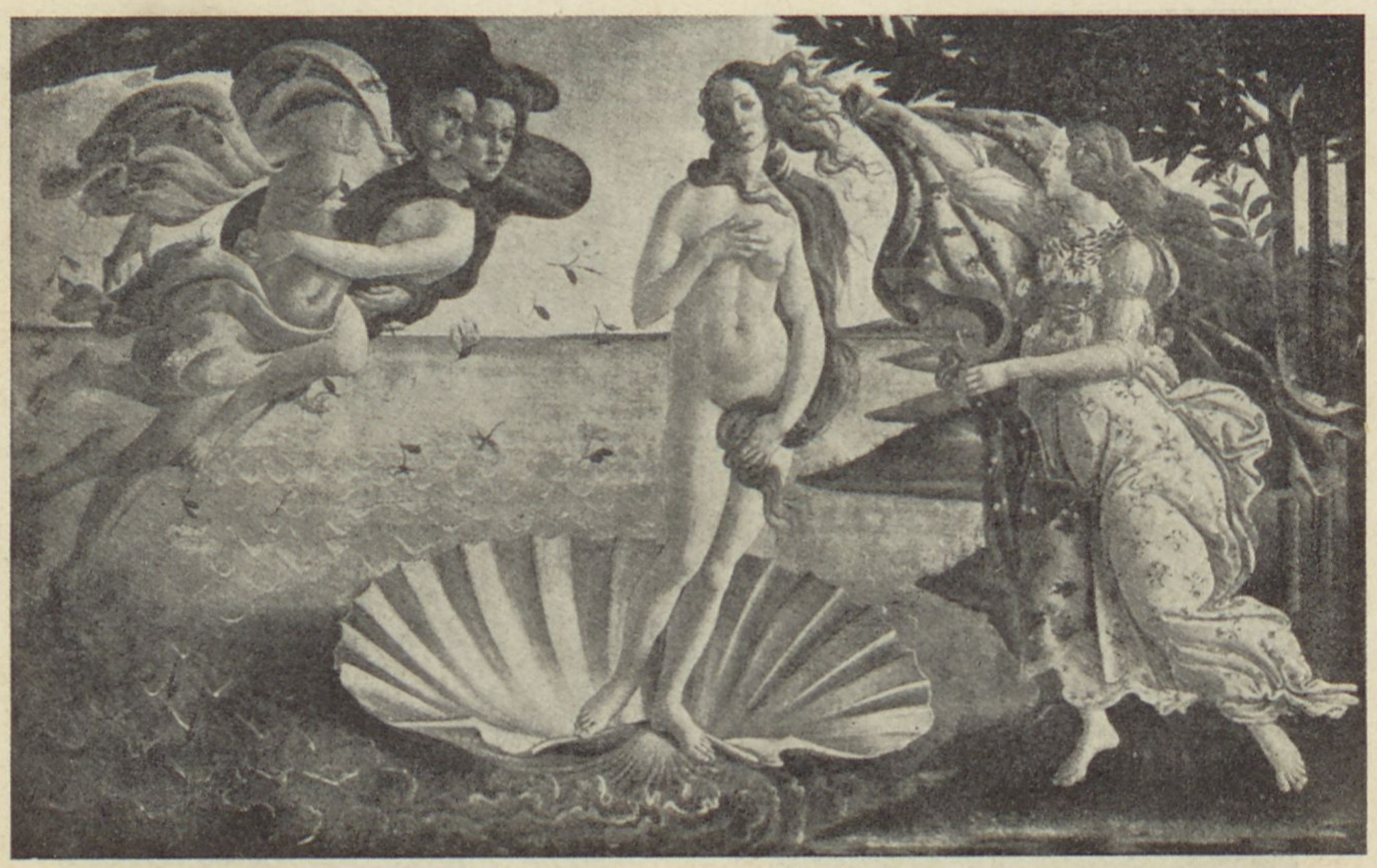
Sl. 180. Matija Grünewald, Marija in Janez pod križem na Isenheimskem oltarju.

Grunewald



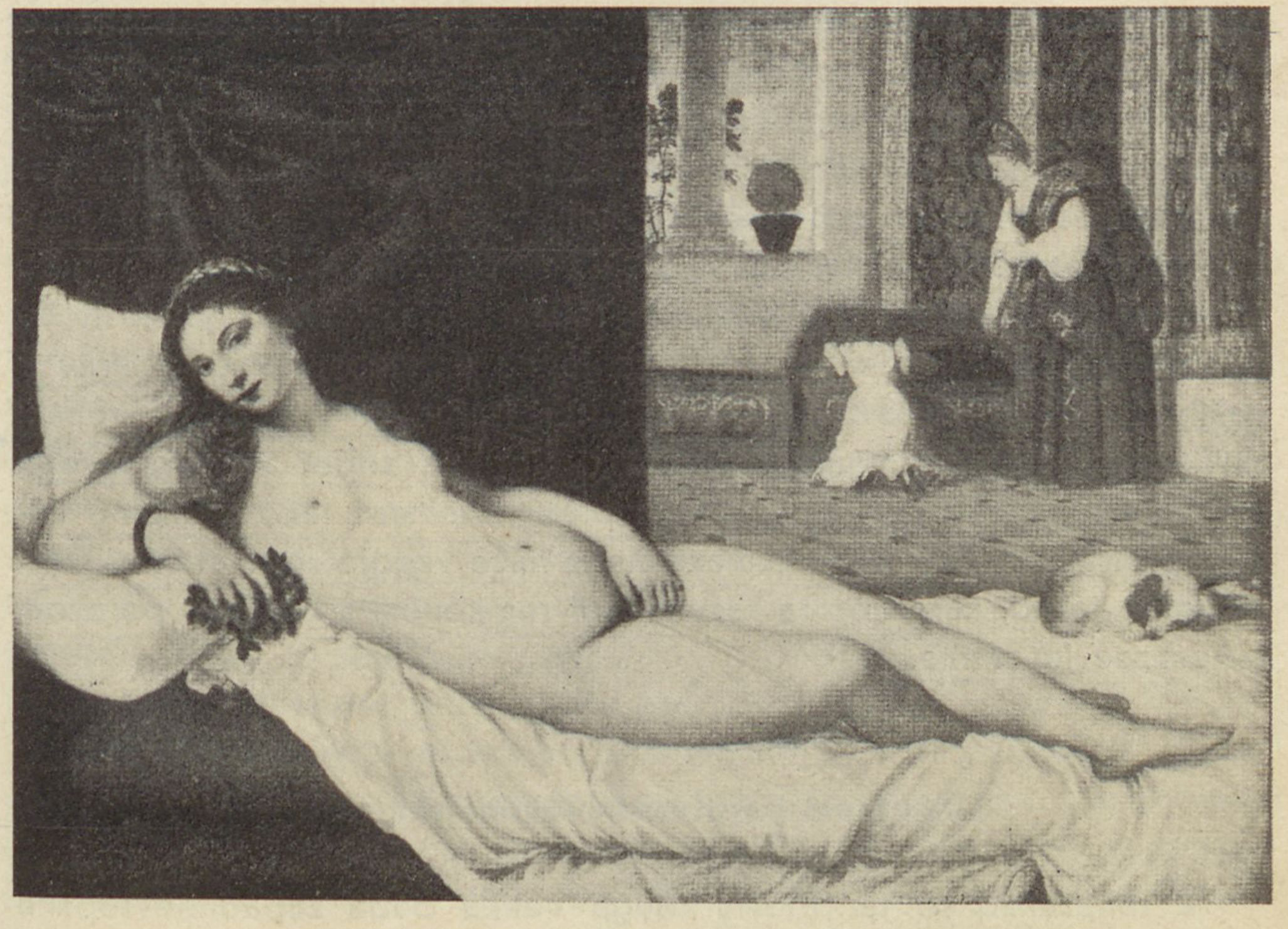
Sl. 181. A. Dürer, Apostoli (München, pinakoteka).

zapadu je stala nasproti pravoslavna Evropa bizantinskega kulturnega kroga na vzhodu. Medsebojno pronicanje, posebno pa vdiranje zapadnoevropskih umetnostnih oblik v bizantinsko ozemlje se opaža skoraj izključno v obmejnih pasovih. Čeprav je gotika našla zanimiv



Sl. 182. Sandro Botticelli, Rojstvo Venere (Firenca, Gal. Uffizi).

pozen odmev posebno tudi v romunski arhitekturi, je vendar ne smemo šteti niti za splošno evropski, še manj za svetovni slog. Z renesanso pa je zadeva že bistveno drugačna. Ona pomeni prvi vdor umetnostnega sloga iz zapadne Evrope v velik del takratnega kulturnega sveta brez ozira na njegovo versko ali kulturno pripadnost. Renesansa je prva stopnja zapadnoevropske umetnosti kot svetovnega pojava. V čisti obliki so jo prenesli umetniki, posebno stavbeniki, poklicani na evropski vzhod, na Poljsko, kjer je doživela zanimivo krajevno inačico, in celo v središče bizantinstva novega veka, v Rusijo, kjer pričajo o nji važne stavbe v Moskvi; tudi tu opažamo, kako se prilagaja domači tradiciji in se udomačuje. V španjolizirani obliki so jo nesli osvajalci v srednjo Ameriko, kjer še danes pričajo o nji važni spomeniki v Mehiki in v nekdaj španskem delu Združenih držav. Renesansa se lahko prilagaja, ker ni več cerkven slog v ozkem pomenu besede, ampak umetnostna oblika družabno in svetovno nazorno bolj kompliciranega življenja, kakor je bilo srednjeveško. Pozabiti ne smemo, da sedaj tudi evropski zapad ni več duhovna enota, ampak da



Sl. 183. Tizian, Urbinska Venera (1538).

je notranje razklan po humanizmu in sledeči mu reformaciji. Laični, meščanski element postaja za značaj umetnosti v renesansi vedno pomembnejši in odločilnejši. K verskim in cerkvenim nalogam se pridružujejo vzporedno z razvojem meščanske kulture v vedno večjem številu svetne; v umetnosti novodobnega človeka se verskemu enakopravno pridružuje svetni interesni krog, ki se v umetnosti izraža v množečih se posvetnjaških motivih, napredku krajine, mitoloških nalogah (sl. 182), posebno pa v kultu Vener (sl. 183), Led z labudom in minljive človeške osebnosti v portretu. Miselne in družabne podlage umetnosti so se torej v dobi renesanse pomnogoterile in poraznoterile, zato so tudi njene umetnostne oblike postale dostopne in sprejemljive za veliko širši krog kakor oblike njenih prednic.

Pomen renesanse za vso poznejšo dobo zapadnoevropske umetnosti je neprecenljiv. Po daljši borbi je novi umetnostni in estetski

nazor izpodrinil gotske forme in principe ter preobrazil vse naziranje o lepem in umetnostno pomembnem. Svojo prednico, gotiko, je ožigosal s prezirljivim izrazom manièra gotica — maniera barbara. Dosegel je toliko, da smo se šele po več stoletnem premoru v naših dneh zopet povzpeli do pravilne ocenitve vrednot srednjega veka, njegove kulture in umetnosti. Vsa naša polpretekla umetnostna in estetska vzgoja je temeljila na renesansi in lahko rečemo, da v široki javnosti še danes prevladuje renesančno gledanje na umetnost in lepo. Prav v naših dneh se je šele zopet vzbudil stari barbarski zapadno evropski duh, ki je ustvaril romanski in gotski slog, in zopet zahteva svojih pravic. Njegova smer je naperjena proti renesansi tako formalno kakor estetsko. Z izločanjem humanizma iz naše vzgoje se ta struja krepi, ni pa še jasno, ali se bo ta razvoj tudi res končal s končnim porazom renesanse in antike.

7. Umetnost baročne in rokokojske dobe

Z renesanso se je pričela druga velika doba zapadnoevropske umetnosti. Vzporedno ž njo, ki si je ustvarjala svoj sistem v Italiji, je na severu odmirala gotika, sprejemala vase polagoma renesančne vplive in elemente, in ko je v teku 17. stol. popolnoma izzvenela in odmrla, se je, kakor smo v prejšnjem poglavju videli, razvoj renesanse tako razbohotil, da je končno predrl svoj prvotni okvir in nakazal možnost novega razvoja v doslej samo semintja naznačenih smereh. Največji umetnik renesanse, Michelangelo, velja obenem tudi za začetnika naslednje razvojne stopnje umetnosti, t. zv. baroka. Toda niso se izpremenile le težnje umetnosti same, ampak kakor smo omenili zgoraj, prav bistveno vsa njena družabna in etična podlaga. Ob koncu renesanse je evropska, na katolicizmu sloneča kultura doživela močno reformatorsko gibanje, ki je povzročilo utemeljitev tako zvanega protestantovskega svetovnega nazora, kjer se to ni posrečilo, pa vsaj začasno zmago novega svetovnega nazora. Z veliko energijo se je v mnogih deželah izvršila likvidacija tega gibanja po tako zvani protireformaciji, v cerkvi pa je nevarnost, preteča od te strani, po-

vzročila novo koncentracijo organizatoričnih sil in močno potenciranje verske in posebej tudi univerzalne, vsezdružujoče cerkvene misli. Zmagoslavna katoliška cerkev, ki je dobila odlično pomoč v borbenem redu jezuitov, je pritegnila v svojo službo v izdatni meri tudi umetnost, tako da je barok zopet predvsem cerkvena umetnost in obenem najsilnejši vidni izraz zmagoslavja cerkve nad zmotami in pretečimi nevarnostmi. Redkokdaj v zgodovini je verska misel tako vsestransko obsegla vse hotenje in čuvstvovanje kakega časa kakor v dobi baroka. Vse sloje je prevzelo neko posebno, stopnjevano duševno stanje, ki je glavna podlaga čudovite vsestranosti in splošne pomembnosti tega umetnostnega nazora. Važno je, da je ta doba z izrazito versko miselnostjo družila tudi skrajno stopnjevanje čuvstvenega življenja človekovega, kar daje tej umetnosti primes izrazite čutnosti, ki pa je dvignjena nad banalno vsakdanjost.

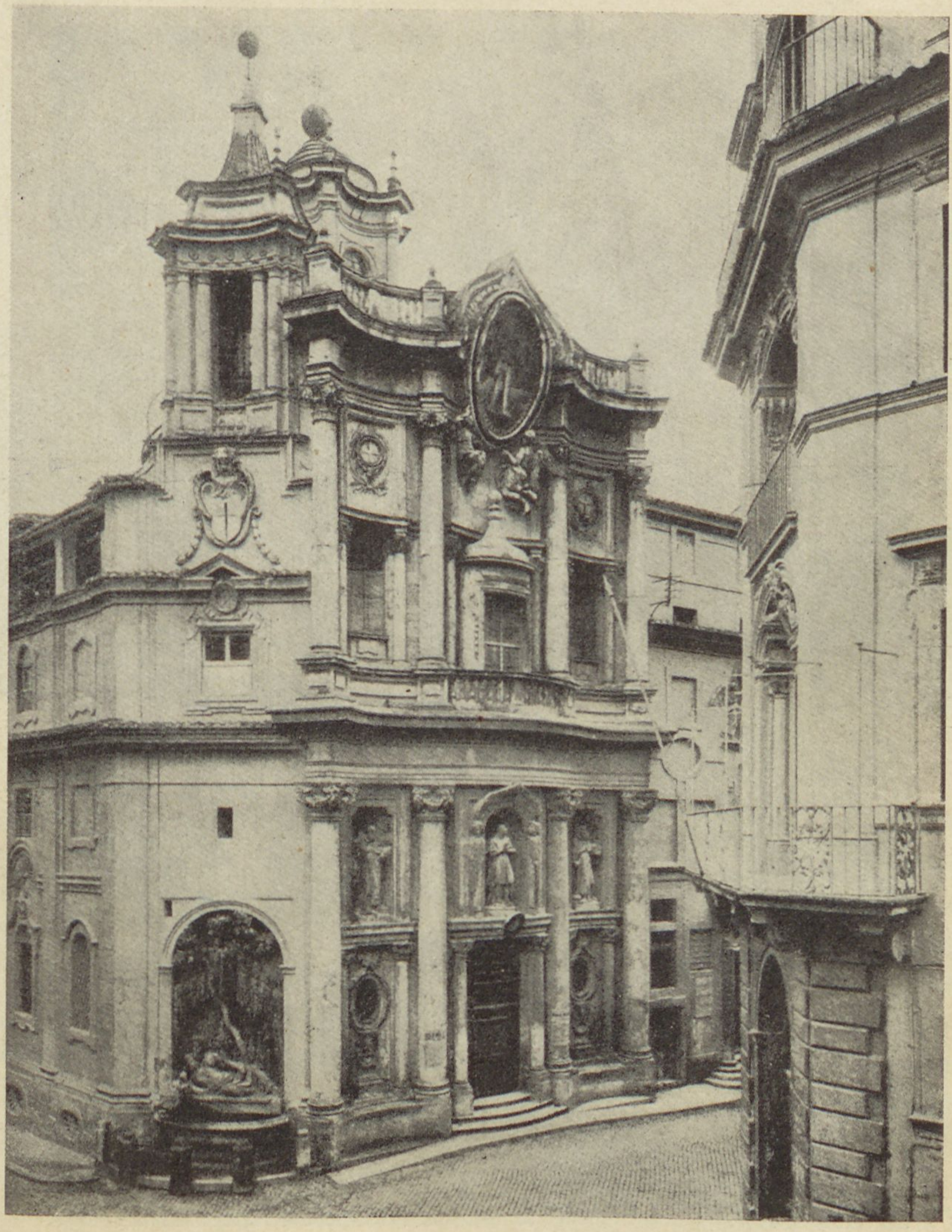
Enotnosti duševne organizacije protireformacijske zapadne Evrope ustreza tudi čudovita enotnost in urejenost njene umetnosti. Kakor redko kedaj v zgodovini nastopajo sedaj drugo za drugim velika dela, ki so dokaz, da so vse stroke podrejene enemu izven njih posebnih sfer ležečemu velikemu cilju, cilju skupne umetnine, ostvaritvi celotnega umetnostnega ozračja. Vodilna stroka te dobe je zopet arhitektura, in cerkev tista stavbna vrsta, na kateri se je ta ideal v najpopolnejši meri uresničil. Arhitektura je postala zopet, kakor že v helenizmu, stvariteljica reda v vsem vidnem svetu, ki naj v enoto združi naravo in delo človeške roke. Kakor imajo razne stroke umetnosti v skupni umetnini enoten izraz, tako naj dobijo potezo enotnega izraza tudi vsi pojavi danega kompleksa vidnega sveta. Zadnji cilj ustvarjanja tako usmerjene arhitekture je učinkovito, vse objemajoče okolje (milieu). Arhitektura, kiparstvo in slikarstvo so v tej dobi tri sestre, ki neumorno sodelujejo in podpirajo druga drugo, da bi tako celoti umetnine pripomogle do najvišjega mogočega izraza in učinka. Arhitekturo združujejo sedaj namenoma z lepo naravo, ki jo v obliki obsežnih vrtov podredijo principom arhitekture, tako da se tudi narava podredi, da se dosežejo veliki arhitektonski učinki celot. Mestno stavbarstvo začne zopet cveteti in ustvarjati preračunjene skupine stavb, prostornin, vrtov, fontan in spomenikov. Tudi perspektiva, ki

je v renesansi služila osvojitvi najbližjega cilja, tridimenzionalne dozdevnosti z dvodimenzionalnimi sredstvi perspektivične konstrukcije, se postavi sedaj v službo arhitekture in povzroči bujen razvoj tako zvanega iluzionističnega slikarstva, slikarstva rafiniranega videza, ki more arhitekturno lupino navidezno predreti ali jo povečati do vtisa nezaslišanih bogastev in krasot. Vsa ta sredstva pa služijo končno enemu osnovnemu stremljenju te umetnosti po največjem možnem videzu ogromnosti in pompa. Temu morajo služiti tudi arhitektonski členi, katerih moč, razvoj in funkcijonalni videz stopnjujejo s tem, da jim dajejo pretirano obliko in da jih kopičijo brez tektonske potrebe samo radi slikovitega, velikega in patetično bahatega videza.

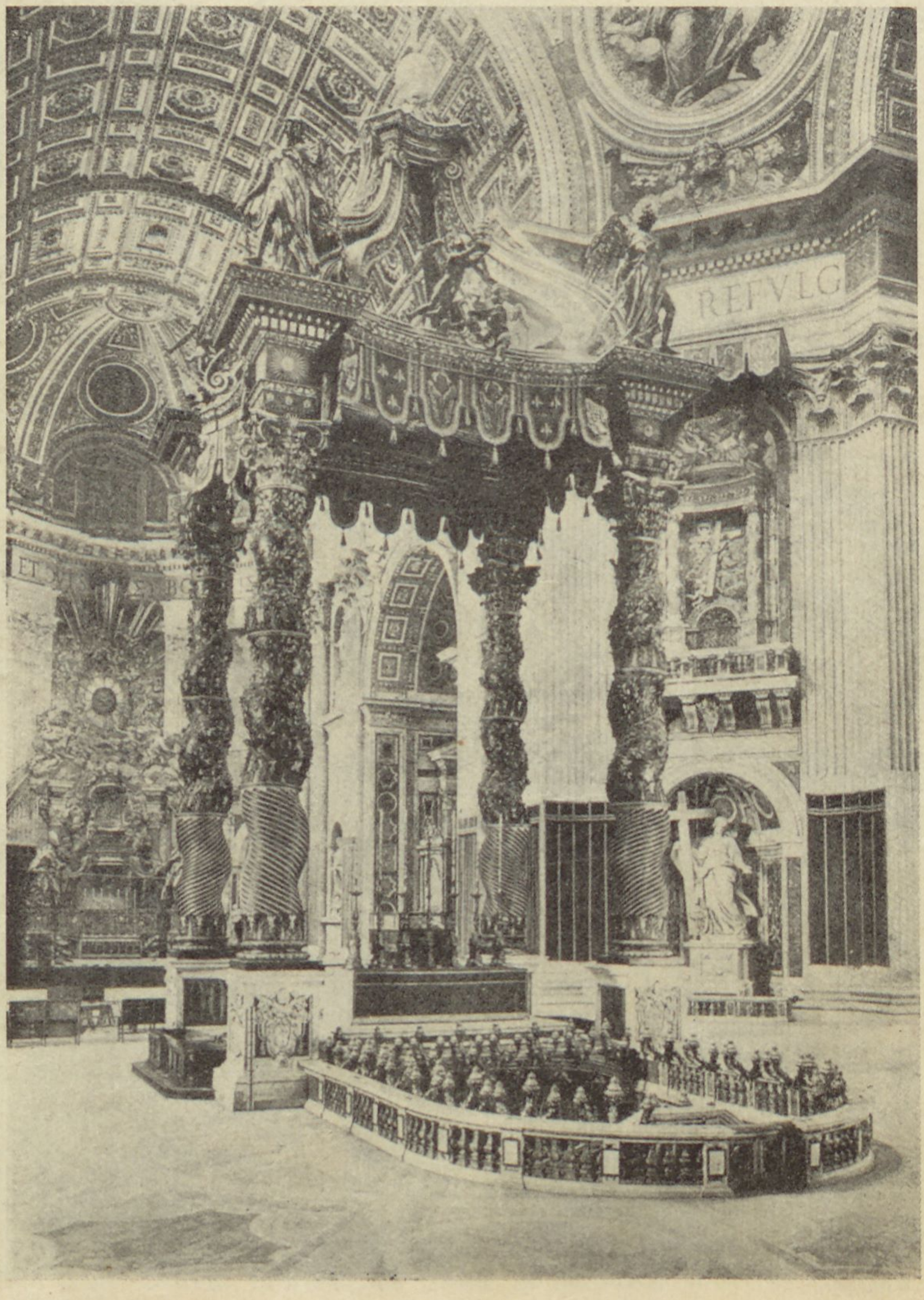
Postanek in razvoj baročne umetnosti, ki je zavladala pozneje vsemu takratnemu kulturnemu svetu, je navezan na Italijo, posebej na Rim. Že v Michelangelovem in Corregiovem delu so njeni začetki; pozna renesansa je samo še uvod vanjo; končni prehod k novemu sistemu pa se je izvršil okr. l. 1580. Razvoj se da najbolje zasledovati na cerkvenih stavbah, ki so v tej dobi zopet v središču vse pozornosti.

1. V Italiji se je ta razvoj vršil v treh stopnjah: 1. zgodnji barok od l. 1580 do 1633, ko postavi B e r n i n i svoj slavni oltar v cerkvi sv. Petra v Rimu. Glavni mojstri so: še dobi pozne renesanse pripadajoči V i g n o l a, ki je ustvaril z načrtom za cerkev il Gesù v Rimu idealni primer baročne cerkve. To je podolžna, razkošno opremljena dvorana, združena na vzhodni strani s središčnim tipom stavbe v tlorisni podobi križa s kupolo nad križiščem. Dvorano pa spremljajo ob straneh mesto bazilikalnih stranskih ladij vrste plitvih kapel. Giacomo d e l l a P o r t a je ustvaril fasado iste cerkve, ki je postala istotako zgled za nadaljnjo arhitekturo: je to tip navidezne fasade (sl. 184), ki je pristavljena kot kulisa k stavbi, a je sestavljena po lastnih, od stavbe, katero predstavlja, neodvisnih estetskih ozirih, pogosto sploh neglede na to, kaj se za njo nahaja. Važna mojstra sta tudi Domenico F o n t a n a in Carlo M a d e r n a.

2. Druga doba, doba razcveta baročnega stavbarstva, obsega čas od 1633 do 1700. Glavni arhitekt te dobe je največji mojster baroka Lorenzo B e r n i n i. Najvažnejša sodelavca pri njegovem stremljenju po slikoviti obogatitvi prostorov in pri dviganju arhitekturnega učinka s



Sl. 184. Borromini, fasada cerkve S. Carlo alle quattro fontane, Rim.



Sl. 185. L. Bernini, oltar z baldahinom v cerkvi sv. Petra v Rimu.

Sl. 186. L. Bernini, trg s kolonadami pred cerkvijo sv. Petra v Rimu.

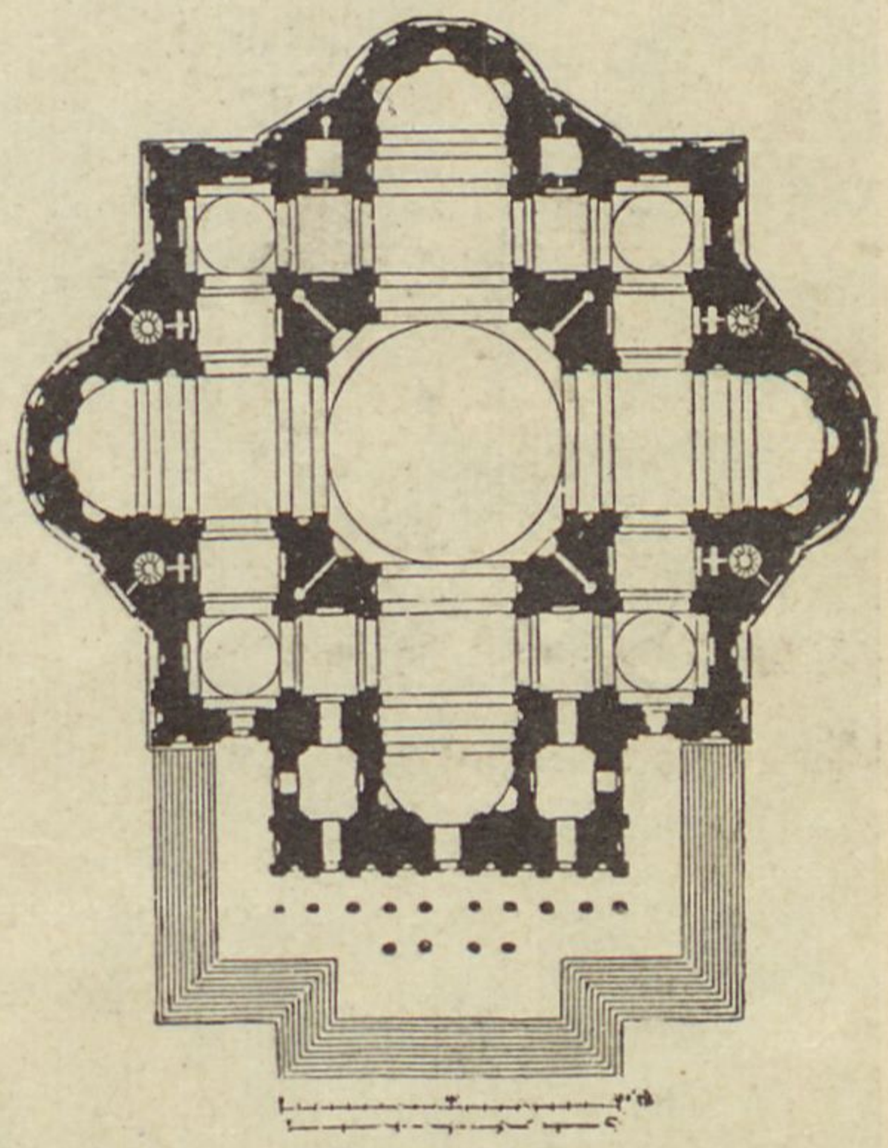
perspektivičnimi sredstvi sta utemeljitelja iluzionističnega slikarstva Pietro Berretini da Cortona in Andrea Pozzo. Kar se tiče samovoljne bujnosti oblik, je ta doba v Italiji na višku. Značilno delo je Berninijev bronasti baldahin pod kupolo v cerkvi sv. Petra v Rimu (sl. 185), ki sloni na netektonskih svedrastih stebrih in nosi iz valovitih ogrodij sestavljeno igračkasto streho. Svoje mojstrstvo v preračunanem perspektivičnem učinku pa je uveljavil posebno s Scalo regio v Vatikanu in kolonadami pred cerkvijo sv. Petra v Rimu (sl. 186). Francesco Borromini je uveljavil zvite črte v tlorisih in posebno tudi fasadah ter s tem stopnjeval slikovito sestavino baročne arhitekture. Da Cortona in Pozzo, ki sta zastopala to smer v slikarstvu, sta tudi v arhitekturnih delih, posebno v opremah cerkva, razvila perspektivični videz.

Sl. 187. F. Juvara, Superga pri Turinu.

3 Tretja doba od 1700 do okr. 1750 je doba poznega baroka. Pojavlja se zopet reakcija na preveliko bujnost oblik prejšnje dobe; uvaja se zopet večja preglednost, jasnost in mirnost in se arhitektura polagoma približuje idealu klasicizma. Za oporišči pri tem novem stremljenju rabita deloma palladijevska arhitektura, ki je bila pc svoji klasicistični strogosti vedno nekak protipol michelangelovske, deloma pa francoska arhitektura, ki jo označujejo njej sorodne težnje. Eden glavnih mojstrov je bil v Turinu delujoči arhitekt Filippo Juvara (sl. 187), ki se pri svojih delih opira na strožjo francosko in palladijevsko arhitekturo.

Glavna stavbna vrsta, na kateri moremo zasledovati razvoj arhitekture baročne dobe, je cerkev. Pri velikih stavbah prevladuje zopet podolžni tloris v obliki od kapel obrobljene široke, razkošno opremljene dvorane, združene s prečno ladjo in kupolo nad križiščem ladij. Izmed sestavin, ki imajo pri baročnih cerkvah posebno vlogo, moramo

omeniti predvsem fasado, o kateri smo že rekli, da ima namen samostojno reprezentirati stavbo; zato jo oblikujejo kot k cerkvi spredaj prizidano steno, ki se v svoji kompoziciji ne trudi zrcaliti stavbe za seboj, ampak mnogo bolj zakriti njene lepotno slabše strani. Drugi element je dvorana v podobi latinskega križa s kupolo, ki visi v zunanjščini kot krona nad gmoto stavbe, v notranjščini pa s svojim prostim energičnim vzponom v višino in množino svetlobe, ki jo prepaja, druži vse elemente v skupnost ter predstavlja oporišče zanje. Povratek k podolžni ladji se nam zdi značilen, ker se je v dobi renesanse že zdelo, da bo prevladal ideal osredotočene stavbe, za kar imamo zgovoren primer v Michelangelovem osnutku cerkve sv. Petra (sl. 188). Mogoče ni slučaj, da se je zmagoslavna baročna katoliška cerkev odvrnila od centralne stavbe, v kateri je mogla videti ideal antike, in se oklenila srednjeveške tradicije iz mogoče podzavestnega čuta sorodnosti svojega ideala s srednjeveškim, ki je pred njo uresničeval misel božjega, po veri in cerkvi vodenega reda na zemlji. Vendar se tudi barok ni odrekel centralnemu tipu, ampak ga na svoji bujni razvojni stopnji celo močno gojil; imel pa je pred očmi bolj ideal enotnega prostora, kakor resnično centralno urejene stavbe. Zato je rad uporabljal po vzdolžni osi položene raztegnjene mnogokotnike ali ovalne oblike, ki jih je kljub skrajnemu poenotenju prostornine nizal po vzdolžnem redu. Zasluga baroka v zgodovini arhitekture je namreč v tem, da je do skrajnosti razvil misel enotne prostornine, po kateri je stalno stremela vsa zgodovina krščanske cerkve. Že baročna »bazilika« je daleč prekosila enotni prostor pozne gotike in renesanse, tembolj pa baročni prostor ovalnega ali mnogokotnega tlorisa. Oba

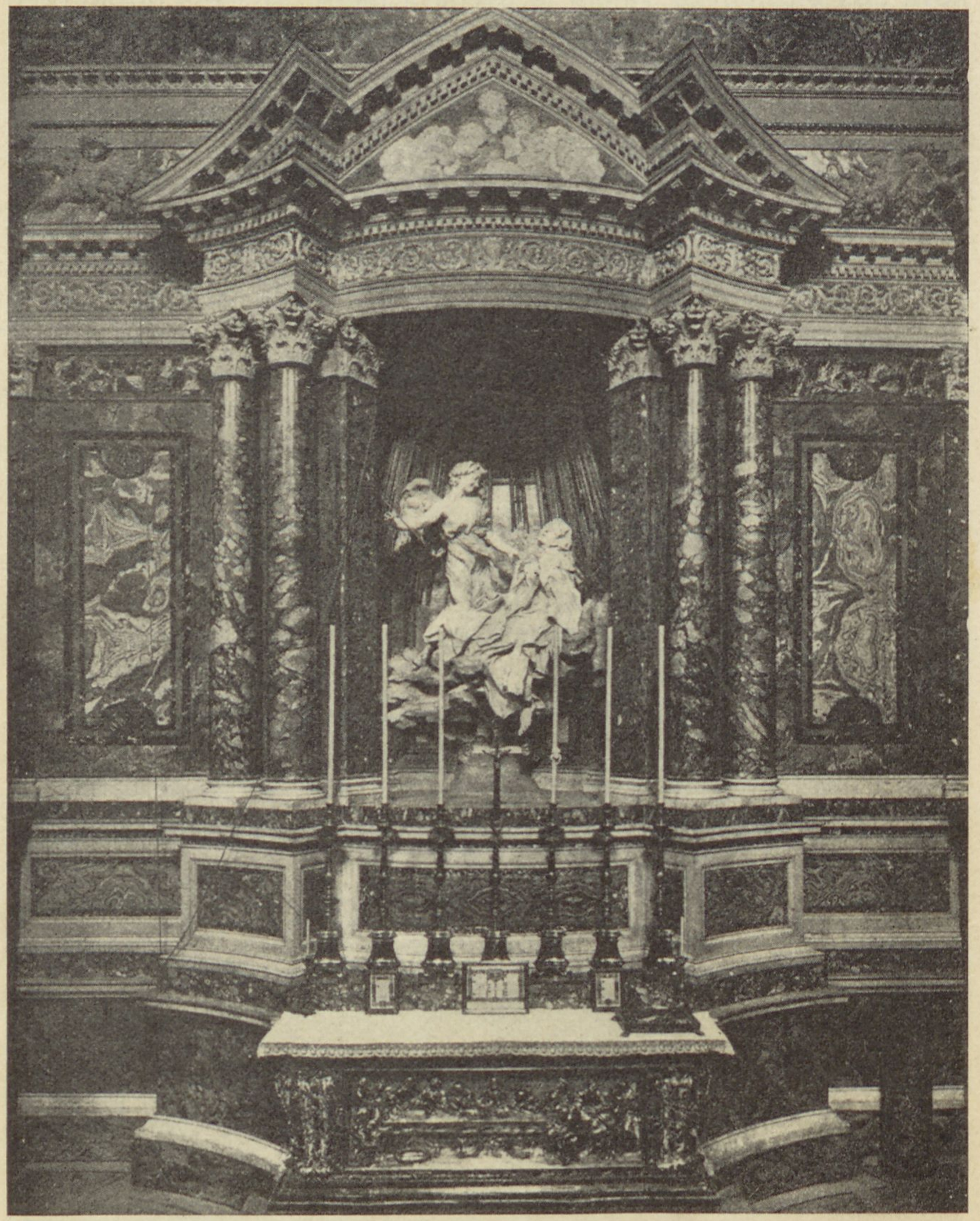


Sl. 188. Michelangelo, načrt za cerkev sv. Petra v Rimu.

Sl. 189. Pietro da Cortona, stropna freska v Pal. Barberini v Rimu.

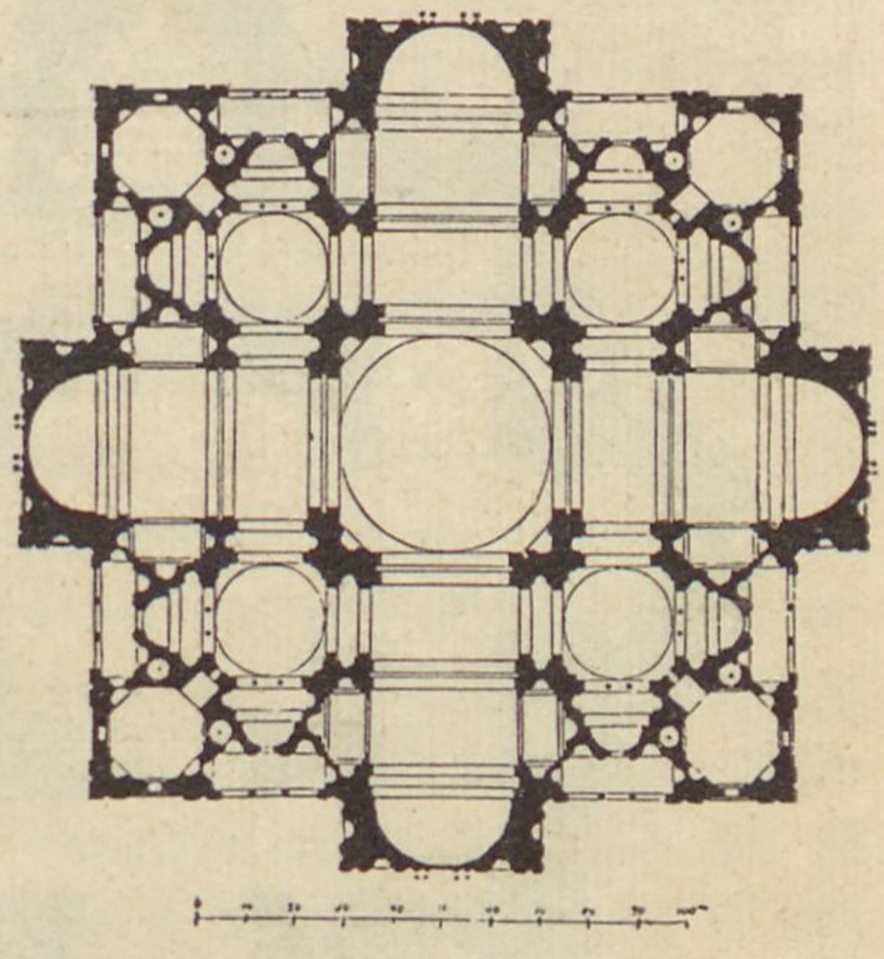
nova tipa prostornine, katera je uveljavil barok, ostaneta odslej podlaga cerkvene arhitekture za nadaljnjih 200 let. Spreminja se samo arhitektonska, plastična ali slikovita oblika lupine njunega prostora. Stebri in slopi se pogosto kopičijo in učinkujejo v močnih skupinah; stebre, slope, pilastre pa tudi stene pokrivajo z oblogom iz kamenitih plošč ali jih vsaj oblačijo s plemeniti kameniti material posnemajočo marmorno štukaturo. Štukatura ima sploh veliko vlogo tudi pri krasitvi svodov; z njeno pomočjo jih bogato delijo na polja (kasete); porabljajo jo tudi, da premostijo prehod od arhitekture in kiparskega okrasja k slikanemu. V tem okviru je nadvse važna vloga, ki pripade slikarstvu. V obliki tako zvanega iluzionizma si je osvojilo kupole in svode in jih v rafiniranem perspektivičnem načinu poslikalo tako, da se zdi, da gledavčevo oko prodira skozi oboke visoko pod nebo, sledi na perspektivično razvrščenih skupinah oblakov se odigravajočim svetniškim poveličanjem ali prizorom iz svetih legend ter se vzpenja v nedosežne nebeške višave s svetim Duhom, ki se koplje v blesteči svetlobi daljnih prostorij (sl. 189). Tudi oltarji so v teh cerkvah tesno združeni z arhitekturo celote in v idealnih primerih samo najvišji poudarek po arhitekturi ustvarjene okolice (sl. 190).

Poleg cerkva imajo v baročni umetnosti važno vlogo samostani in palače. Samostani so pridržali tradicionalno razvrstitev prostorov okoli pravokotnega dvorišča, ki pa estetski sedaj večinoma nima tiste prvovrstne vloge, kot jo je imelo poprej. Vse bogastvo notranjščine se osredotočuje na opremo refektorijev, kapiteljskih dvoran, zakristij, knjižnic in posebno razkošnih stopnišč. Pri palačah je važna fasada s kamnoseško okrašenim portalom, stopnišča, dvorišča, kapele, dvorane in galerije. Poseben tip so vile, stavbe, pri katerih se bližnja okolica uredi kot park, tako da je samo del velike arhitektonske enote stavbe in okolice. Važnost baročnega mestnega stavbarstva, ki stremi za ustvaritvijo velikih skupin trgov in ulic, s premišljeno postavljenimi spomeniki in vodnjaki, je tudi zelo velika, saj je to po svobodnejšem srednjeveškem prvi sistem, ki se je postavil do njega v zavestno nasprotje in ga, kjer je mogel, preobražal v duhu ideala velikih potez in smotrno grupiranih mas. Kakor nekdaj v antiki, se sedaj arhitekturna teorija zopet ukvarja z idealom popolnega mestnega organizma.



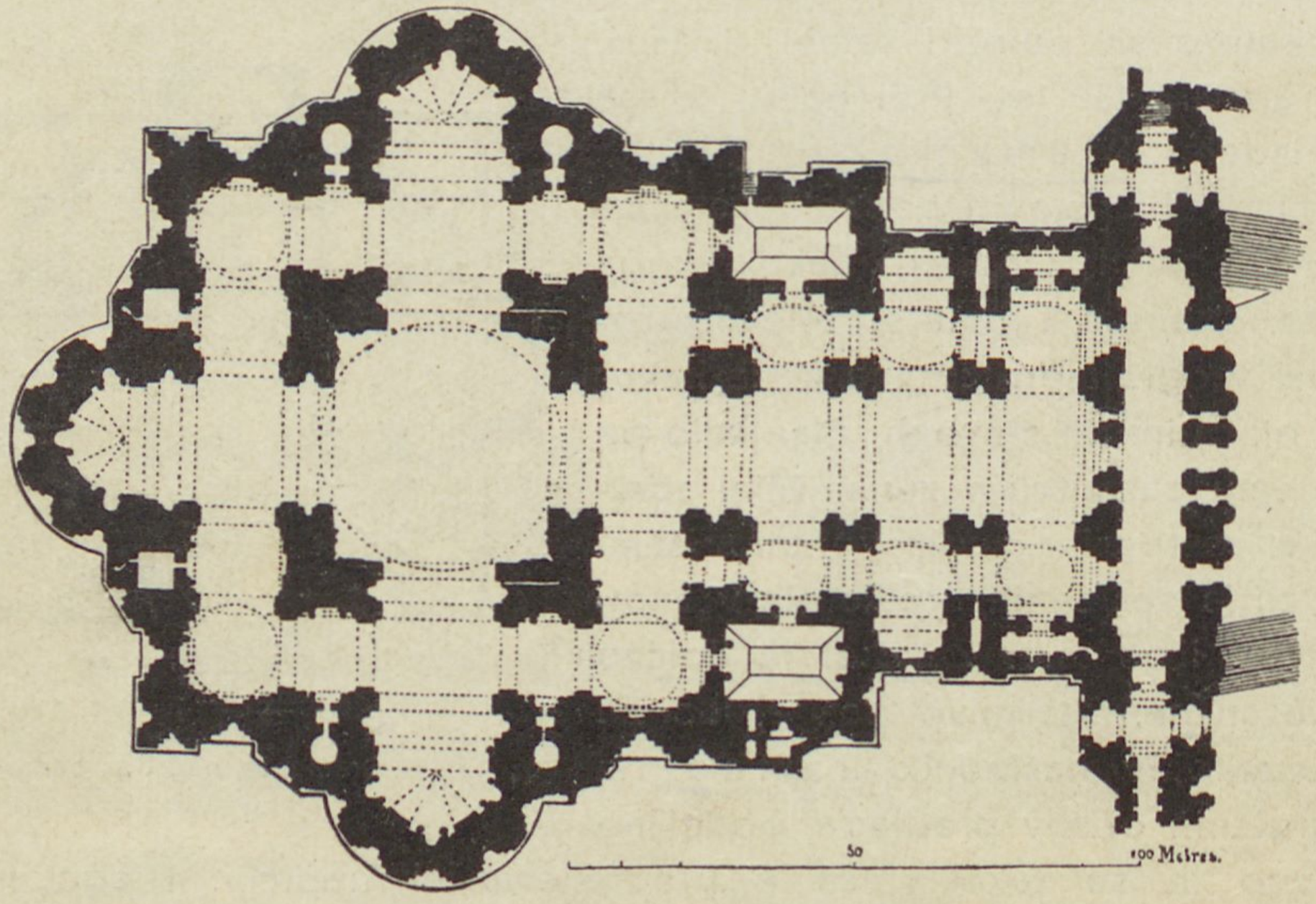
Sl. 190. L. Bernini, oltar v cerkvi S. Maria della Vittoria, Rim.

Najvažnejši arhitekturni spomenik renesančne in baročne dobe je cerkev sv. Petra v Rimu, na kateri so snovale mnoge generacije arhitektov. Zgodovina njenega stavbnega razvoja nam daje točen prerez borbe za ideal katoliške cerkve novega veka in nam v zadnji fazi nazorno osvetljuje v veliko usmerjeno stremljenje baroka, ki mu je posamezna stavba samo člen večjega organizma, kateri se skuša smotrno uveljaviti v svoji okolici. Ogromno stavbo te cerkve, za katero so položili temelj l. 1506, so gradili 150 let. Prvi načrt, ki ga je izdelal Bramante (sl. 191), je nameraval postaviti centralne stavbe s 5 kupolami v obliki enakokrakega križa. Stranske kupole so bile postavljene v ogle med ramena križa kakor pri bizantinskih stavbah, manjkalo pa je temu zasnutku v zunanjščini združitve sestavnih gmot, v notranjščini pa zlitja sestavnih prostornin v enotno plastično telo. Zamisel je tipično renesančna. Zanimivo pa je, da že Bramantejev naslednik Raffael iz liturgičnih ozirov predlaga podolžno stavbo in se tako vrača k predrenesančni tradiciji. Njegov naslednik Antonio da Sangallo se vrača zopet k centralni stavbi, izpremeni pa Bramantejev načrt v zmislu medsebojne zveze sestavnih prostornin. Za njim popravi ta načrt Michelangelo (sl. 188), tako da mu da plastično strnitev vseh sestavin in poudari navpični pogon gmot v kupoli. Liturgični oziri, verjetno pa tudi vzor Vignolove cerkve il Gesù, ki je v polni meri in v novi, baročnemu stremljenju po enotnem učinkovitem prostoru ustrezajoči obliki uveljavila zopet tip podolžne stavbe, so povzročili, da so se v začetku 17. stol. znova odločili za podolžni prostor. K centralni stavbi s kupolo, kakor jo je zasnoval Michelangelo in izvršili njegovi nasledniki, je Carlo Maderna zasnoval podolžno ladjo in ž njo bistveno izpremenil vtis notranjščine (sl. 192). Končno je Bernini dovršil stavbo s tem, da ji je dodal



Sl. 191. Bramante, načrt za cerkev sv. Petra.

perspektivično tenko preračunjene ogromne kolonade, ki so oklenile trg pred cerkvijo in jo povzdignile v enega najmočnejših stavbinskih spomenikov vseh časov. Nikjer v zgodovini arhitekture nimamo primera, da bi skozi dolgo dobo iz razmeroma skromnih oblik klila in se razraščala misel zasnovanega spomenika do ogromnosti, kakor tu. Nekaj sličnega predstavlja pač tempeljski okoliš v Karnaku v Egiptu



Sl. 192. Tloris cerkve sv. Petra v Rimu.

(sl. 3), katerega velikost pa je posledica bolj mehanično se množečega naraščanja, dočim je rast kompleksa cerkve sv. Petra v vseh stopnjah razvoja in v končni celoti posledica zrelega arhitektonskega računa, duhovni proizvod višjega reda, ki je vselej zanesljivo obvladal kar med delom naraščajočo materijo. Zgodovina razvoja zamisli in postanka cerkve sv. Petra nam na najučinkovitejši način kaže rast duhovne sile, ki se je iz individualnega napora snovateljev spreminjala vse bolj v kolektivno, celó prizadevanje več generacij objemajočo stvariteljsko moč. Za baročni razvoj arhitekturnega ideala posebno značilna je tudi rast te stavbe iz sebe ven v okolico, katero si priredi

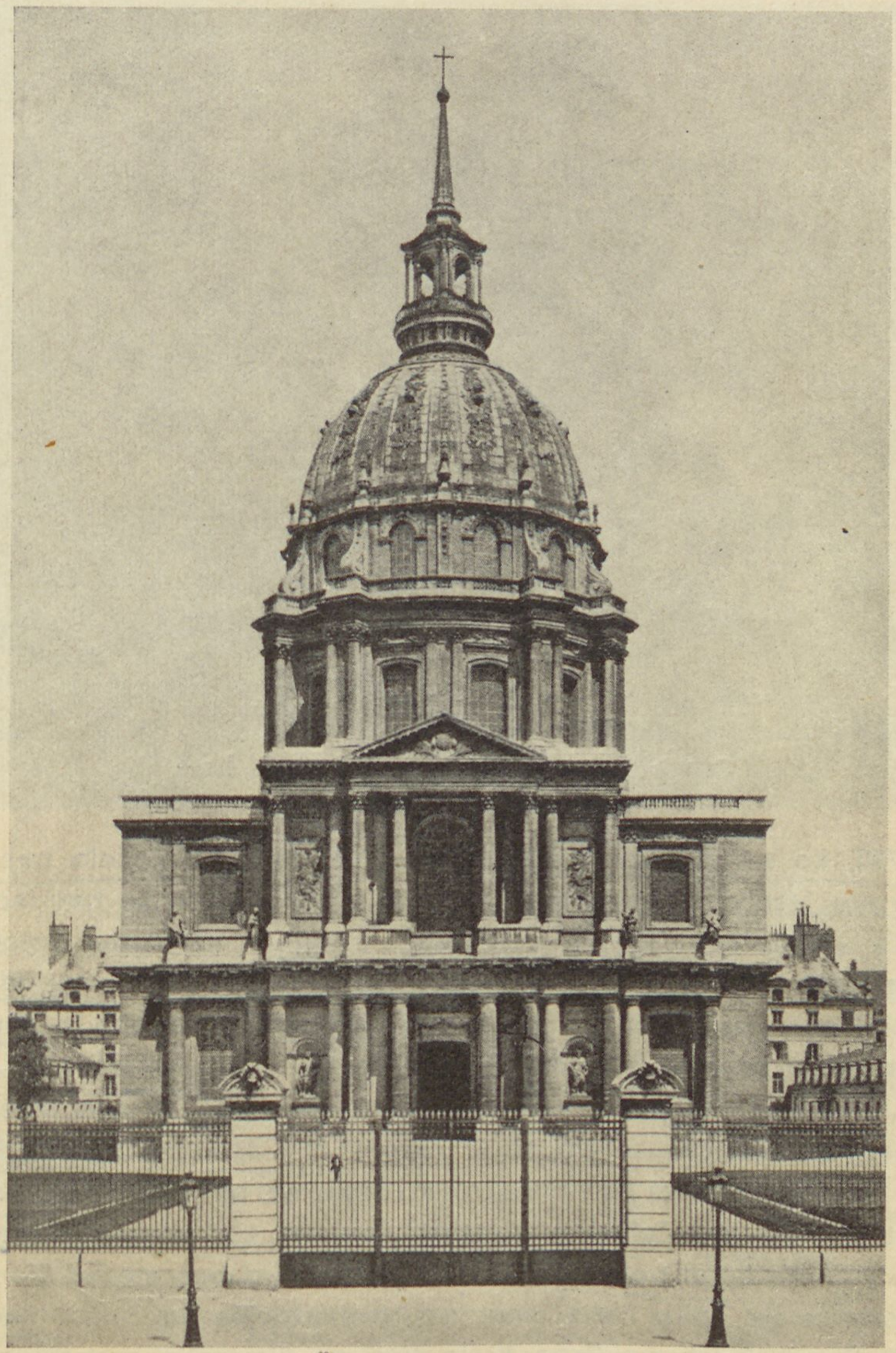
svojemu dostojanstvu primerno, podobno kakor si kak Versailles podreja daleč okrog obdajajočo ga naravo. Eden od najvažnejših spomenikov cerkvene arhitekture baročne dobe je jezuitska cerkev il Gesù v Rimu, katere dvoranski prostor je postal vzoren za baročne cerkve. Že v začetku 17. stol. so ga jezuiti uveljavili tudi v naši domovini (cerkev sv. Jakoba v Ljubljani). Za nadaljnji razvoj važne cerkvene stavbe so dalje S. Carlo alle quatro fontane (P. Borromini), S. Agnese v Rimu ter S. Maria della Salute v Benetkah (Baldassare Longhena). Za pozno dobo je značilna Superga pri Turinu, delo arhitekta Fil. Juvare.

Bolj kakor renesansa je barok v polnem pomenu besede že svetoven slog, po čemer spominja na helenistično umetnost pozne antike, kateri je pogosto po duhu in po obliki precej podoben. Še bolj pa je podoben rimskemu svetovnemu slogu, na čigar teorijo in impozantne ostanke se je pogosto naslanjal. Vzhodno Evropo je še mnogo bolj obvladal kakor posamezno se uveljavljajoča renesansa, ker je s svojimi oblikami prekvasil tudi cerkveno umetnost pravoslavnega krščanstva, še bolj pa deloval v tudi tam vedno naraščajoči struji svetne umetnosti. Dejstvo njegove splošne razširitve je tembolj izredno, ker je barok ozko zvezan s katoličtvom, kar bi ga utegnilo diskreditirati pri njegovih nasprotnikih. Prezreti pa ne smemo, da je bila kljub protestantizmu, ki je odtrgal od katoličtva velike dele Evrope, katoliška ekspanzija in njen ugled v svetu v dobi baroka tako močna kakor nikdar poprej, da je razširjenju njegovega vpliva v svetu služila španska kolonizacija novega sveta, da mu je pripravljala tla tudi nizozemska trgovina, posebno pa, da so ga na vzhod zanašale akcije za zbližanje krščanskih cerkva in da mu je notranjo predorno moč v srednji Evropi in drugod utrdil borbeno se uveljavljajoči jezuitski red. Širil pa ga je tudi ugled najvplivnejših vladarskih dvorov, posebno sijaj francoskega dvora in kulturne reforme Petra Velikega v Rusiji, ki je pri njih izvajanju v umetnosti porabljal zapadnoevropske moči. Toda kakor gotiko in renesanso so različne dežele tudi barok zelo različno sprejemale in mu pogosto dajale prav zanimivo novo obliko. Tako se je v Španiji ž njim združila za špansko ozračje značilna, deloma iz mavriške arhitekture, deloma

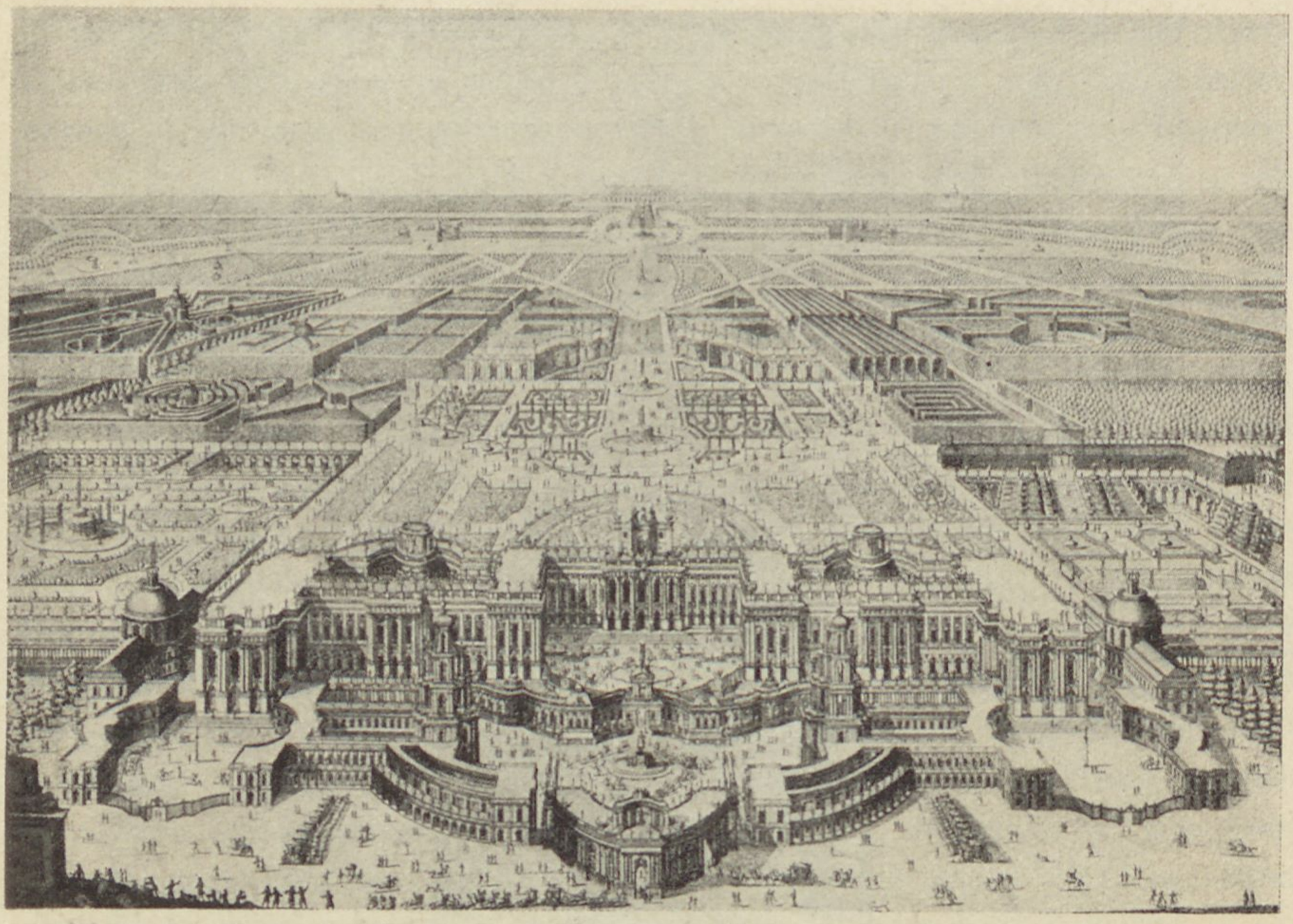
iz gotike izvirajoča fantističnost, ki meji pogosto res že kar na orientalsko pravljičnost, ki je s špansko kulturo prešla tudi v Ameriko (prim. zakristijo kartuzijanskega samostana v Granadi in katedralo v Mehiki).

V Franciji je postal barok izrazit dvorni slog; vpliv dvora na razvoj okusa je bil tako velik, da razvojne stopnje francoskega baroka označujemo z imeni vladajočih kraljev. Višek francoskega baroka pomeni stil Louis XIV. Značilno za francoski barok je, da je kljub ozki zvezi z italijansko domovino tega sloga odklanjal njegove najbujnejše oblike na korist jasnejšim, klasično resnim črtam. Glavni arhitekti so François Mansart in Jules Hardouin Mansart ter Charles Lebrun. Med cerkvenimi stavbami moramo podčrtati invalidsko cerkev v Parizu (sl. 193). Evropsko pomembna pa je postala francoska dvorna arhitektura dobe Ludovika XIV., ki je v Louvreu in v Versaillesu po antiki prvič zopet uresničila misel ogromnih vladarskih palač (sl. 194). V Versaillesu je bil uresničen tudi največji primer arhitektonsko z vrtovi v učinkovito enoto združene palače. Taka v arhitektonsko urejeno naravo postavljena palača, ki jo je v manjšem obsegu uresničila rimska baročna vila, je postala sedaj ideal rezidenc velikih in malih evropskih mogočnikov 18. stoletja.

Kljub stremljenju po plastični umerjenosti francoske baročne arhitekture pa se je vprav v okviru njenega poznega razvoja pojavil najbolj netektonski, najbolj igračkasti in muhasti vseh stavbinskih in krasilnih slogov vsaj do secesije, tako zvani **rokoko.** Beseda rokoko se izvaja od rocaille, školjkovina, ki je dala motiv za značilno rokokojsko dekoracijo. Bujnost oblik in slikovitost, ki sta jo v Italiji uvelja-
vila v dobi cvetočega baroka Borromini in Pietro da Cortona, se stopnjuje v rokokoju še preko navadne slikovitosti do popolnega igračkanja; tudi tektonsko osnovni členi stavbe se sedaj preoblikujejo v netektonskem igračkastem zmislu, ravna črta in simetrični lik izgubita skoraj popolnoma svojo vrednost. Mogoče vprav radi te netektonske osnove rokoko ni nikdar postal arhitekturni slog v polnem pomenu te besede, ampak se je uveljavil predvsem v dekoraciji arhitekture, v notranji opremi in sploh v krasilnih strokah (prim. posebno opremo Versaillesa, Fontainbleuauja, velikega Trianona, Schönbrunna, sl. 195, in podobno). Njegova doba obsega čas od nekako 1715



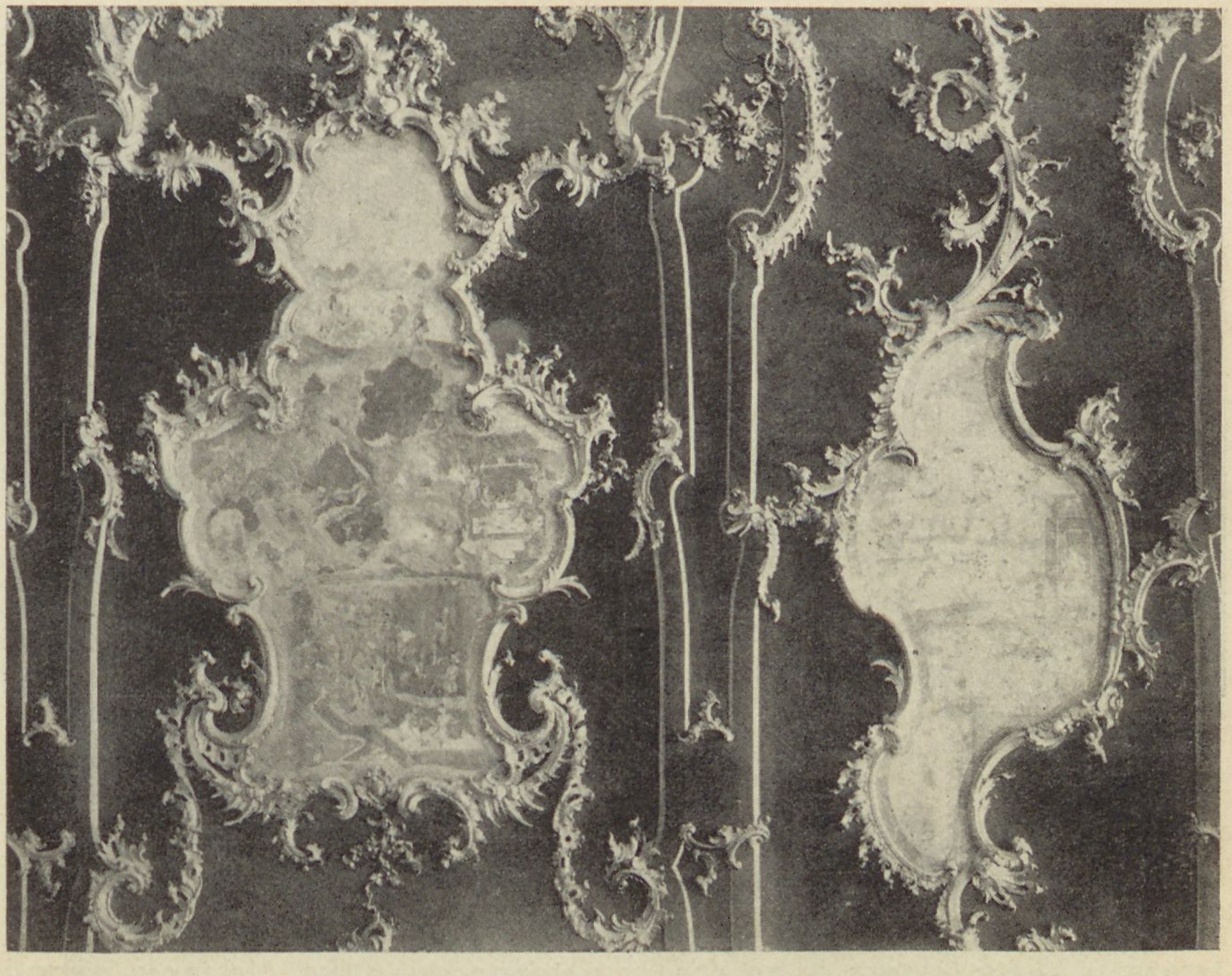
Sl. 193. Jules Hardouin Mansart, Invalidska cerkev v Parizu.



Sl. 194. Paul Decker, načrt kraljeve rezidence z vrtovi (1726).

do 1750, ko se je proti njegovi nejasnosti dvignilo načelo največje tektonske jasnosti v klasicističnem zmislu. Na rokoko so nefrancoske dežele v splošnem le slabo reagirale. Anglija ga skoraj sploh ne pozna. Tudi v Italiji, ki je dala sama pobudo zanj, se ni mogel udomačiti. Največji odmev je doživel v Srednji Evropi, posebno v Nemčiji, kamor ga je zanesel François Cuvilliers, in v Avstriji.

Za srednjo Evropo, s katero so tudi naši kraji in njih umetnost združeni z organično celoto, se je baročni razvoj začel v prvih desetletjih 17. stol. Nosilci novih načel in oblik so bili predvsem jezuiti, po katerih se baročni slog pogosto imenuje kar jezuitski slog, od srede stoletja dalje pa tudi plemstvo. Nastala so posamezna središča, odkoder se je širila nova umetnost. Najvažnejša so bila München, Praga, Dunaj, Salzburg, Graz, ki je tudi na Slovenijo precej vplival, končno pa v precejšnji meri tudi Ljubljana, katere vpliv se je raztezal

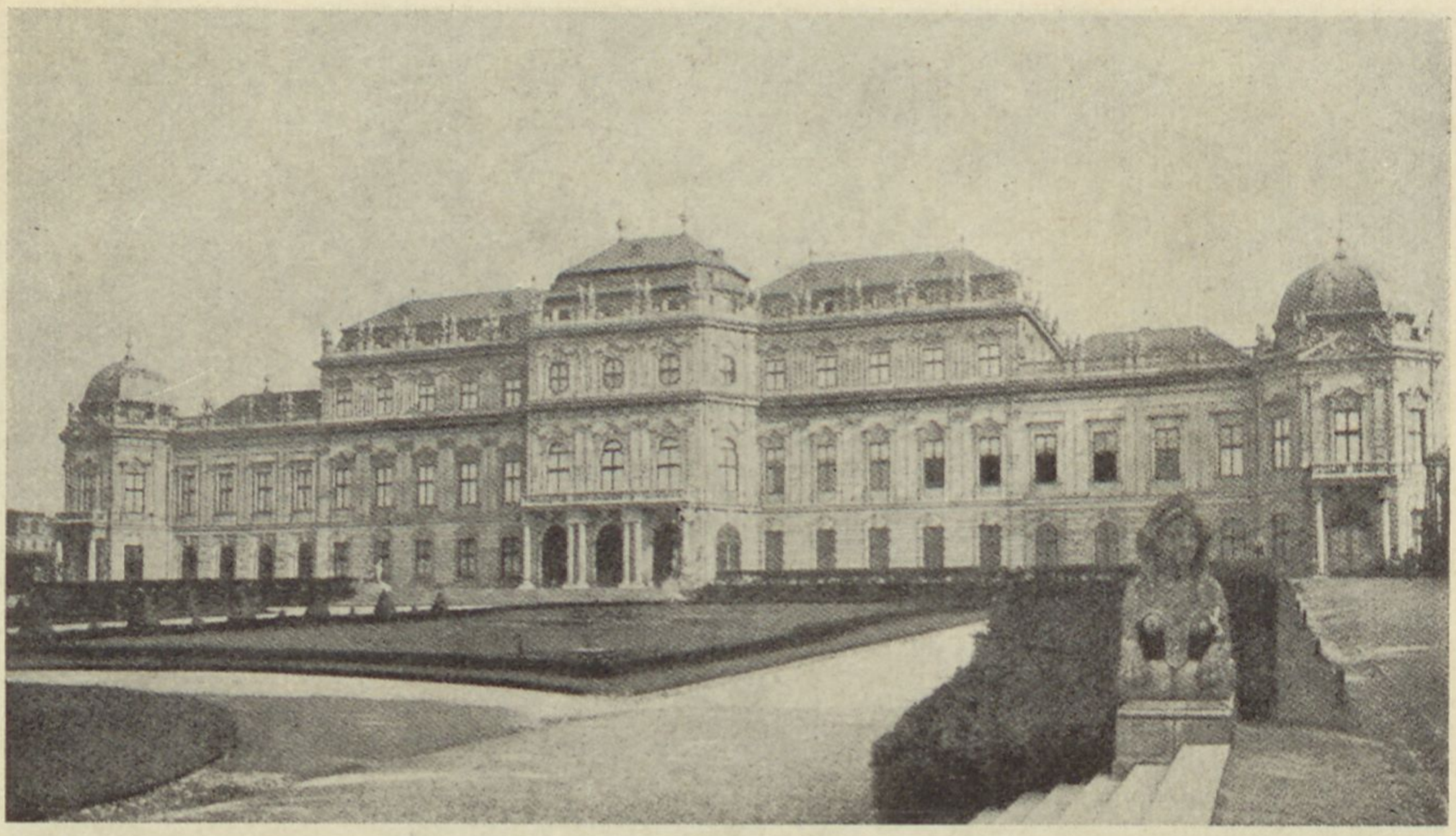


Sl. 195. Schönbrunn, rokokojska ornamentika na stenah.

v tej dobi skoraj na vso etnografsko Slovenijo in globoko na Hrvaško. Za razvoj tega sloga so važni samostani, zidali so se premnogi razkošni gradovi. Stavbeniki so bili izpočetka Italijani. Tako je stolnico v Salzburgu zidal arhitekt Solari, načrt za stolnico v Ljubljani pa je izdelal Andrea Pozzo. Kmalu pa se je razvila samostojna pomembna šola, katere glavni mojstri so: Joh. B. Fischer von Erlach na Dunaju in v Salzburgu (slaven je njegov Schönbrunn in dvorna biblioteka na Dunaju); Lukas v. Hildebrandt, ki je zidal Belvedere (sl. 196) na Dunaju, Jakob Prandauer, rodbina arhitektov Dientzenhoferjev, ki so delovali v Pragi, in drugi.

Največje delo angleškega baroka, ki je bil kakor francoski bolj klasicistično razpoložen, je katedrala sv. Pavla v Londonu.

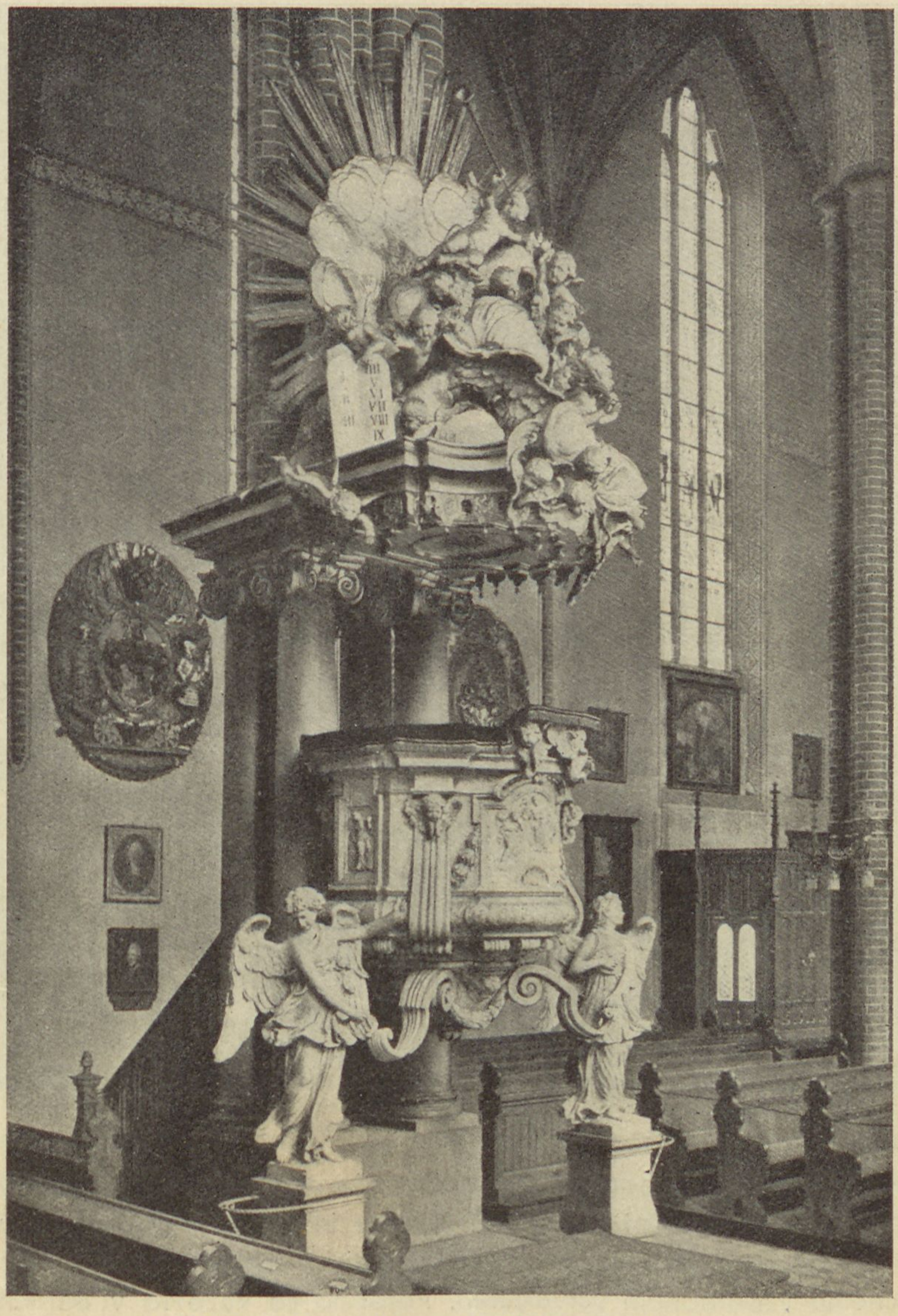
Sijajen, doslej v svoji nebrzdanosti še nikdar dosežen razvoj je



Sl. 196. L. v. Hildebrandt, palača Belvedere na Dunaju.

doživelo tudi baročno kiparstvo. Bilo je sicer kot pomožna stroka arhitekture močno vezano, a se je vendar tudi v tem okviru povzpelo do neverjetne svobode in rafiniranosti. Po bogastvu in temperamentu izraza se težko katera doba kosa z baročno skulpturo. Notranje nabolj sorodna iz preteklosti ji je helenistična. Vsako gradivo, naj bo les ali kamen ali bron, je barok obvladal tako popolnoma, da se zdi, da zanj sploh ni obstajal naravni odpor gradiva, kateri tako omejuje dosego nameravanega izraza v umetnini. Ko barok oblikuje kamen ali les, ga oblikuje s tako brezobzirnostjo do njegovih naravnih možnosti, da se zdi, da je čuvstvo, ki vodi roko umetnikovo, neomejen gospodar oblik in da vsak odpor oblikovane materije lahko premaga z isto lahkoto, s katero oblikuje glino, vosek ali kako drugo gnetljivo snov (sl. 197).

Podlage baročne upodabljajoče umetnosti so v ozki zvezi z razvojem slikovitega in patetičnega sloga v arhitekturi. Za dosego baročnega ideala pa sta bila potrebna predvsem dva pogoja, ki ju je v svojem delu prvi genialno uresničil Michelangelo: rafinirana popolnost obdelave tudi najtežavnejših gradiv in s tem ozko zvezani



Sl. 197. Schlüter, prižnica v Marijini cerkvi v Berlinu.

Šlüter

Sl. 198. L. Bernini, portret Fonsece.

razvoj naturalistične podobe sveta, ki jo je mogel kipar sedaj oblikovati prav v vsaki njeni slučajnosti kretnje in notranjega izraza. Tu ni več govora o tekmovanju z antiko, ampak o samozavestnem, poznoantičnemu vzporednem ustvarjanju. Posebno se kaže to v baročnem portretu, ki po življenjski resničnosti ne zaostaja za rimskimi (sl. 198).

V ozki zvezi z naturalizmom je za baročno upodabljajočo umetnost značilna poteza čutnega dojemanja sveta. Forma pa se rada odeva v togo teatraličnosti in v dosego čim večjega učinka porablja obilo tudi postranskih momentov, preračunjeno osvetljavo in podobno. Vse te sestavine baročne plastike so značilne tudi za religiozno ustvarjanje, ki po svoji diskretni čuvstvenosti, teatraličnosti in slepilnem naturalizmu, s katerim izražajo posebno pobožno ekstazo, presega vse dobe pred seboj. Največji baročni kipar in obenem usodni človek za razvoj kiparstva sledečih sto let je Lorenzo Bernini, slavni arhitekt. Med programatična dela nove smeri spadajo njegova Zamaknjena sv. Terezija (sl. 199) v cerkvi Sta. Maria della Vittoria, Ludovica Albertoni v ekstazi v cerkvi S. Francesco a Ripa in vodnjak z obeliskom na Piaza Navona v Rimu. Odličen predstavnik njegove smeri je v Franciji Pierre Puget. Pri nas imamo odmev Berninijeve smeri v delih kiparja Francesca Robbe, posebno v vodnjaku z obeliskom pred rotovžem v Ljubljani, ki ga je prvotno nameraval postaviti na podobno navidez nezanesljivo podlago, kakor jo ima oni v Rimu.

Kljub zelo neugodnemu položaju te stroke v začetku baročne dobe, ko je grozilo, da bo slikarstvo zabredlo v brezdušni manirizem in eklekticizem, katerima obema je ideal naslon na obstoječe velike vzore, je baročno slikarstvo vendar našlo svojo pot in nov zmisel, tako da ga prištevamo med največje slikarske dobe. Tudi za razvoj slikarstva je bila v mnogem oziru odločilna ozka zvezanost z arhitekturo, ki pa slikarstva ni vezala tako zelo kakor kiparstvo, tako da je prav barok razvil slikarstvo radi čisto slikarskih vrednot za ogromen korak naprej. Baročno slikarstvo se je izživljalo predvsem v treh vrstah, ki se razvijajo precej samostojno, v dekorativni, cerkveni in naturalistični. Za vse te vrste velja, da je svoboda porabljanja tehničnih sredstev podobno kakor v kiparstvu v občudovanja vredni meri narastla, tako da pridevek Fapresto, urni slikar, v tem času nikakor ni izraz praznega laskanja, ampak ugotovitev resnično izredne ročnosti in plodovitosti. Za napredek slikarskih problemov sta važni predvsem zadnji dve vrsti, dočim je prva, dekorativna, tesno vezana na arhitekturo in se je v svojih možnostih v okviru baročnega sloga tudi skoraj izživela. Namen te vrste ni samo krasiti, ampak predvsem tudi dvig-

Sl. 199. L. Bernini, Zamaknjenje sv. Terezije.

Sl. 200. Rim, notranjščina cerkve il Gesù.

niti učinkovitost arhitektur z iluzijo, videzom perspektivičnih pogledov v druge prostore (sl. 201). Perspektivične pogoje za to vrsto slikarstva so ustvarili tako zvani kvadraturisti, katerih središče je bila Bologna in ki so slikali gole arhitekturne perspektivične konstrukcije. Ker so bili za take naloge posebno izvežbani, so jih uporabljali arhitekti pa tudi slikarji figuralnih slik, da so jim slikali perspektivične sestavine slik ali arhitektur. Pravo zmagoslavje je iluzionistično slikarstvo praznovalo šele, ko sta Pietro da Cortona v svojih stropnih freskah v Pal. Barberini v Rimu (sl. 189) in Andrea Pozzo (sl. 201) združila arhitekturni iluzionizem s figuralnim v sistem dekorativnega slikarstva, ki je dopuščal poprej neslutene možnosti povišanega učinka, patetičnega izraza in presenetljivega mojstrstva.

Medtem ko se je ta vrsta tehnično izražala v slikanju na presni zid, je tehnična podlaga ostalih dveh skoraj izključno slikanje z oljnimi

Sl. 201. A. Pozzo, iluzionistična stropna freska v cerkvi S. Ignazio v Rimu.

barvami. Cerkveno slikarstvo sloni na istih podlagah kakor kiparstvo: močno razvit realizem, ako ne naravnost vsakdanji naturalizem se druži s stremljenjem po izrazu pobožnosti, zamaknjenosti ali učinkovitosti legendarnih dogodkov. Povišani duševni izraz, ki ga spremljajo pogosto pretirane kretnje in zamaknjeni pogledi, je glavna vsebina teh slik.

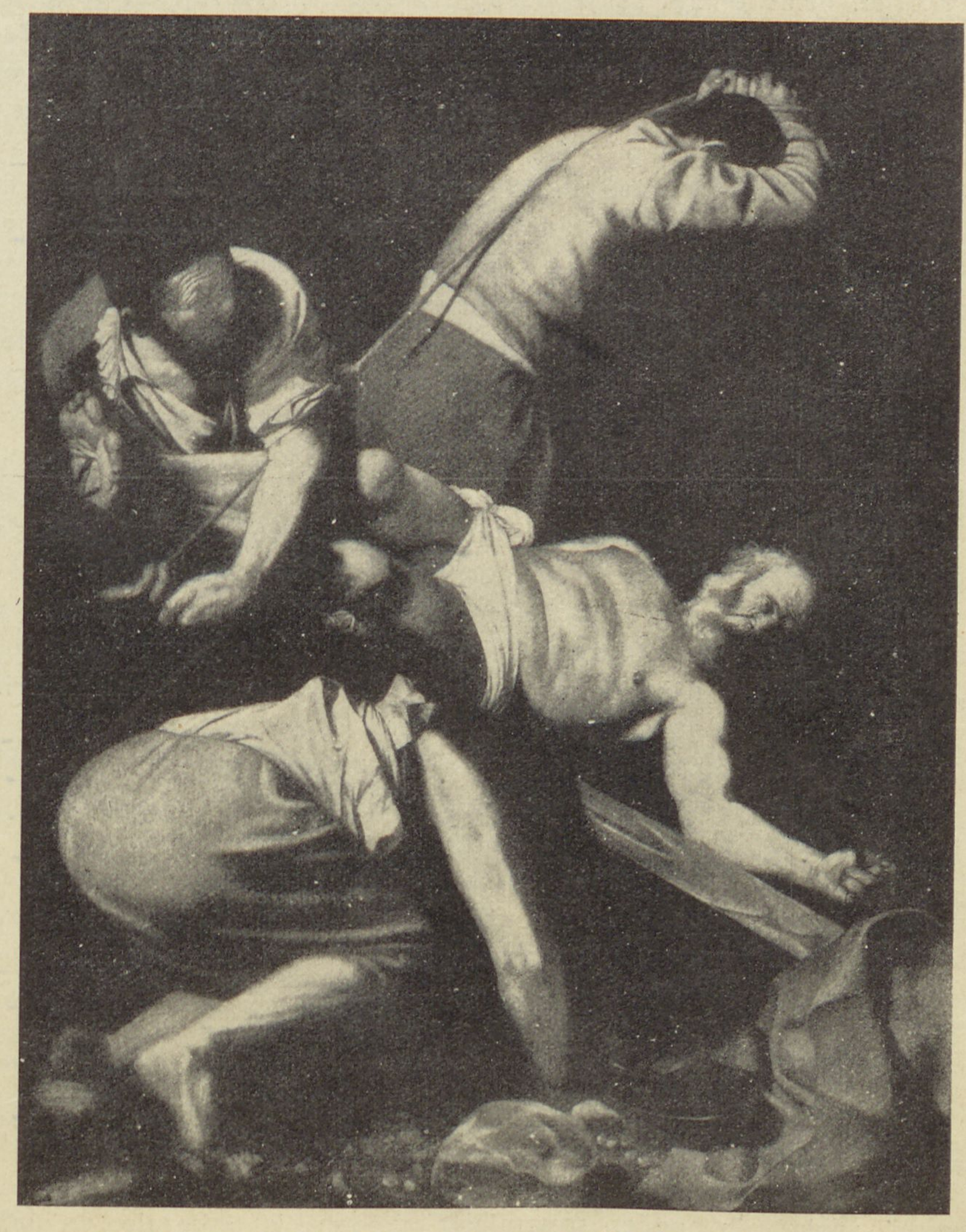
Kot tretja čisto naturalistična vrsta pa ima sedaj vedno večjo vlogo samostojno upodabljanje narave v vseh njenih pojavih. Glavne naloge te vrste so: portret, v katerem se sedaj resničnost druži s teatralično, odlično pozo in okolico, krajina, ki se kot samostojna naloga razvija posebno na severu, na Nizozemskem, žanr, upodabljanje vsakdanjih dogodkov iz življenja, in tihožitje, slikanje mrtve prirode, ki sta se prav tako dvignila na umetnostno pomembno višino posebno na Nizozemskem.

Za razvoj samostojnega baročnega slikarstva v oljni tehniki sta v Italiji osnovno važni poznorenesančna slikarska šola v Benetkah, ki mu je ustvarila osnovne pogoje v obvladanju čisto slikarskih problemov, in bolognska šola, ki je eklektično naslanjanje na velike mojstre združila s samostojnim prizadevanjem po likovnem obvladanju narave. Njeni glavni zastopniki so Lodovico, Agostino in Annibale Carracci (sl. 202), Domenichino in popularni Guido Reni. Medtem ko so slikarji bolognske smeri iskali opore v akademičnih formulah in vzorih velikih predhodnikov, je kot tretjo važno sestavino baročnega slikarstva utemeljil Caravaggio (sl. 203) naturalistično smer, ki je dosegla velik vpliv. Ta smer se je opirala predvsem na studij narave in ni izključevala iz kroga svojega zanimanja niti nelepe ali celo odvratne narave. Za dosego presenetljive resničnosti je porabljala močno enotno osvetljavo prizorov, tako zvani chiaroscuro, ki v močni plastični podobi dviga osvetljene dele teles iz popolnoma temnega ozadja. Pod njegovim vplivom se je razvila posebno značilna naturalistična slikarska šola v Neaplju. Njen glavni mojster je Španec Jusepe de Ribera.

Italija, ki je doslej vodila razvoj novodobnega slikarstva, je v 17. stol. vse bolj stopala v ozadje za drugimi deželami zapadne Evrope, ki so jo v naslednjih stoletjih po svojem pomenu za razvoj umetnosti

Sl. 202. L. Carraci, Madona v galeriji v Bologni.

chiaroscuro



Sl. 203. Caravaggio, Mučeništvo sv. Petra v cerkvi S. Maria del Popolo v Rimu.

naturalizem
barok
„chiaroscuro"

prekosile. Samo enkrat še je posegla v svetovni razvoj kot splošno pomemben činitelj in sicer z benečanskim slikarstvom 18. stoletja. Tu je deloval eden največjih iluzionistov vseh časov, ki je posebno koloristično dvignil to vrsto slikarstva do opajajočega bogastva, Giovanni Battista Tiepolo (sl. 204). Njegova glavna dela so v Benetkah, Madridu in Würzburgu. Za razvoj dekorativnega slikarstva ima splošen pomen in je vplival tudi na nam najbližji avstrijski iluzionizem posebno v delih J. L. Krackerja, ki je delal tudi za Slovenijo, in fantastičnega kolorista Maulpertscha.

Bujen razvoj je doživelo baročno slikarstvo v ožjem zmislu te besede posebno v Flandriji in Španiji, ki predstavljata dvoje glavnih oporišč katoliške obnove po dolgotrajnih borbah z reformacijo. Vse 16. stol. se je Flandrija postopoma, a sistematično umetnostno italijanizirala, ker je postalo za umetnika obvezno, da potuje v Italijo in se tam izobrazi ob velikih vzorih umetnosti. Domača tradicija je bila sicer trdoživa in se je kljub brezobzirnemu in uglednemu tujstvu le polagoma umikala ter prav v tej borbi domačega duha s tujo modo dosegla celo dvoje svojih umetnostnih viškov v delu groteskнega fantasta Hijeronima Boscha in Pietra Brueghela, ki je eden najsilnejših izrazov severnjaškega duha v upodabljajoči umetnosti. Ko pa je od srede 16. stol. dalje Španija končno s silo zadušila politični in verski odpor in je Nizozemska razpadla na dva dela, na špansko upravljano katoliško Flandrijo (Belgijo) in na protestantovsko ožjo Nizozemsko (Holandsko), se je tudi umetnost teh pokrajin razklala na dva dela. In prav domovina Boscha in Brueghela je postala eno glavnih torišč v italijanstvu zasidranega, njuni umetnosti odločno tujega duha. Največji mojster novega, s stališča baroka idealnega, ter skrajno patetičnega, senzualističnega in aristokratsko alegoričnega slikarstva je Peter Pavel Rubens. V svojem tehnično virtuoznem slikarstvu je združil pridobitve vseh glavnih italijanskih smeri, benečanske, bolognske in dediščine Michelangela, s katerim je tekmoval v kolosalnosti; njegovo Poslednjo sodbo je oblikoval po svojem okusu in ji ustvaril zanimiv in poučen severnjaški pendant, ki dokazuje, da tudi najbolj italijanski med severnimi umetniki ni bil zmožen izraziti ideala tiste izpopolnjene lepote človeškega telesa (sl. 205), po kateri sta

Sl. 204. G. Tiepolo, Prenos Loretanske hišice, Benetke, Scalzi. iluzionizem

Sl. 205. P. P. Rubens, Tri gracije (Madrid, Prado).

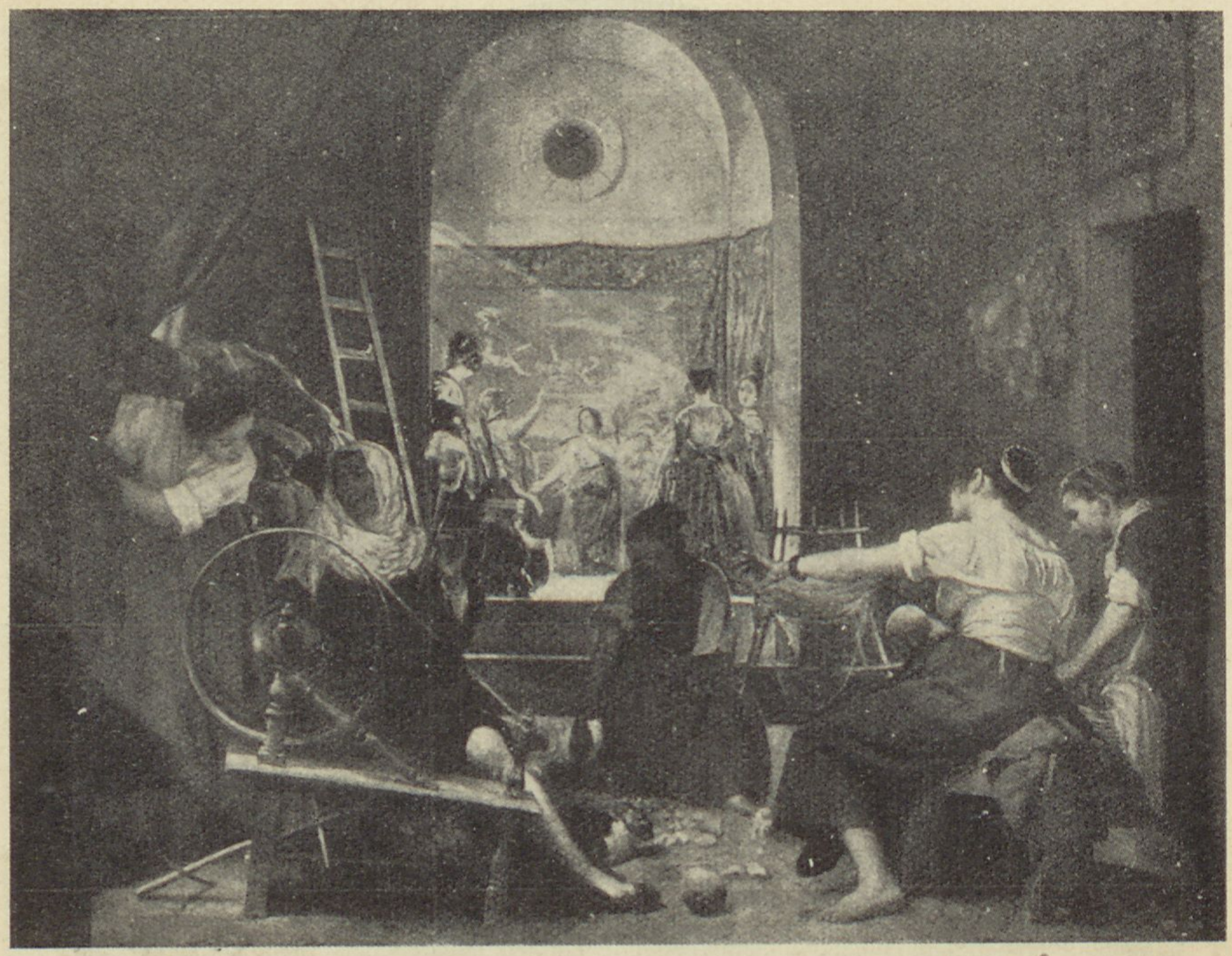
stremela v Italiji renesansa in zgodnji barok ter uspešno tekmovala z antiko. Interesni krog baročnega slikarstva je Rubens v zvezi s sodobnimi italijanskimi prizadevanji značilno razširil in dodal cerkvenemu zgodovinskemu krogu predvsem času prikrojeno mitološko sestavino. Pobudo za to je našel v beneškem slikarstvu srede in 2. pol. 16. stol., kjer sta se človeško in nebeško v slikah, ki slavé republiko in njene dože, združila v nov svet prevzetnega človeškega napuha, in v mitoloških slikah bolognskega kroga. Iz Rubensovih in sličnih prizadevanj, ki jih klasično predstavlja vrsta 21 slik iz življenja Marije Medicejske v Louvreu (sl. 206), je nastala v kesnejšem baroku cela povodenj mitoloških in alegoričnih slik svetne, čutno namigujoče in poučne ter verske vsebine, ki je preplavila vso Evropo. S svojo razkošno in patetično vsebino ter svojim virtuoznim načinom je postal Rubens usoden za bodočnost slikarstva ne samo v svoji ožji domovini, ampak tudi v zapadni Evropi sploh, posebno pa v Franciji; šele prva polovica 18. stoletja je po dolgih prizadevanjih premagala njegov čar. Njegov najvažnejši učenec in kakor on za sodobnike izredno prikupen je bil simpatični Antonius van Eyck.

Še večji pomen za razvoj slikarstva v 17. stoletju ima Španija, ki je poleg Italijanov in Flamcev najpopolneje izrazila baročni ideal v slikarstvu. Svoj lastni izraz je dobilo špansko slikarstvo po odločilnih vplivih iz Italije, ki jih je pa prilagodilo svojim lastnim nagnjenjem. Važni oporišči sta bili predvsem Benetke in Neapelj, pozneje tudi Rubens in njegov krog. Špansko slikarstvo, ki ga odlikuje posebno nagnjenje k vsakdanjemu realizmu, se izživlja predvsem v dveh smereh: v religioznem slikarstvu, kateremu je dalo posebno potezo goreče, pogosto zamaknjene pobožnosti v delih najpriljubljenejšega zastopnika te umetnostne vrste, Murilla, in v realističnem slikarstvu, posebno v portretu in prizorih iz vsakdanjega življenja (žanr). Prvi veliki slikar Španije, če ne upoštevamo J. de Ribere, ki je pomemben kot predstavnik neapeljske šole, je Domenico Theotocopuli — El Greco (sl. 207), po rodu Grk, po svojem slikarskem izvoru Benečan, a v Španiji udomačen. V Španiji je pod vplivom posebnega religioznega ozračja doživel sijajen razvoj kot prvi religiozni slikar mistično vizionarnih in ekspresivno poglobljenih dogodkov. V

Sl. 206. P. P. Rubens, Pristanek Marije Medicejske v Marseille-u (Paris, Louvre).

Sl. 207. El Greco, Pokop grofa Orgáza (Toledo).

Benetkah priučeni način je izpopolnil tako, da je svobodno porabljal široke poteze čopiča in barve kot izrazno in iluzionistično sredstvo v toliki meri, da ga je v vsej njegovi vrednosti spoznala šele najnovejša doba in ga ekspresionisti štejejo kar k svojim predhodnikom.



Sl. 208. D. Velasquez, Predice (Madrid, Prado).

Drugi veliki mojster španskega baročnega slikarstva je Diego Velasquez, ki ga prištevajo k največjim slikarjem vseh časov. Velasquez je predvsem mojster realistične podobe sveta; svoja sredstva je izpopolnil preko široke, svobodne poteze čopiča do resničnega slikarskega iluzionizma in tako s svojo impresijo vrtečega se kolesa kolovrata v Predicah (sl. 208) postal predhodnik in v marsičem tudi učitelj novodobnega impresionizma. Kot portretist (sl. 209) in kot slikar življenja je Velasquez naravnost neprekosljiv. Njegove slike kakor Pivci, Las Meninas, Las Hilanderas (Predice), Predaja Brede, spadajo med vrhove, dosežene po novejšem slikarstvu.

Tretji veliki slikar španskega baroka, Bartolomé Estéban Murillo (sl. 210) ni pomemben toliko kot utiravec novih poti slikarstva, ampak podobno Raffaelu predvsem kot srečna združitev vseh sodobnih

Sl. 209. Velasquez, Del podobe Marijane Avstrijske (Madrid, Prado).

Velasquez

Sl. 210. Murillo, sv. Anton (muzej v Sevilli).

podlag slikarstva, da tem popolneje izrazi svojo popularno vsebino. Priljubljene so še danes njegove slike iz vsakdanjega življenja, posebno pocestnih otrok. Njegove verske slike, kakor je slavna Brezmadežna, Vnebovzetje Marije, Sveta Družina, razne Madone in drugo, pa pripadajo stalni zakladnici nabožnih podob katoliške cerkve.

Tretjo važno in za bodočnost slikarstva sploh pomembno sestavino predstavlja holandsko slikarstvo 17. stol. Gre za tisti del nekdanje Nizozemske, ki je po bojih s Španci za vero in svobodo ostal protestantovski. Podlago njegove kulture je dalo bogato meščanstvo, ki ni poznalo teženj po prevzetnem bahaštvu kakor plemstvo drugod in se je zato tudi zadovoljevalo z intimnimi proizvodi umetnosti brez želje po reprezentativnosti. Sem se je sedaj umaknil duh intimne, z naravo ozko zvezane umetnosti, ki je bila lastna nizozemskemu slikarstvu od začetkov in ki ga je tako neprekosljivo izrazil v svojih delih Brueghel. Nova nizozemska umetnost si je osvojila vse tehnične pridobitve baročnega slikarstva, odrekla pa se je vsakemu zunanjemu razkošju ter se poglobila predvsem v intimni izraz vsakdanjega življenja in narave. Njena glavna izrazila so postala portret, krajina in vsakdanje življenje v obliki tako zvanega žanra, slik živali in tihožitja. Kako intimno in nepopisno poetično so doživljali ti slikarji vsakdanje življenje, ki se ga niso ogibali niti v njegovih najmanj prikupnih potezah, dokazuje delo v svoji vrsti nedoseženega Jana Vermeerja van Delfta (sl. 211); čeprav pripada drugi vrsti, se njegovo delo stavi po svoji življenjski vsebini enakopravno ob stran Madonam Raffaela, ki odevajo življenjsko idilo s plaščem nabožne pomenljivosti.

Najpomembnejša nizozemska slikarja 17. stol. sta Franz Hals starejši in Rembrandt. Hals je v prvi vrsti portretist. Odlikuje ga široka poteza čopiča, ki se po svoji temperamentnosti približuje impresionistični in ga usposablja za slikarja trenutnih vtisov in izrazov (sl. 212), kakor je smeh in podobno. Tako spada Fr. Hals med najvažnejše predhodnike sodobnega impresionizma.

Še pomembnejši pa je v tem oziru največji holandski slikar, eden največjih slikarskih genijev vseh časov, Rembrandt Harmensz van Rijn. Po svojem realizmu, po svojem širokem slikarskem načinu, ki se je razvil na koncu do daleč preko sodobnosti segajoče impre-

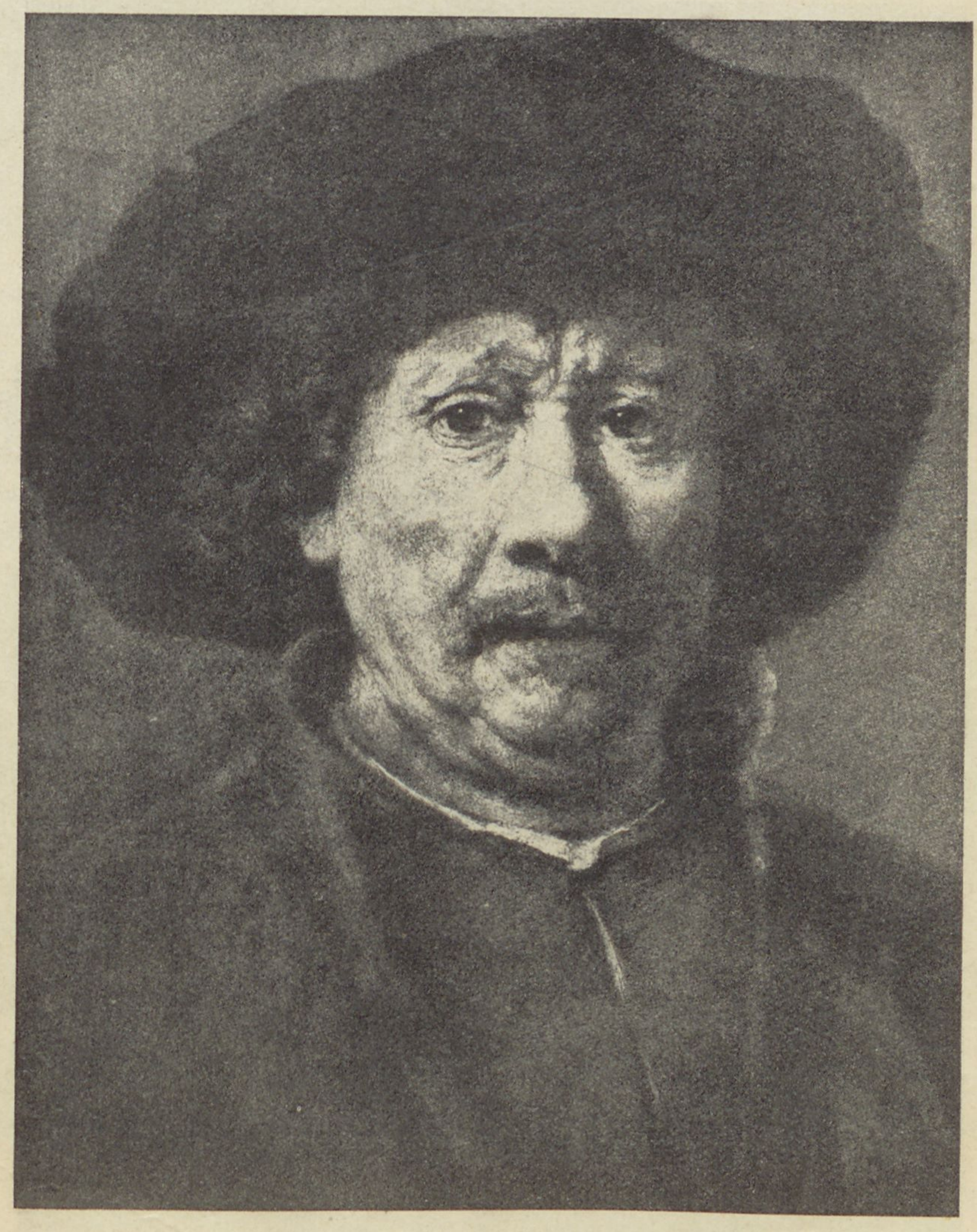
Sl. 211. Jan Vermeer van Delft, Kvačkarica čipk (Paris, Louvre).

Sl. 212. F. Hals, Hille Bobbe (Berlin, Kais. Friedrichmuseum).

Rembrandt

sionistične podobe resničnosti, je on v isti vrsti z Velasquezom. Rembrandt je mojster portretne karakteristike (sl. 215), rafiniranega podčrtavanja vsebinskih momentov s preračunjeno osvetljavo in poglobljenega izraza dogodkov. Rad upodablja prizore iz svetega pisma (sl. 214), ki jih odeva v sodobno življenjsko obliko in pogosto pretresljivo, na preprost način izraža njih življenjsko vsebino. Njegovo izrazilo so oljne barve, nič manjši pa ni v grafiki. Njegov slikoviti način izražanja v ujedkovini (radiranki) pomenja enega od viškov grafične umetnosti (sl. 215) in je podobno kakor njegova impresionistična tehnika oživel v grafiki sodobnosti, ki je pogosto tekmovala ž njim in se naslanjala nanj kot na vzor. Rembrandt in Rubens sta dva pola zapadno-evropskega slikarstva, v katerih se prepričevalno izraža vpliv duhovnih, svetovnonazornih sestavov, katerim sta pripadala, na umetnost. Rubens je ostal več ko sto let vzor, ki se ga je oprijemala slikarska moda baroka, Rembrandt pa je doživel polno razumevanje šele v naši dobi, ko je umetnost zopet začela grebsti v duše in postajati osebna izpoved.

V 18. stol. pa je stopila na prvo mesto v slikarstvu F r a n c i j a, ki je s svojo arhitekturo in svojim življenjskim izrazom prevzela vodstvo v Evropi. V tem vsebinsko novem in po slikarski problematiki naprednem slikarstvu se je izrazila kakor v vsej kulturi rokokojske dobe na nov način rafinirana, v igračkanje in koketnost idealizirana čutnost, ki je, kakor smo že zgoraj poudarili, ena najvažnejših sestavin baročne umetnosti. Značilno za to umetnost galantnega, lahkoživega ozračja je, kako čara na platna in stene podobe idealiziranega življenja takratne družbe v idealni enoti z idealizirano pokrajino, s katero se človek sedaj prvič v umetnosti tako popolnoma spaja v enoten pojav kakor nikdar poprej. To nagnjenje k naravi in sožitju ž njo, ki se kaže tudi v arhitekturi dvorcev, rafinirano zvezanih z obkrožajočo jih naravo, se izraža posebno tudi v tem, da se prejšnji mitološki in alegorični patos, ki je tako značilen za 17. stol., vedno bolj umika rafiniranemu čutu v idealizirani naravi odigravajoče se idile, ki se rada odeva v oblike pastirskega življenja, ali pa rahlo nakazane ljubezenske igre in koketnih namigavanj in polagoma prehaja v frivolno erotiko. Glavni mojstri te smeri, od katerih vsak predstavlja eno stopnjo njenega



Sl. 213. Rembrandt, Lastna podoba (Dunaj, Nar. gal.).

Sl. 214. Rembrandt, Sv. Družina (1645, Leningrad, Eremitage).

Sl. 215. Rembrandt, Prodajavec strupa za podgane.

razvoja, so Antoine Watteau (sl. 216), François Boucher (sl. 217) in Jean-Honoré Fragonard. Idealizirani pastirski žanr prehaja v teku stoletja polagoma v vsakdanji realistični žanr, in ko se družabna

Sl. 216. A. Watteau, La Finette (Paris, Louvre).

Sl. 217. Fr. Boucher, Ptičja kletka (Paris, Hôtel de Soubise).

podlaga po revoluciji iz aristokratske spremeni v meščansko, v sentimentalno ali moralizujočo podobo vsakdanjega življenja. Predstavnika te vrste sta Jean Siméon Chardin in Jean Baptiste Greuze (sl. 218). Enega od viškov v tej smeri pomeni nemški grafik Daniel Chodowiecki.

Višek slikarstva 18. stol. na prehodu v 19. stol. in enega največjih predstavnikov upodabljajoče umetnosti kot dokumenta svoje dobe pa predstavlja Španec Francisco Goya. On je enako pomemben kot slikar v oljni tehniki (sl. 219), ki jo je dalje razvil v impresionističnem zmislu in postal eden najpomembnejših vzorov in predhodnikov impresionizma, kakor v svojih grafičnih delih. Življenje sodobnosti je upodabljal v vsej njeni krutosti in odvratnosti in ga podajal z jedko

Sl. 218. Jean Bapt. Greuze, Razbiti vrč (Paris, Louvre).

Sl. 219. Fr. Goya, Streljanje vstašev v Madridu 3. V. 1808 (Madrid, Prado).

satiro. Bolj kakor v delih prednikov, ki jim je bila grafika podobno kakor njemu sredstvo življenjske izpovedi in duhovne borbe, Dürerja in Rembrandta, je Goyi grafika, ki nosi vse znake resnične umetnosti, orožje v duhovni borbi sodobnosti. Njegove Desastros de la guerra (sl. 220) in Capriccios spadajo tako po obliki kakor po vsebini med inkunabule, temeljne kamene sodobne grafike, za katero je bil on z Rembrandtom vred eden najodličnejših vzornikov.

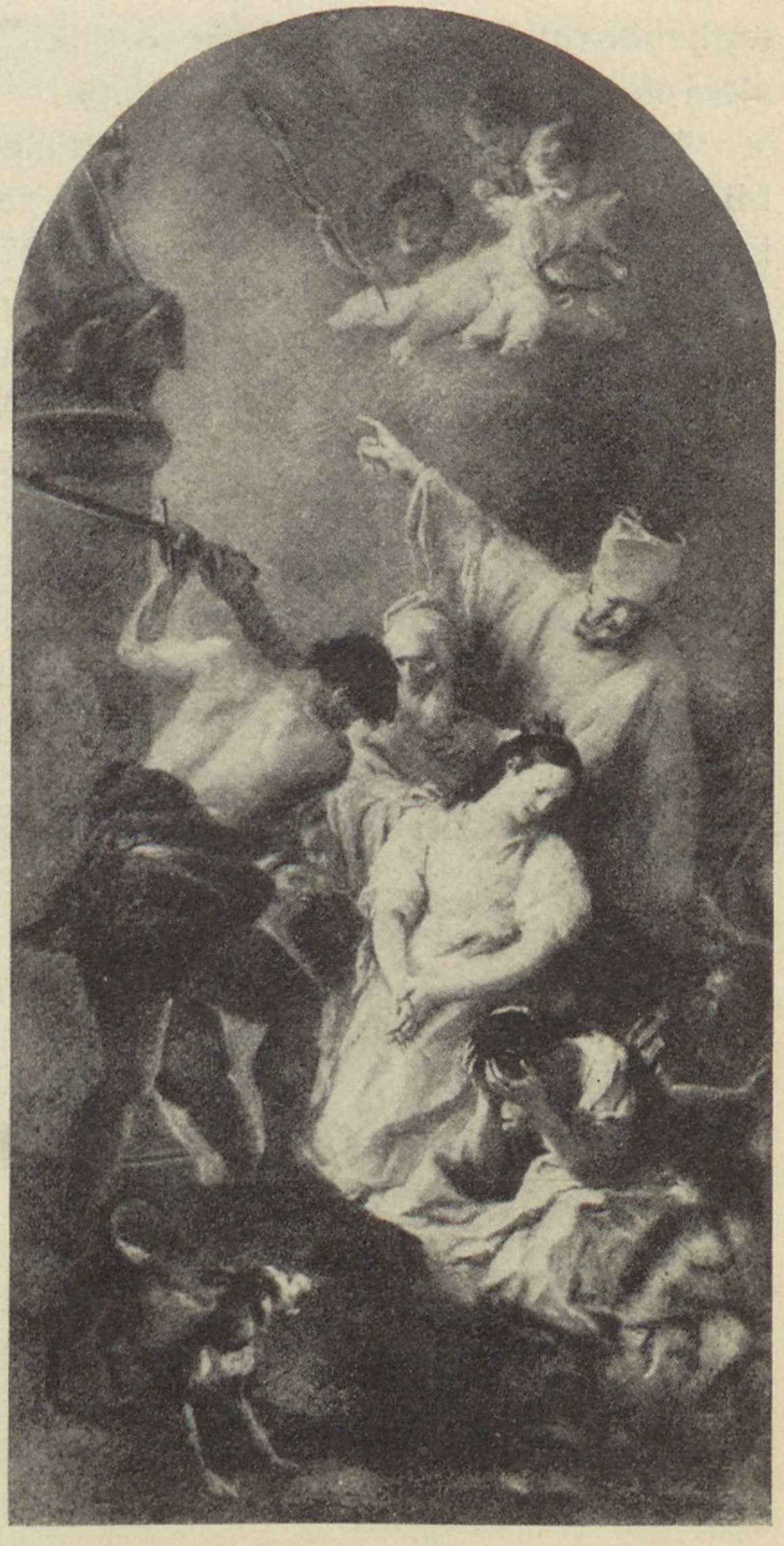
Tudi Nemčija in Avstrija sta dali v pozni baročni dobi več uspešnih slikarjev. Slikali so predvsem reprezentativne portrete, svetniška poveličanja in mučeništva ter arhitektonsko iluzionistična dela slikarstva. Pomembnejši je razvoj od 2. pol. 17. stol. dalje, ko nastane polagoma več krajevnih skupin, katerih razvoj se opira na

Sl. 220. Fr. Goya, Družba na veji, iz Pregovorov.

naraščajoče umetnostne potrebe cerkve in plemstva. Med najvažnejšimi so Joh. Fr. Rottmayr, ki je slikal tudi za Križanke v Ljubljani, P. Troger, čudoviti Maulpertsch, J. M. Kremser-Schmidt, čigar dela v Ljubljani, v Velesovem (sl. 221) in drugod spadajo med najdragocenejšo umetnostno posest Slovenije. Tudi J. L. Kracker, ki je deloval na Češkem in na Ogrskem, je delal v Sloveniji. Naša ožja domovina pa je v baročni dobi dala naši kulturni zgodovini prvo generacijo slikarjev-domačinov, ki so dovolj značilni, da jim tudi v tem splošnem okviru posvetimo nekoliko pozornosti; so to predvsem slikar mučeništev in pobožnih slik Valentin Metzinger, iluzionist Franc Jelovšek, temperamentni slikar zamaknjenj Fortunat Bergant in Anton Cebej. Poleg tega pa je šele barok obračunal z umetnostnim nazorom srednjega veka med Slovenci, ki se je javljal predvsem v tipih naših stavb in smereh naše upodabljajoče umetnosti. Barok ni povzročil samo novega razcveta umetnosti pri nas, ampak mu je dal tudi povsem novega duha, ki se javlja v uvedbi nove estetike, novih

tlorisov cerkvá, novih tipov stavb, novega duha v kiparstvu in slikarstvu, in novega sloga v vsem življenju in mišljenju. Zato je postal barok tudi podlaga naše poslednje oblike t. zv. ljudske umetnosti, ki šele pred našimi očmi polagoma umira.

Kakor iz tega kratkega pregleda razvidimo, je vsa zapadna Evropa sodelovala pri razvoju baročne umetnosti in njenih posameznih potez. Lahko trdimo, da se je v tem oziru pokazal barok kot vesoljni, katoliški slog, ker je bil prilagodljiv in je pri spajanju z najrazličnejšimi nagnjenji pri raznih narodih vedno znova kazal svojo oplajajočo moč. Italija, Španija, Francija, Nemčija, Belgija in Holandija, celo Amerika in Rusija so dale v tej dobi dela in umetnike, ki presegajo pomen lokalnih pojavov. Povsod, kjer se je barok uveljavil, je dvignil doslej neslutene možnosti umetnostnih potenc. To velja celó za naše skromne razmere. V zgodovini umetnosti med Slovenci ima barok eno od najpomembnejših vlog nele radi množine ohranjenih del in njih raznolikosti, ampak tudi



Sl. 221. J. M. Kremser-Schmidt, Mučeništvo sv. Katarine v Velesovem.

radi njih relativno dobre kakovosti in globokosti izraza, ki ga je po njem našlo naše umetnostno hotenje.

Barok je današnji dobi precej simpatičen, v polpreteklosti pa je bil semtertja zopet celó ideal, ravno zato, ker je znal ustvariti toliko lokalnih vrednot, da ga premnoge dežele štejejo za svoj najpopolnejši lastni izraz. Simpatičnost baroka v naši dobi pa ima nedvomno psihološko globlje korenine. Barok je v svojem bistvu izraz, ekspresija; naj je na videz še tako naturalističen, je vendar v svojem bistvu vselej v prvi vrsti izraz globokega doživetja in iskrenega prepričanja. In to prav verskega doživetja in prepričanja, po katerem ves naš čas tako instinktivno hrepeni. Za osnovni barok je verstvo vsebina in smoter umetnosti, in danes instinktivno čutimo, da njegov človek živi v tej veri in veruje v dogmo, katero proslavlja po svoji umetnosti v čudovitih, pogosto neskončno zamotanih zamislih in simbolih. Baročna umetnost, ki je tako organična, da napravlja, kakor nekdaj gotska, vtis naravne rasti, delovanja notranje sile, pred katero ni nemožnosti, je pa tudi umetnost velike harmonije, in sicer harmonije askeze in narave. Zdi se, da med tema dvema poloma, ki sta v verskem življenju pogosto tako kruta nasprotnika, v baroku ni nobene disharmonije, in da sta telo in duša v njem enako zadovoljna. Naš čas, čas najbolestnejšega preloma človeške zgodovine, je to ravnotežje izgubil in zdi se mi, da je stremljenje po ravnotežju med idealom, hotenjem in resničnostjo ena njegovih bistvenih potez.

Človeški duh pa nikdar ne miruje, in tudi če začasno najde harmonijo, išče kmalu spet novih možnosti in je sploh vprašanje, če kdaj najde popolno ravnovesje. Tudi v baroku njegova simpatija neprestano omahuje med dvema idealoma, idealom klasicizma, čim popolnejše naslonitve na antične vzore, med strujo torej, ki se opira na gradbene teoretike, posebno Vignolo in Palladija, in strujo, ki je prav za prav mati gradbenega baroka, opirajočega svojo moč na osebnost umetnika, stvaritelja del, in ima svoj izvor v umetnosti največjega arhitekta renesanse, Michelangela. Začasno je ta druga struja zmagala, posebno ker je našla močno osebnost v Berniniju, semtertja pa se je klasicizem zopet pojavljal, obdržal svoje postojanke posebno v Gornji Italiji, nikdar popolnoma izgubil mikavnosti v Franciji in Angliji,

klasicizem

in ko je postalo sredi 18. stol. končno jasno, da se življenjska moč baroka preživlja, da je v obliki rokokoja barok zašel predaleč od načel stavbarstva kot takega, je klasicizem zopet dvignil glavo in se začel vsestransko uveljavljati. O usodah te okrepljene reakcije proti načelom baroka pa spregovorimo v prihodnjem poglavju.

8. Doba historičnih slogov

Že nekajkrat smo imeli priložnost opozoriti na to, da sta živeli od visoke renesanse dalje vedno dve struji druga poleg druge; posebno jasno sta izraženi v arhitekturi; pogosto sta se srečno dopolnjevali, končno pa sta vendarle pomenili neko notranje nasprotje v težnjah po zunanjem videzu tako enotne, strnjene in tako logično se razvijajoče umetnosti od visoke renesanse do srede XVIII. stol. Do tja je prevladovala struja, ki je polagala težišče ustvarjanja v umetnikovo osebnost, v njegovo iznajdljivost in domišljijo. Ko pa je rokoko sredi XVIII. stol. izčrpal svoje vrojene možnosti, se je zdelo, da je vsaka nadaljnja možnost novega zadovoljivega izraza v sistemu, ki je bil živ 200 let, nemogoča. Z nastopom tega občutka so se seveda okrepile pozicije druge struje, ki je že od samih začetkov tako v praksi kakor posebno v teoriji proglašala kot pravilo čim ožji naslon na antiko, njen temeljiti studij in nje resnično, ne samo dozdevno obnavljanje. Palladio in njegov vzor, antični Vitruv, sta slavila končno zmago nad genialnim Michelangelom.

Te spremembe orientacije pa ni povzročila samo baroku vrojena dvojnost teženj radi naravne izčrpanosti ene na korist doslej zapostavljene druge, ampak precèj tudi čisto konkretni kulturni dogodki tistega časa. Odkritje Herkulanuma in Pompejev ter nastop prvega velikega propagatorja idealov antične umetnosti, Winckelmanna, sta očarala celo generacijo in priklicala pred njeno domišljijo čisto nov ideal lepote, umetnosti in likovne resnice, ideal, ki je bil pravo nasprotje prejšnje dobe, v marsičem pa tudi nasprotje vsega, kar sta ustvarila visoka renesansa in barok. Tej spremembi v umetnostnem svetu pa so se pridružile kmalu važne političnozgodovinske in socialne

Winckelmann

spremembe, ki so se globoko zarezale tako v družabni sistem dotedanjega človeštva, kakor v njegov duhovni svet, v njegovo religiozno, filozofsko, politično in znanstveno pojmovanje. Najvidnejši izraz teh dogodkov v družabni in duhovni plasti življenja, ki so se pripravljali že več desetletij posebno v literaturi, je bila velika revolucija, katere ognjišče je bilo v Franciji; svoje valove je pognala preko vse ostale Evrope.

Pogosto smo že opozorili na to, da trdna slogovna orientacija ustreza vselej tudi trdni duhovni strukturi kake dobe. Le velike ideje, ki zajamejo vse družabne sloje, ki postavijo velike, splošno umljive cilje, ustvarjajo umetnostna gibanja z zunanjim izrazom enotnega, v vseh smereh likovnega ustvarjanja plodovitega sloga. Duhovno življenje zapadne Evrope pa je doživelo s francosko revolucijo in njenimi posledicami enega najusodnejših prelomov v zgodovini človeštva. Kolikor je strnjen, v enoten cilj usmerjen potek umetnosti odvisen od trdne družabne podlage, mu je bila ta sedaj izpodmaknjena, kajti kakor nekdaj v pozni antiki zmagoviti barbari, tako tudi sedaj zmagoviti nižji sloji niso imeli pravega živega razmerja do umetnostnega organizma, najmanj pa do umetnosti neposredne preteklosti. Kolikor je podlaga umetnostnega organizma vse pronicajoča religioznost in še posebej njena zunanja organizacija v cerkvi, je bila tudi ta pognana od sile časa v krizo in občutno defenzivo. In kolikor bi filozofska misel sama mogla onidve nadomestiti in priliti ugašujočim lučkam novega olja, v tej kritični dobi tudi ona ni mogla vsevladno nastopiti, ker se je razpršila na nešteto posebnih potov in stezic ter si samo s trudom še iskala osnovne orientacije.

V duhovni sferi pa je končno vendarle nastopila sila, ki je začasno prevzela vodsvo in služila za oporo omahujočemu duhu, znanost. Znanost, ki je v delu enciklopedistov in prosvetljencev pripravljala na eni strani sama revolucijo, na drugi pa se je razvijala v eno najdolgotrajnejših in za ozračje XIX. stoletja najznačilnejših duhovnih moči. Znanost je bila v svojem razvoju v tem stoletju nadvse samozavestna, mislila je, da je v njenih rokah ključ do zadnjih skrivnosti, povzpela se je končno do tega, da je mislila, da lahko nadomesti gonilne sile preteklosti, v prvi vrsti religijo. Kot odgovor na slogovno

nezmožnost svoje dobe je strmečemu človeštvu ponudila lek v tako zvanih historičnih slogih. Vse je izmerila, vsem izvabila najtemeljnejše skrivnosti in vse po vrsti preskusila, če ni v njih odrešilne formule. V vseh strokah je poskušala svojo moč, posebno pa se je udejstvovala v arhitekturi in slikarstvu. Izraz »zgodovinski slog« velja predvsem za njeno udejstvovanje v arhitekturi. Manj je ta njena poteza izražena v slikarstvu; isto pa se javlja v njem na drug še občutnejši način s tem, da v dobi tako zvanega impresionizma pogosto prav znanost in teorija naravnost diktirata metodo, ki jo za dosego svojega posebnega cilja ta stroka uporablja.

Še ena poteza je v tej razvojni fazi novejše umetnosti omembe vredna, namreč ta, da se od srede XVIII. stoletja dalje nudi bistremu očesu zgodovinarja cela vrsta odmirajoči antiki sličnih pojavov. Tu in tam socialna in filozofska kriza, kriza verskega prepričanja in svetovnega nazora ter tu in tam tudi v umetnosti zelo značilni sorodni pojavi, tako že omenjeni razkroj stroge telesne oblike in trdno očrtane forme v tako zvanem impresionizmu in antičnem iluzionizmu, tu in tam slogovna neorientiranost, zato pa iskanje opor na vseh straneh, privzemanje drugih elementov in končno celó negacija podedovanih umetnostnih in estetskih principov. Kulturni zgodovinarji so te paralele že pogosto podrobno analizirali in skušali z njimi dokazovati, da je kakor nekdaj antični Rim sedaj zapadna Evropa pred propadom. Naj bo že kakor hoče, eno je gotovo, da se nahaja od druge polovice XVIII. stoletja zapadna Evropa na največjem prelomu izza pozne antike.

Za nas, ki se v okviru te knjige ne moremo spuščati v negotova ugibanja o bodočnosti evropske kulture in posebej umetnosti, je predvsem važno, da moremo že vnaprej ugotoviti, da ima tudi umetnostna duša novejše Evrope dvojno lice: eno gleda nazaj, drugo pa od francoske revolucije dalje vedno bistreje in samozavestneje usmerja svoj pogled naprej, v bodočnost. V tem prvem zaključnem poglavju bomo izluščili iz nje predvsem tisto sestavino, katere lice je obrnjeno nazaj; čas, v katerem ta prevladuje, torej resnično zasluži ime dobe zgodovinskih slogov. V tej dobi vidno, čeprav z močnim odporom odmira stoletna tradicija in se v skrajni doslednosti izvajajo posledice iz načelnih predpogojev, vcepljenih zapadnoevropskemu

umetnostnemu snovanju ob zori njene kulture, na začetku II. tisočletja. V drugem zaključnem poglavju pa bomo svojo pozornost osredotočili na tiste sestavine umetnostnega snovanja nove dobe, o katerih sodimo, da bi mogle tvoriti podlago tistemu novemu slogu in tistemu novemu organičnemu razvoju zapadnoevropske umetnosti, o katerem sanjajo sodobni umetniki vseh narodov.

Slika, ki nam jo kaže razvoj novejše umetnosti od srede XVIII. stoletja dalje, je tako mnogovrstno sestavljena in toliko zapletena, da jo je težko razdeliti v sestavne dele. Pri pogledu nanjo se nam vse bolj vsiljuje vtis neprestano nove raznobarvne sestavine pribirajočega toka, v katerem se sled starejše sestavine le polagoma izgublja in mnogo pribranih struj pogosto dalj časa vztraja druga ob drugi. Le eno vse pojave objemajočo mejo si upamo postaviti, in sicer tisto, ki loči starejšo dobo od žive sodobnosti; mislimo namreč na duševno stanje zapadnoevropske kulturne skupnosti, ki ga označujemo s simboličnim, a dušeslovno utemeljenim izrazom fin de siècle-a — konca stoletja. V tem razpoloženju, ki ga na zunaj označuje razcvet tako zvanega bohêmstva v umetnostno tvornih slojih, se najbolj izrazito javlja notranji, bolj v podzavestnem razpoloženju kakor v jasnem spoznanju utemeljeni prelom s preteklostjo, razočaranje nad njo in nov pogon za še neznanimi skrivnostno vabljivimi bregovi novega, resničnejšega in iskrenejšega umetnostnega izraza. Izraz secesija (ločitev), s katerim se označujejo mnoga umetnostna gibanja takratnega časa, prav dobro označuje notranje bistvo tega gibanja. Tu se okrog leta 1900 resnično ločuje novi čas od starega, tu je tudi resnično najvažnejša meja v razvoju zapadnoevropske umetnosti od srede XVIII. stoletja dalje. Krik po novem stilu, po slogu sodobnosti, po slogu, ki bi pomenjal kakor historični slogi vsak v svojem času občeveljavno, organsko se uveljavljajočo obliko umetnostnega ustvarjanja in ki je najmočnejši klic tega časa, je neizmerno značilen, saj je v zgodovini, kolikor je izpričan njen potek, človek prvič začel z vso zavestjo in smotrno iskati temeljev sloga svojega ustvarjanja.

Sestavine dobe do leta 1900 so sicer jasne, težje pa je vprašanje njih razmejitve. Tudi merila niso enaka v vseh panogah umetnostnega ustvarjanja. Tako bi za arhitekturo, ki je res vsa v okviru zgodovinskih

slogov, lahko govorili o dobi objektivnega historizma, ki se v najsplošnejšem pomenu te besede izraža v klasicizmu in vsaj zunanje prevladuje v arhitekturnem značaju skoraj do srede XIX. stoletja, potem pa o dobi individualnega historizma srede in druge polovice XIX. stoletja, ko išče zapadna arhitektura obnovitvenih pobud v slogih svoje lastne preteklosti, pozneje ožje preteklosti svojih dežel in nazadnje v domačijski arhitekturi, v značaju najožje arhitekturne preteklosti najbližjega okolja novonastajajočih stavb.

Ker pa se vloga raznih umetnostnih strok v dolgi dobi od srede XVIII. stoletja do leta 1900 pogosto menjuje in v zadnjih desetletjih nad poprej splošno merodajno arhitekturo in kiparstvom prevlada slikarstvo, mora tudi razdelitev sestavnih delov tega razdobja upoštevati to dejstvo ter ga pri označbi teh sestavin izraziti. Zato se nam zdi, da nam še najizčrpnejšo podobo ustvari zaporednost treh velikih občepomembnih gibanj, ki so udarila pečat umetnostnemu razvoju druge polovice XVIII. in XIX. stoletja, klasicizem, romantika in impresionizem. Prvi je ideal objektivnega historizma ter umetnostni izraz političnega in stanovskega prevrata, uresničenega v veliki revoluciji in Napoleonovem cesarstvu; njegov razcvet traja do okrog leta 1820. Drugi je gibalna sila subjektivnega historizma in umetnostni izraz duhovne obnove v duhu srednjeveške, v zgodovinskih slogih izpričane vernosti, ter se v svojih zadnjih posledicah izživi do okrog leta 1870. Tretji pa je veren izraz XIX. veka kot stoletja znanstvenega napredka, na katerega oprt je impresionizem poskusil obnoviti tudi podlage umetnosti in to v toliki meri, da je postavil celó načelo avtonomne umetnosti, umetnosti radi umetnosti (l'art pour l'art), ki se odreka tako zvani vsebini in služi predvsem reševanju strogo in izključno umetnostnih nalog. Materialno je impresionizem ideal znanstveno usmerjenega kulturnega mišljenja, duhovno pa izraz panteističnega in materialističnega naziranja o svetu, v čigar zrcalu so vsi življenjski in prirodni pojavi enakovredni pred stvariteljskim duhom. Obenem pa je impresionizem tudi izraz največjega individualizma, ki pomenja višek razvoja novodobnega humanizma, o katerem smo govorili pri renesansi, in najizrazitejši protipol srednjeveškega kolektivizma, ki je še tudi romantiko privlačil. Sedaj je zopet enkrat v zgo-

dovini duhovne kulture človek merilo vsega, kakor nekdaj v antiki. V antiki je bil to duhovno in telesno uravnovešeni idealno popolni človek v svojem telesnem tuzemeljskem pojavu, v sodobnem individualizmu pa je to vseh duhovnih spon oproščeni posameznik, čigar duhovni »mali svet« naj bi bil edino zanesljivo zrcalo »velikega sveta« naravnih pojavov pa tudi duhovno pomembnih resnic in spoznanj. Tako se je v dobi impresionizma konec 19. stoletja umetnost razdrobila na nešteto individualnih pojavnih enot, katerih zadnji zmisel je razumljiv samo skozi prizmo ustvarjajočega individua. Najobjektivnejši ker znanstveno utemeljeni umetnostni sestav impresionizma je bil, ker je bil navezan na prirodno mero individualne spoznavne moči, že pri rojstvu obsojen na neuspeh in je moral nujno postati duhovno najomejenejši od vseh uresničenj umetnostno stvariteljskega stremljenja v zgodovini.

Duhovne in družabne podlage postanka razvoja teh treh glavnih sestavin umetnosti 19. stoletja so kaj različne. Religija, ki je bila do rokokoja najvažnejši stržen umetnostnega snovanja zapadnoevropske umetnosti in je nudila trdno merilo za njeno duhovno, posebno pa etično vrednotenje, se je sedaj vidno umaknila v ozadje in so njena merila nadomestile nove ocenitve, podlago ustvarjanju pa nudile neprestano se množeče nove naloge. Ker v Cerkvi osredotočeno ustvarjanje po umetnostni kakovosti vidno zaostaja za necerkvenim, postane prevladujoči značaj umetnostnega snovanja posveten, necerkven, cerkvena umetnost pa samo njegov slabotnejši in v celoti manjpomembnejši odsev. To velja zlasti za klasicizem; romantika je poskusila zopet obnoviti versko-etično podlago umetnosti, impresionizem pa je vodilno umetnost končno popolnoma odtrgal od Cerkve in se tudi vsebinsko zavestno odrekel vsakemu verskemu ali, kakor so rajši poudarjali, dogmatičnemu merilu.

Dočim je imela umetnost po svoji socialni sestavini doslej predvsem aristokratičen značaj, ki se je pogosto javljal tudi v njeni kultivirani duhovni vsebini, je socialno oporišče umetnosti 19. stoletja predvsem v meščanskem sloju, ki je stopil na kulturno pozornico po svoji zmagi nad plemiškim v véliki revoluciji. V njegovem malem, preprostem, kulturno še ne obremenjenem duhovnem svetu je našla

nova svètna umetnost vir svojega napredka in se nanj oprta v trdem boju s tradicijo, katere aristokratsko leporečje je ostalo še dolgo pravilo »visoke« umetnosti, borila za sebi primeren izraz. Ta razvoj je posebno jasen v zgodovini slikarstva 19. stoletja, kjer je postal preprosti realizem, edini za naivnega meščanskega človeka razumljivi svetovni nazor, izhodišče in bodrilo vsega napredka. Otroško čisti poetični realizem romantike, kakor se zrcali v pokrajinskih slikah K. D. Friedricha, v naivni umetnosti Filipa Ottona Rungeja, ali v slikah meščanskih nravov Ferd. Waldmüllerja in podobnih, je eden najljubkejših prič, kako je umetnost pri »novih« ljudeh in slojih le pogoma poganjala svoje korenine.

Kljub temu, da je umetnost od baroka sem po svojem stremljenju univerzalna in že zdavnaj ni več tako navezana na politične ali versko-kulturne meje kakor nekdaj, in so merodajna središča in ognjišča njenega razvoja raztresena po vsem kulturnem svetu ter neprestano nastajajo povsod, kjer so dane zato gmotne in duhovne podlage, pa opažamo prav v 19. stoletju v njej tako razklanost v dve neskladni polovici, kakor morda nikdar poprej. Razvoj se vrši namreč v neprestani borbi dveh stališč do umetnosti, ki ju do danes ni bilo mogoče spraviti: občinstvo in umetnik. Ta zadnji se je sedaj razvil do samostojnega sloja, ki čuti svoje lastno poslanstvo in noče nič vedeti o kakem kompromisu med svojim idealom in idealom občinstva. Občinstvo pa je v prvi vrsti meščan, čigar nezrelo razmerje do umetnosti smo že zgoraj podčrtali, ali pa izobraženec, čigar vzgoja ustreza potrebam meščana in ki je torej po svojem umetnostnem idealu tudi meščan. Med ozkim obzorjem meščana in v umetnostne naloge individualizirano poglobljenim svetom umetnika se odslej razvija umetnost sredi nepretrgane vrste vprašajev o svojem bistvu, nalogah in pomenu.

Pravih gibalnih sil pa sodobna umetnost ni črpala niti iz duhovnega obzorja meščana niti iz duhovnega obzorja umetnika, ki je celó v dobi znanstveno usmerjenega impresionizma ustvarjal instinktivno in se globljega duhovnega zmisla svojega dela ni zavedal, čeprav ga je vedno pogosteje odeval v teorije raznih — izmov. Prave gibalne sile umetnosti, ki so njenemu razvoju dajale edini zmisel in opravičilo, pa so izvirale kakor vselej iz potreb duhovnega razvoja človeštva,

ki ustvarja in porablja vsako umetnost kot bistven del svoje borbe za duhovno izpopolnitev in kot najzanesljivejše zrcalo svojega svetovnega nazora. V tem ozračju so tudi odpovedali vsi napori posameznih vplivnih volj, kakor je bila n. pr. Napoleonova, da bi po svoje naravnali tok tega razvoja. V 19. stoletju je vsak tak poskus povzročil padec izrazne moči umetnosti in tiral umetnost v vsebinsko mrtev formalizem. Važno je to tembolj, ker še bolj podčrtuje pomen meščanstva in njegovega v znanstveni sferi zasidranega svetovnega nazora za sodobno umetnost.

V tem splošnem okviru je zanimivo opazovati, kako se tri glavne zgoraj označene oblike umetnostnega razvoja 19. stoletja vežejo s političnim, družabnim in duhovnim razvojem sodobnosti. Klasicizem, ta na videz aristokratsko vladarski slog, se je oprl najprej na veliko revolucijo in postal pozneje v svoji preprosto stvarni, moralizujoči in sentimentalni podobi izraz meščanske kulture v umetnosti. Posebno velja to za naš narodni razvoj važni pojav tako zvanega biedermeierja. Izraz vladarske odličnosti pa je dobil klasicizem posebno po tem, da ga je v obliki empire-a Napoleon izbral za svoj dvorni slog. Klasicizem je po svoji oblikovni strukturi morda najobjektivnejši vseh slogov in zato vsaj na videz najbolj splošno razumljiv. Njegova zvezanost z veliko revolucijo in Napoleonom je povzročila, da je postal umetnostni izraz raznih osvobodilnih gibanj, ki so po veliki revoluciji bujno klila med narodi; tako v Severni Ameriki in pri Poljakih, v prerajajoči se Nemčiji, pa tudi v domovini antike, na Grškem. Zanimivo pa je, da je klasicizem prav tako dosledno služil tudi samodrštvu v Rusiji in ji vtisnil enega najvidnejših kulturnih pečatov. V versko poglobljenih, na kulturno tradicijo oprtih, posebno katoliških deželah, zlasti v Avstriji, je našel slaboten odmev, močan pa je bil v prosvetljenih kakor v Nemčiji; ustrezal je racionalisičnemu razpoloženju duha in se zato širil predvsem v protestantovskih deželah, kjer je globoko posegel v življenjsko kulturo tako v Ameriki kakor v Evropi. Kljub zunanji revolucionarnosti pa se rajši in tesneje veže z objektivistično razpoloženimi duhovnimi smermi kakor s subjektivističnimi. Stroga forma mu je važnejša kakor čuvstveni izraz, sugestivnost temperamentne ustvaritve se umika pred umetnim redom; jasno izražena, na videz

nesporna resnica mu je več kakor subjektivno dognanje. Oblikovno je klasicizem v svoji prvi razvojni stopnji predvsem namišljeno pristen, v drugi namenoma helenističen, nazadnje pa se približa romantičnemu pojmovanju umetnosti s tem, da skuša izraziti sodobno življenjsko vsebino s klasicističnimi oblikami kakor v arhitekturi novih Aten, parlamentu na Dunaju in podobnem.

Romantika je uveljavila nasproti klasicističnemu objektivizmu in racionalizmu zopet čuvstveno sestavino umetnostnega ustvarjanja. Ta se je rodila že v pobaročnem, meščanskem realizmu druge polovice 18. stoletja in prekipela v razpoloženju tako zvanega »Sturma und Dranga«, a jo je zmagoslavni klasicizem začasno odrinil v stran. Romantika je postala v umetnosti izraz duhovne obnove, po kateri je človeštvo zahrepenelo po težkih pretresljajih revolucije in dolgotrajnih vojsk. Posebej je poskusila v katoliškem kulturnem svetu, kjer je bila izredno močna, obnoviti versko-etične podlage umetnosti (nazarenci), rodila pa sorodno gibanje tudi v Angliji (prerafaeliti). Mesto akademsko objektivnega ustvarjanja je zavzelo zopet ustvarjajoče razpoloženje posameznika, ki mu je umetnost usodna, težka odgovornost in spontan izraz njegove vere, čuvstvenega doživetja in razumskega spoznanja. Razen etično-obnovitvene sestavine romantike so za njen značaj in njen razvoj merodajne posebno tele podlage: Narava, ki postane odslej bistveni sestavni del življenja. Človek se ji približuje po sentimentalnem doživljanju njenih lepot, kar se pogosto otroško naivno izraža v romantičnem krajinarstvu, a se razvija vedno bolj k njenemu objektivnemu presojanju, ki mu ustreza v umetnosti objektivni realizem. Tudi za to važno sestavino romantike je dalo pobudo še prosvetljenstvo druge polovice 18. stoletja. Nič manjšega pomena ni ideja svobode, ki se izraža posebno v zanimanju za osvobodilno gibanje balkanskih narodov in za Orient. Prav to razpoloženje je dobilo močen izraz v obnoviteljih slikarstva z Delacroix-jem na čelu. Za bodočnost osnovno važna je tudi gojitev narodne kulturne tradicije, ki se je posebno v arhitekturi izrazila s posnemanjem gotskega in romanskega sloga. Važna gibalna sila je bila pri tem znanost, ki je odkrivala zakone tega podoživljanja preteklosti v umetnosti in ki veže romantiko tako nazaj s klasicizmom kakor

naprej z impresionizmom. Ker je duše čuvstveno razgibala in uveljavila zopet individualno ustvarjajočo silo v umetnosti, je postala romantika važen predhodnik najnovejše umetnostne sodobnosti. Tako secesija na prehodu v 20. stoletje kakor ekspresionizem povojne dobe si v mnogem podajata z njo roke in se opirata na sestavine, ki so pri romantiki soodločevale, a niso doživele prevladujočega izraza.

Impresionizem končno pomenja najpopolnejši izraz individualizma v umetnosti. On je zadnji izraz znanstvenega prizadevanja za obnovo umetnostnih podlag in za to na videz strogo objektiven. To objektivno razpoloženje za ustvarjanje je najbolj izraženo v neoimpresionizmu, ki je skušal z analizo barvnega tkiva slikanega pojava ujeti zadnjo skrivnost objektivne forme. Tu je v iskanju same sebe umetnost nazadnje izgubila človeka, ki mu je doslej služila za izraz vsebinske vrednote, zaradi katere so jo doslej ustvarjali in cenili. Empirična znanost in individualno, v očesu slikarja zasidrano spoznavanje sveta, sta zavladala v upodabljajoči umetnosti, ki je postala last kultiviranih izbrancev in se izživljala v vedno bolj rafiniranih variacijah. Narava v svoji neprestano se menjajoči optični podobi je postala popoln gospodar umetnosti. Slučajnost in enkratnost njenega optičnega pojava je vodila nazadnje k popolnemu zanikanju izkustvene, trdne oblike pojavov. Formalni pozitivizem, ki je slavil svoje zmagoslavje na začetku stoletja v klasicizmu, je sedaj nadomestil formalni nihilizem, kar se tako dobro sklada s filozofskim relativizmom, ki je zavladal v mišljenju ljudi. Ker se je objektivni pojav v impresionistični sliki spremenil in ga je nadomestila neskončna vrsta pojavov, povzročenih od danih pogojev razsvetljave, je tudi objektivna podoba sveta, ki se je javljala posebno v portretu in krajini, izgubila svoj dosedanji pomen, zapustila okvir psihološko tolmačene objektivne podobe in se po oblikovnem razkroju pojava resničnosti približala vizionarnemu in ekspresionističnemu upodabljanju resničnosti. Tako je postal impresionizem prav zaradi svoje formalne podlage nujen predpogoj upodabljajoče umetnosti naslednje dobe in je pri mnogih vodilnih ekspresionistih kakor pri O. Kokoschki prehod popolnoma jasno izražen. Razkroju pojavne forme v impresionizmu ustreza v duhovni podlagi druge polovice in posebno konca 19. stoletja razkroj objektivnih

podlag spoznanja in verovanja, katere je razveljavljal nujno skeptični znanstveni način mišljenja; v družabni podlagi pa mu ustreza razkroj doslej trdno povezane družbe človeštva na nešteto individuvov, ki se vsi hlastaje skušajo uveljaviti ter se zanašajo samo na vero osebnega spoznanja in na avtoriteto osebne vesti.

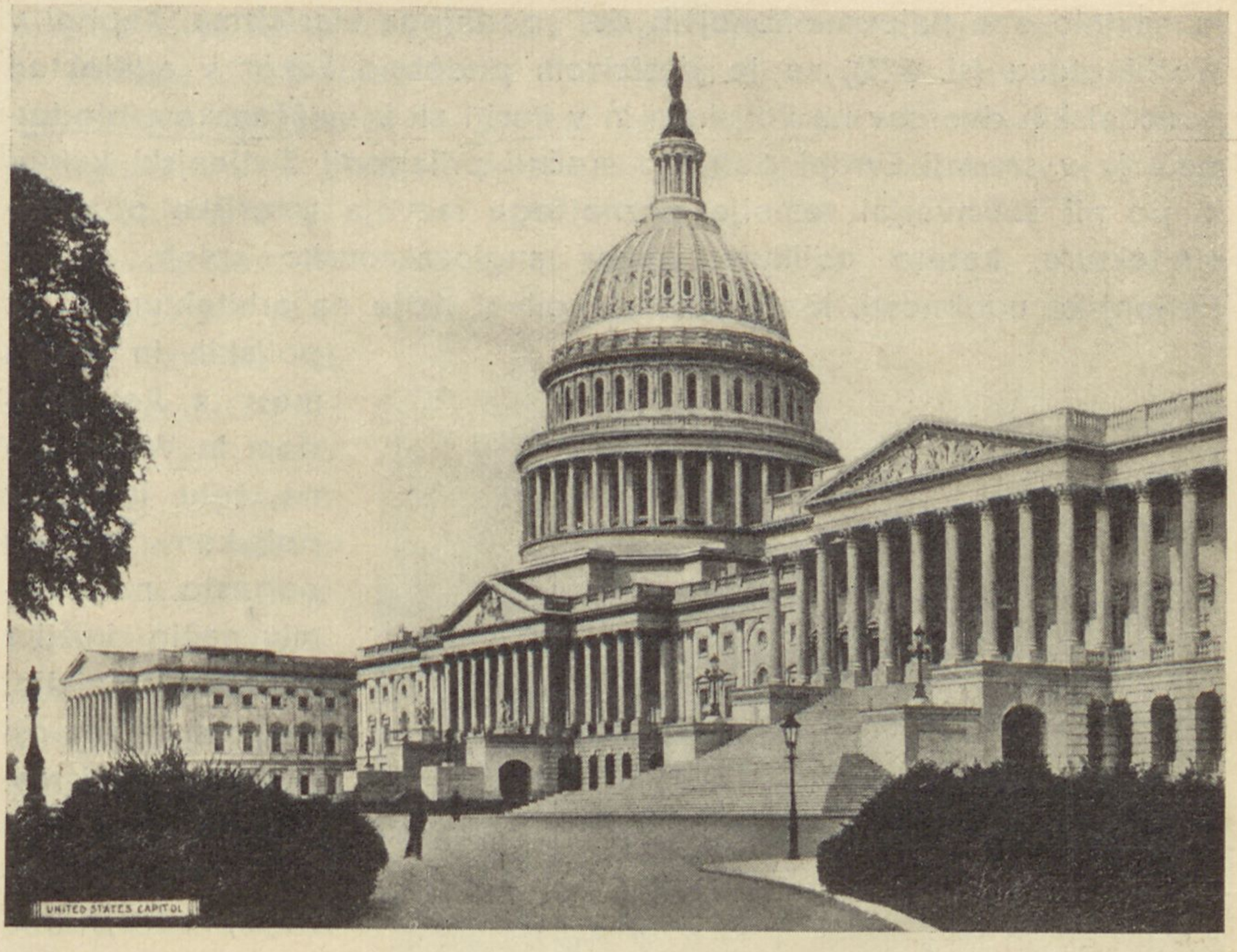
Vodilno vlogo v umetnostnem razvoju dobe zgodovinskih slogov, ki se pričenja sredi 18. stoletja, ima od začetka Francija. Ko po dolgih vojskah in revolucijah Francija začasno opeša, se dvigne pomen srednje Evrope, nato pa vsaj za slikarstvo, ki je prevzelo vodstvo od srede 19. stoletja dalje, vodilna vloga ponovno preide na Francijo, oziroma Pariz, ki je do danes ni izgubil.

Prvi način, po katerem se je v Franciji javila reakcija na pretirano nekonstruktivnost rokokoja, sloga dobe Ludovika XV., je bil t. zv. copf-slog, slog dobe Ludovika XVI. Vzporedno z njim nastajajo podobna stremljenja po vsej kulturni Evropi. Reakcija na preteklost obstoji od začetka predvsem v tem, da se mesto rokokojske nesimetrije zopet uveljavi simetrija členov, mesto nemirnih linij nastopijo zopet mirne ravne črte, vedno bolj se uveljavlja tudi preprostost. Pozabiti ne smemo, da je vodilni propagator klasicističnih idealov, Winckelmann, posebno poudarjal plemenito preprostost in mirno veličino antične umetnosti. Arhitektura je za zdaj še vodilna stroka, velik pomen pa ima do konca klasicističnih stremljenj v biedermeierju pohištvena obrt. Prvo večje delo te smeri je bil načrt Pierrea Constanta d'Y v r i za cerkev sv. Magdalene v Parizu, ki jo je pa na novo sezidal šele Barthélemy V i g n o n; največje delo zgodnje dobe pa je Jacquesa Germaina S o u f f l o t a cerkev sv. Genovefe, sedanji Panteon v Parizu (sl. 222).

V obliki copfa je imel zgodnji klasicizem, v katerem so se zbudila k življenju v francoski umetnosti skrito že v baroku neprestano sodelujoča klasicistična nagnjenja, še prav izrazito prehodni značaj od starejših oblik k novemu, pod vplivom arheoloških najdb razvijajočemu se klasicističnemu idealu. Posebno razvojno stopnjo, ki se odlikuje po svoji prikupnosti, pomeni tako zvani empire, ki ga je Napoleon uveljavil kot svoj dvorni slog. Pozneje pa je prevladalo načelo, da naj bo klasicizem predvsem posnemanje grških vzorov. Mnogo je k temu pripomoglo gibanje za osvobojenje Grške izpod turškega jarma,

Sl. 222. J. G. Soufflot, notranjščina Panteona v Parizu.

katero se je na drugi strani opiralo tudi prav na ideal klasične umetnosti, za katerega so se navduševali prosvetljeni duhovi sodobnosti. Od osvobodilnega gibanja dalje pa je ves kulturni svet še dolgo časa živel pod čarom grške krajinske in umetnostne romantike.



Sl. 223. Washington, Kapitol.

Klasicizem je objel tudi vse druge evropske kulturne dežele, razvijal pa je, čeprav je bil dostikrat inspiriran od francoskega, pogosto precej lastne oblike. V Angliji, kjer so glavne klasicistične stavbe Johna Soane-a Angleška banka in Roberta Snurke-a Britski muzej, se mu je kmalu pridružila za angleški razvoj značilna gotizujoča struja. Važna ustvaritev te dobe je tako zvani angleški park, ki je eden najpopolnejših izrazov stremljenja po naravi; arhitektonsko strogo baročno ureditev narave v parkih je nadomestil z naravi ustrezajočo nepravilno ureditvijo nasadov. V Nemčiji se je uveljavil bolj v njenem protestantskem delu kakor v katoliškem, posebno v Berlinu. Glavna arhitekta sta K. Friderik Schinkel s starim muzejem v Berlinu in cerkvijo sv. Nikolaja v Potsdamu ter Leo Klenze, ki je zidal gliptoteko in pinakoteko v Monakovem. V severni Ameriki, kjer

je nastalo eno najpomembnejših del zgodnjega klasicizma, Kapitol v Washingtonu (sl. 223), se je klasicizem podobno kakor v arhitekturi podeželskih dvorcev na Poljskem in v Rusiji ali v meščanskem biedermeierju v srednji Evropi pogosto srečno prilagodil življenjski kulturi in po nji soustvarjal temelje poznejšega razvoja ameriške porabne arhitekture, katero odlikuje, kakor anglosaksonsko sploh, značaj življenjske udobnosti. Klasicizem je vplival dalje na arhitekturni izraz poljskih in ruskih mest s Petrogradom in Warszawo na čelu in se v poljskem ozračju pogosto na zanimiv način družil z baročno tradicijo. Za kasno razvojno fazo klasicizma, v kateri je dobil predvsem prikupnejši, vedrejši značaj in stremel za tem, da se prilagodi sodobnim nalogam, sta važna posebno dva brata Hansena, Janez Kristjan in Teofil Edvard, ki sta oba delovala v Atenah; prvi je postavil vseučilišče, drugi akademijo znanosti. Teofil je zgradil tudi eno največjih stavb te smeri, parlament na Dunaju (sl. 224).

Sl. 224. Ring s parlamentom in rotovžem na Dunaju.

Že vzporedno s klasicizmom se je v Angliji vzbudilo navdušenje za gotski slog kot slog domače kulturne preteklosti. Podobno se je pod vplivom tako zvane romantike polagoma vzbujalo zanimanje za lastno umetnostno preteklost v vseh evropskih deželah. To zanimanje je povzročilo za arhitekturo 19. stoletja tako značilno proglašanje sedaj tega sedaj drugega zgodovinskega sloga za najbolj sodobnosti primernega ali umetnostno absolutno veljavnega. Cerkvena umetnost se je oprla na srednji vek, na romanski in gotski slog, in postavila trditev, da sta ta dva za verski izraz najbolj primerna. V svojih zadnjih odmevih je bilo to naziranje premagano šele na koncu 19. stoletja.

Anglija se je oprla na gotiko; v Nemčiji jo je proslavljal že na koncu 18. stoletja Goethe, ko je občudoval strassburško stolnico. V Franciji je klasicizem preživel še vso prvo polovico 19. stoletja in se le polagoma umikal pred romantiko, ki je pa proti sredi stoletja zbudila z vso silo arhitekturni historizem in upodabljajoči realizem. Usoden za smer romantične arhitekture v Franciji pa tudi drugod v Evropi je postal s svojim naukom o obnovitvi starih slogov, ki ga je sam izvajal predvsem v gotiki, znani arhitekt in teoretik Eugène Emanuel Viollet-le-Duc. Kolikor se je delovanje te smeri tikalo novega stavbarstva, bi proti njej ne mogli imeti posebnih pomislekov, čeprav dva

Sl. 225. Stolnica v Kölnu.

posebno izrazita primera historiziranja v arhitekturi, Toulouse v Franciji in Toledo v Španiji, odločno pričata o umetnostni neplodnosti takih poskusov. Naredila pa je ta smer usodno napako, ker si je domišljala, da more dela preteklosti tudi popravljati in izpopolnjevati. Ta samozavest je imela za posledico neskončno vrsto nesrečnih restavracij dragocenih starih stavb, predvsem cerkvá in gradov. Te restavracije, katerih vodilo je bila obnovitev v prvotnem značaju, povrnitev spomenikov v neko namišljeno, zgodovinsko nikdar doseženo idealno prvotno stanje, so obstajale pogosto v odstranjevanju in uničevanju

Sl. 226. Brooklyn Bridge v New Yorku.

najdragocenejših predmetov samo zato, ker niso ustrezali problematičnemu prvotnemu slogu. Enega najznačilnejših primerov tega zmotnega snovanja imamo v naši državi v restavrirani stolnici v Zagrebu. Simbol historičnih stremljenj arhitekture 19. stoletja in največji izraz romantičnih prizadevanj po obuditvi umetnostnega duha srednjega veka pa je izgraditev v srednjem veku nedovršene katedrale v Kölnu (sl. 225), na kateri so delali desetletja arhitekti Fr. Ahlert, E. F. Zwirner in K. E. R. Voigtel, ki jo je dovršil l. 1880. S to dograditvijo je postala kölnska katedrala najpopolnejši, čeprav nekam šolsko korektni primer do vse popolnosti izvršene gotske stavbe. Po velikosti podjetja se z njo kosa dograditev katedrale sv. Vida na Hradčanih v Pragi, ki je bila dovršena šele v prvem desetletju po svetovni vojni.

Ahlert
Zwirner
Voigtel

Gotsko-romanski izrazito romantični dobi prve polovice in srede 19. stoletja sledi v tretji četrtini tega stoletja italijanska renesansa, proti koncu stoletja pa tudi barok; hkratu pa začnejo posnemati skoraj vse pokrajinske zgodovinske slogovne posebnosti, zato da se obnovi pokrajinsko arhitekturno ozračje, uveljavi tako zvani genius loci (krajevni značaj) mest in selišč; v zadnjih posledicah je to gibanje na prehodu v 20. stoletje doseglo ideal domačijske umetnosti (Heimatkunst). Domačijsko gibanje se ne zanima več samo za zgodovinske sloge in njih krajevne posebnosti, ampak predvsem tudi za ljudsko arhitekturo in njen izraz. Svoj višek je doseglo v domačijski umetnosti v Nemčiji in poskusih, oživiti razne narodne sloge v obliki zakopan-

skega sloga na Poljskem, narodno ruske arhitekture na Ruskem, narodne arhitekture v Rumuniji, v najnovejšem času narodne srbske arhitekture v Jugoslaviji in podobnem. Kolikor so bila ta gibanja zdrava in resna, kakor posebno v Nemčiji, so se tesno družila z značilno sodobnim gibanjem varstva spomenikov in varstva domačijskega značaja, ki sta se dvignila z načelom o o h r a n j e v a n j u starega proti ponesrečenemu načelu pozne romantike o o b n a v l j a n j u starega.

Sl. 227. Eiffelov stolp.

Tem stremljenjem so se v drugi polovici 19. stoletja pridružila druga, ki jih je vzbudil k življenju novi čas kot doba nezaslišanega tehničnega napredka posebno s svojimi novimi gradivi in novimi civilizatoričnimi oblikami in dobrinami. Tako postane poslej poleg arhitekta za razvoj gradbene umetnosti važen tudi gradbeni inženjer. Izmed novih gradiv pa pripisujejo prav na inženjerski strani največji pomen posebno železu. V Angliji nastanejo zgledne, impozantne in tudi lepotno visoko stoječe inženjerske stavbe v velikanskih železnih mostovih (sl. 226), obokanih vežah, kolodvorih itd. Važna za napredek te stroke je bila svetovna razstava v Parizu l. 1889, za katero je postavil inženjer E i f f e l svetovno slavni Eiffelov stolp (sl. 227), ki ga prištevajo k svetovnim čudom sodobnega sveta. Svetovna razstava l. 1900 je uveljavila zadnjo razvojno stopnjo stavbarstva v železu z Grand Palais des beaux-arts in drugimi zgradbami. Novo smer je dal stavbarstvu v železu železobeton, ki pa spada med najvažnejše činitelje arhitekture novega stoletja.

Devetnajsto stoletje je uveljavilo še en za arhitekturni razvoj sodobnosti osnovno važen moment z nenadnim, naravnost čudovitim

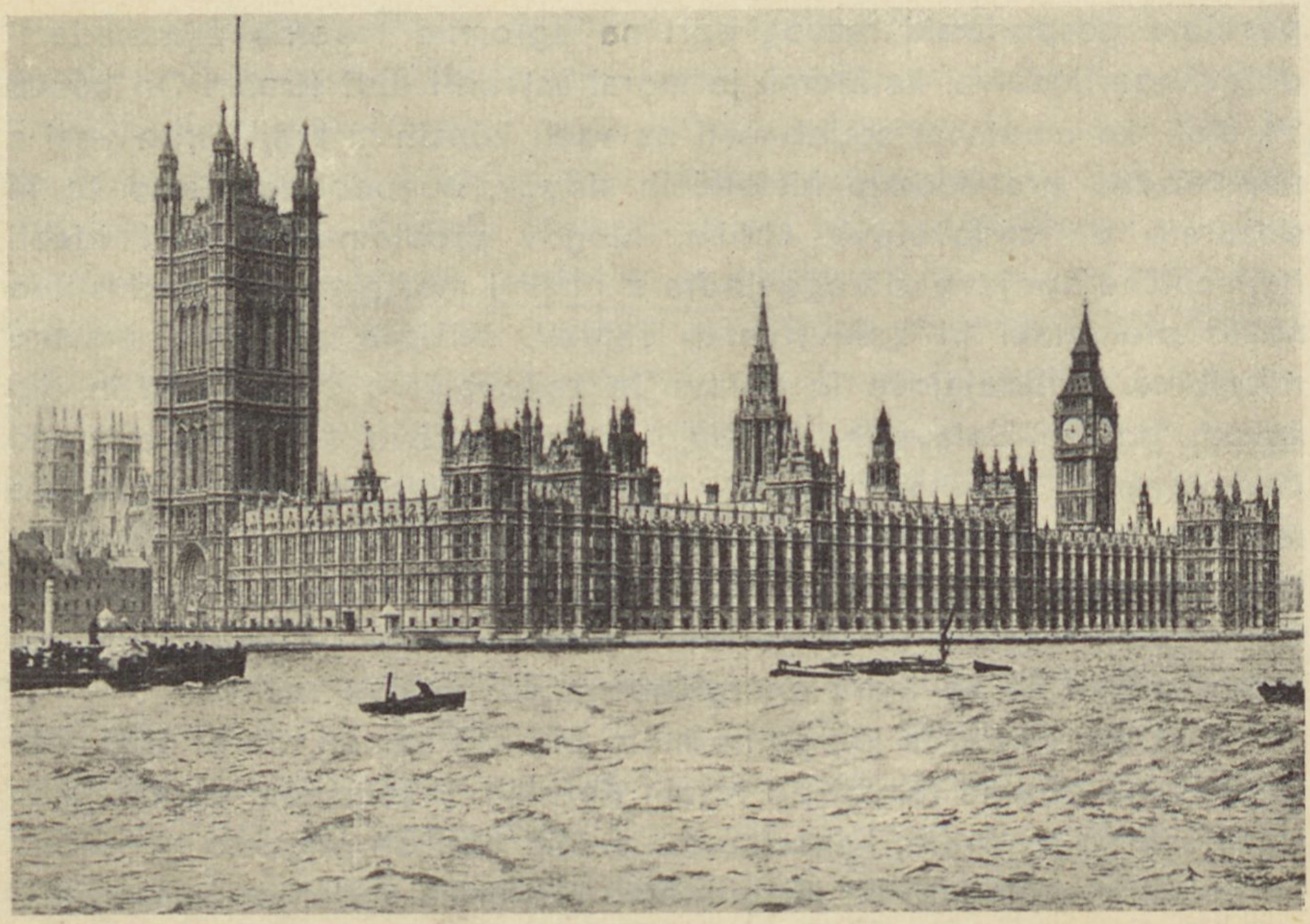
Narodna in univerzitetna knjižnica * Ljubljana

razvojem velemest. Druga polovica tega stoletja se po svoji splošni gradbeni živahnosti odlikuje pred vsemi svojimi prednicami in dodaja tradicionalnim oblikam mest novo, katere končnega cilja za enkrat še ne moremo spoznati. Preteklost je poznala predvsem dva tipa mestne naselbine, ki ju je mogoče zasledovati od najstarejših časov kulturne zgodovine, nepravilnega, v katerem se oblika mesta prilagaja danemu položaju, in pravilnega, pri katerem so stavbe sestavljene po naprej začrtanem, geometrično zasnovanem tlorisu. Ta tip je predstavljal n. pr. že Babilon, v splošnem pa velja nepravilni tip za starejšega. Hipodamejsko, v 5. stol. pred Kristusom v Grčiji izkristalizirano obliko pravilno oblikovanega mesta smo že omenili, prav tako njeno izpopolnjeno obliko v rimsko-helenističnem mestu. Ta zadnja oblika je preživela srednji vek, čeprav je srednjeveško mesto največkrat nepravilno zgrajeno in se srečno spaja v enoto z monumentalnimi predpogoji zemljišča, kjer stoji. Antični red je na vsej črti zopet uveljavila renesansa in posebno velikopotezni oblikovalec velikih gmot, barok. Prehod k novemu razvoju pa pomeni konec 18. stoletja, ko začno padati mestna ozidja, katera so doslej dajala naselbinam trdno lupino. Najvažnejši novi moment v nadaljnjem razvoju je, da se mesta sedaj širijo v svojo okolico, v prosto naravo, in da okrog starih starinsko organiziranih jedrišč nastajajo novi deli, ki so organizirani po novih vidikih prometnega, zdravstvenega in družabnega značaja. Prostore nekdanjih utrdb so pogosto zavzeli pasovi obširnih vrtov, ki delijo staro jedro od novih delov, kakor v Gradcu, v Krakovu itd. Drugod so jih skušali arhitektonsko izgraditi kot lepotne magistrale povečanih mest, za kar je klasičen primer Dunaj (sl. 224). Ob teh prometnih in lepotnih magistralah in ob novodobnih trgih, ki postajajo prometna križišča in odpočivališča in niso več zbirališča in izprehajališča kakor v baročnih in renesančnih mestih, nastajajo kar mogoče ugledne monumentalne stavbe, ki naj pomenjajo višek sodobnega arhitekturnega napora. Za temi mogočnimi kulisami in v predmestjih pa se v nepreglednih vrstah vrsté navadno arhitektonsko neizrazite in nezanimive stavbe in se v njih kopiči tisti stotisoče in stotisoče priseljencev s kmetov obsegajoči enolični prirastek, ki je za razvoj mest v 19. stoletju tako značilen. Nov moment v razvoju sodobnega mesta povzroča

posebno gospodarski razvoj, oprt na ogromne tovarne z armadami delovnega ljudstva, kateremu je moral ustvariti tudi streho. Ob koncu 19. stol., ko umetnost sodobnosti na vseh koncih in krajih trga vezi z neposredno preteklostjo historičnih slogov, novodobno mesto še ni dozorelo do zadovoljive oblike, njegov problem visi med ideali harmonične spojitve starega jedra z novimi mestnimi deli, zadostitve novih prometnih in zdravstvenih zahtev, skladne združitve mestne naselbine z obdajajočo jo naravo in zadovoljitve življenjskih in duševnih potreb delavskih množic, katero zahteva sodobno socialno čuvstvovanje. Rezultat razvoja v 19. stol. je šele kaotično kopičenje lepotnih vrednot poleg morij obupne revščine. Socialni in gradbeni teoretiki sicer že glasno pridigajo načela socialno pravičnega mesta bodočnosti, razgrnili so že nešteto načrtov, družba pa še ni zadostno prebujena in še ne mara energično načeti njihove rešitve.

V ozkem okviru te knjige ne more biti naš namen, da bi obširneje zasledovali opisani razvoj po raznih deželah. V splošnem ugotavljamo samo, da so te struje, kakor so po svojih oblikah pogosto neosebne in nekam brezplodne, če jih gledamo s stališča sedanjih umetnostnih stremljenj, vendarle ustvarile mnogo trajnih vrednot. Posebno velja to za razne nove rešitve, ki so ustregle novim zahtevam in potrebam. Nove potrebe — železnice, socialne stavbe, tržnice, velike trgovske hiše, mostovi in druge inženjerske stavbe — in novi, doslej neverjetne možnosti uresničujoči material — železo — so tisti momenti, iz katerih so se porajale nove rešitve, posebno glede oblikovanja prostornin, kompozicije gmot in včasih kljub zgodovinsko posnetim oblikam glede neke fantastičnosti v zunanjem licu, ki je lastna edino 19. stoletju. Značilno pa je, da si to stoletje še ni upalo izvajati posledic iz teh novih dejstev in je vestno skrbelo za to, da je nove konstrukcije skrilo za zgodovinsko posneto zunanjščino (n. pr. Grand Palais v Parizu).

Miselnost, na katero se je opirala arhitektura 19. stoletja, je zajela že resnično ves sodobni kulturni svet. Tudi doslej zaokrožene kulture bližnjega in daljnega Vzhoda se ji niso mogle zapreti in se prav v njenih odmevih nazorno zrcali kulturno in civilizatorično osvajalno poslanstvo zapadne Evrope v svetu. Vodilna vloga pripada Franciji, Angliji in germanski srednji Evropi. Vedno bolj pa se uveljavlja na

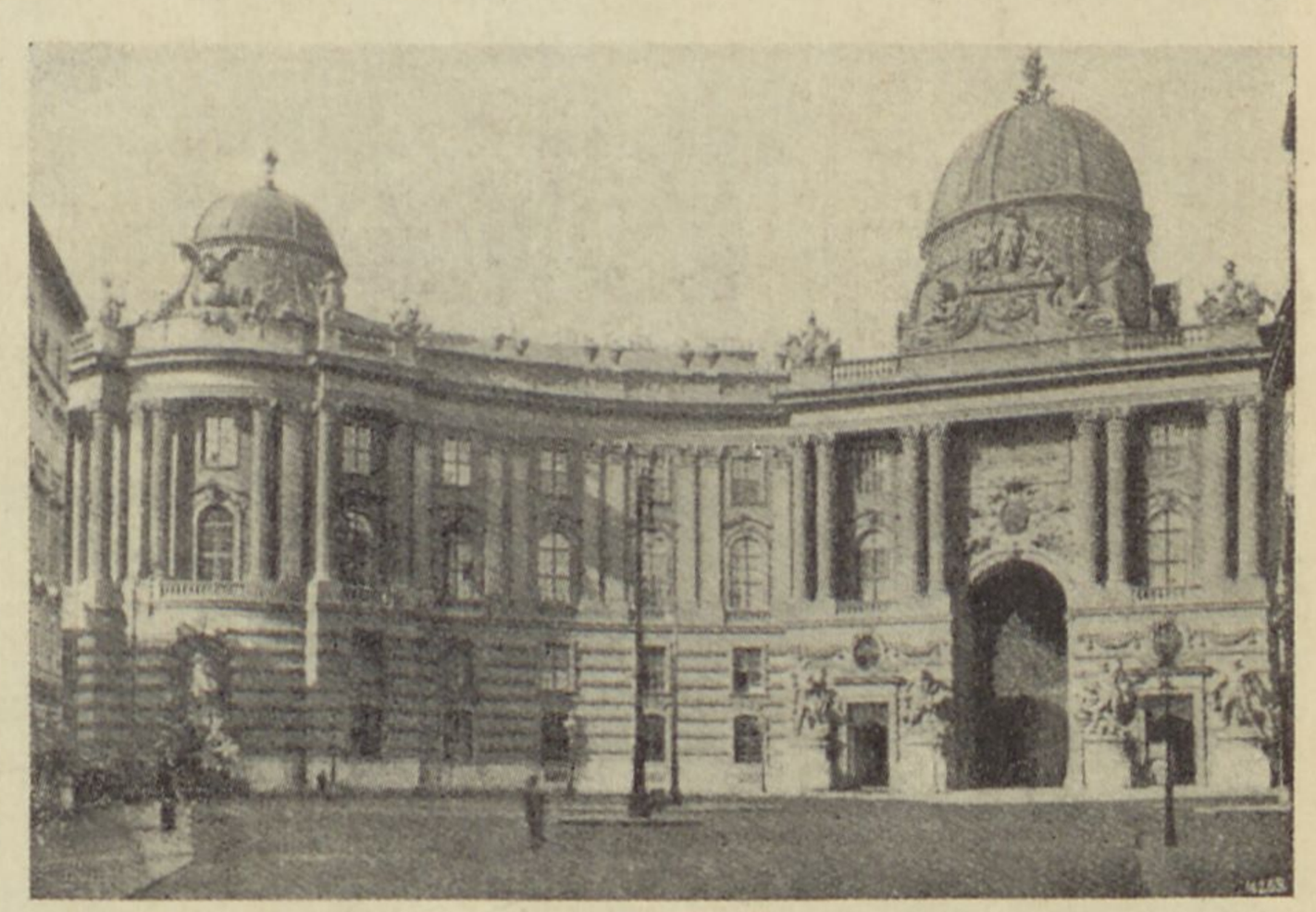


Sl. 228. Sir Charles Barry, parlament v Londonu.

drugi polovici zemeljske oble pomen Združenih držav Severne Amerike. Ves ostali kulturni svet pa sledi pobudam in zgledom iz teh vodilnih držav.

Pomen Francije za klasicizem in romantiko smo že zgoraj označili. V drugi polovici stoletja je odlično soustvarjala posebno v stavbarstvu iz železa. Čitalniška dvorana knjižnice St. Généviève, Osrednja tržnica, Magasin du Printemps, Eiffelov stolp in Grand Palais pomenijo polstoleten razvoj stavbarstva v železu, ki je bil zgleden za ves svet. V Angliji je romantika doživela enega svojih viškov v novogotski arhitekturi. Eno največjih del 19. stoletja je parlament v Londonu (sl. 228), ki sta ga sezidala Sir Charles Barry ter stavbenik in teoretik Augustus Pugin. V Nemčiji je romantika doživela bujen razcvet. Dograditev stolnice v Kölnu, ki je ena najimpozantnejših arhitektonskih del vseh časov, smo že omenili. Svojevrstna je arhitektura novega Münchena, ki jo označuje posnemanje vseh slogov in pogosto celo

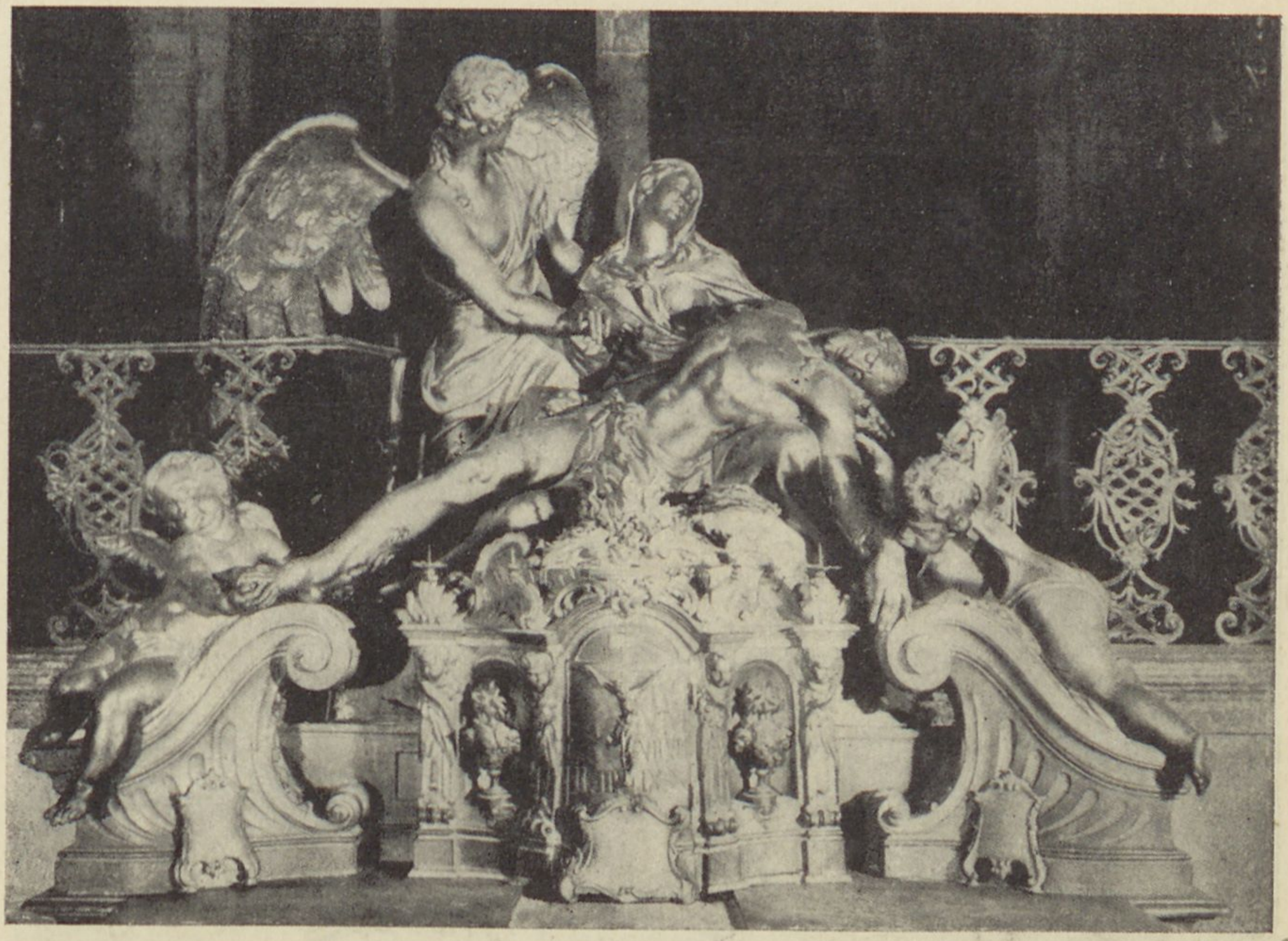
obstoječih stavb preteklosti, in Dunaja, ki je po odstranitvi venca utrdb leta 1859 doživel bujen arhitekturni razvoj. Tu je deloval tudi eden najpomembnejših teoretikov stavbarstva srede in druge polovice 19. stoletja G. Semper, ki je poskusil s svojim delom o slogu (Der Stil) uveljaviti načela nove arhitekture, katera naj ne raste samo iz tektonskih načel, ampak predvsem tudi iz smotra in gradiva. Tudi na na Dunaju se vrsté drug za drugim razni zgodovinski slogi (sl. 229). Gottfried Semper, Hans von Ferstel (univerza) in drugi so uveljavili renesanso. Hans von Ferstel (votivna cerkev) in Fr. Schmidt (rotovž) gotiko; barok in rokoko pa znana graditelja gledališč Fellner in Helmer.



Sl. 229. Dunaj, cesarski dvor proti Michaelerplatzu; Kirschner z naslonom na Fischerja v. Erlacha.

Vzporedno z oblikovnim eklekticizmom, ki je značilen za drugo polovico 19. stoletja in ki stremi za tem, da historične oblike prilagodi novim smotrom ter tako ustvari novo sodobno arhitekturo, pa raste vedno bolj spoznanje, da bo arhitekturo treba prenoviti iz korenin, prav od pojmov in njih utelešenj v smotrnih oblikah. To spoznanje je pospeševal posebno obupni propad vsake porabne umetnosti in umetne obrti, ki je izgubila vsak zmisel za smoter in se izživljala v neokusnostih in porabnih nemožnostih. Izpočetka so poudarjali pri gibanju za obnovo bolj umetnostno stran ustvaritev, nazadnje pa pravilneje njihovo porabno stran. V ozki zvezi s tem je tudi stremljenje po sodobnemu življenju prilagojeni stanovanjski hiši. Pobude za ta nova spoznanja so prišle na celino iz Anglije, kjer je to smer vodil William Morris, ugodna tla pa so našla posebno v severnih deželah,

Sl. 230. O. Wagner, cerkev na Steinhofu (Dunaj).



Sl. 231. R. Donner, Pietà v stolnici v Krki.

v Ameriki in v Nemčiji, kjer so našle odličnega propagatorja v arhitektu-teoretiku H. Muthesiusu. V okviru historičnih slogov je novo spoznanje posebno srečno izrazil Alfred Messel s stavbo trgovske hiše Wertheim v Berlinu, kjer je dosegel višek združitve sodobne smotrnosti s historičnimi oblikami in po duhu ustvaril eno prvih del res sodobne arhitekture. Popolnoma pa je prelomil s historizujočo preteklostjo dunajski arhitekt Otto Wagner, ki je s svojim revolucijonarnim nastopom za oblikovanje smotrnosti v stavbah in v umetno obrtnih predmetih, za upoštevanje naravnega značaja in pristnosti gradiva in za novo lepotno oblikovanje po takih načelih ustvarjenih organizmov postavil enega najvažnejših temeljev arhitekture 20. stoletja (sl. 230).

V splošnem sta se razvijala vzporedno z arhitekturo tudi kiparstvo in slikarstvo. Vendar pa se je zgodovinski modi bolj uklonilo kiparstvo

Sl. 232. A. Canova, nagrobnik papeža Klementa XIII. (Rim, sv. Peter).

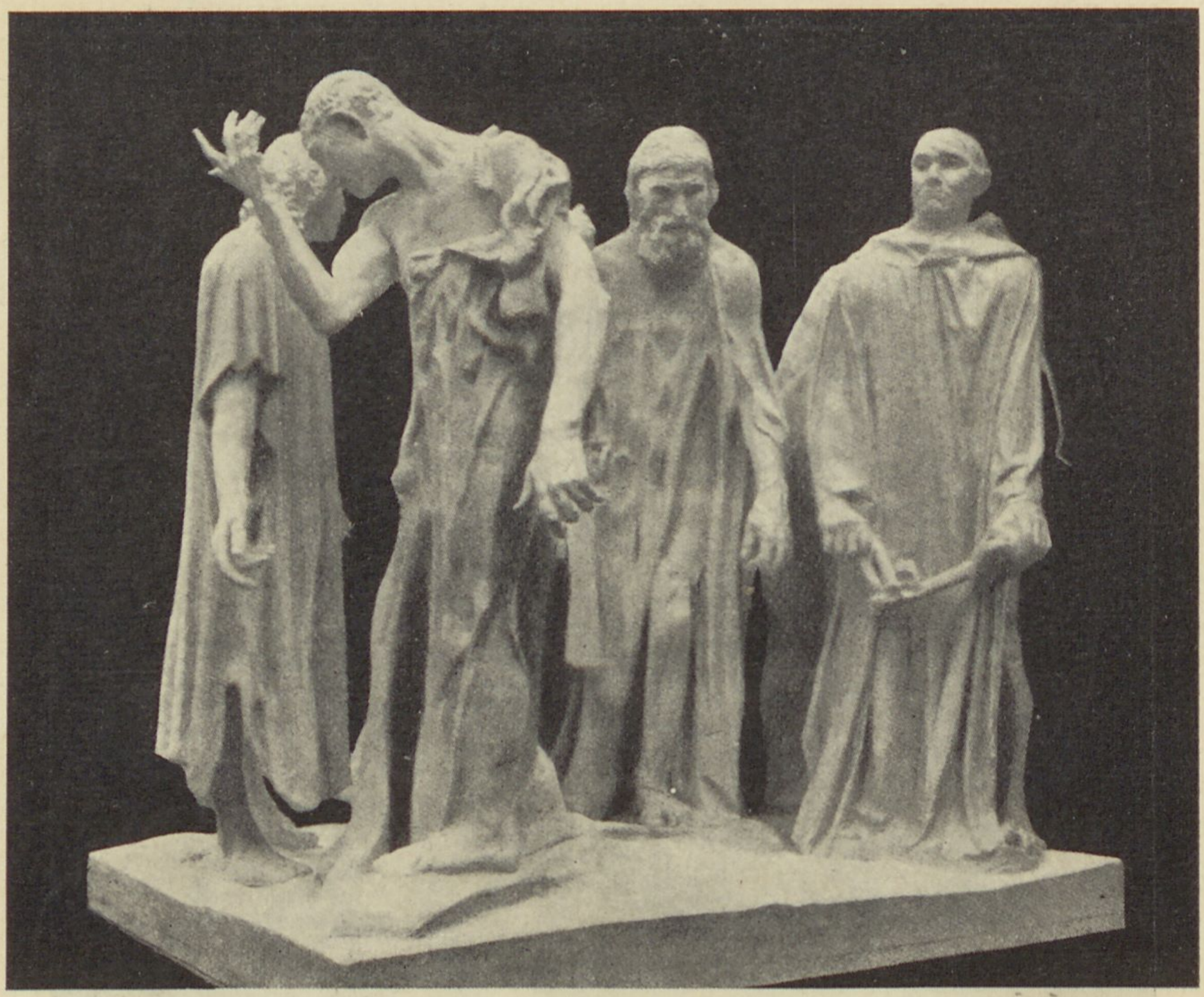
kakor slikarstvo, ki je bilo bolj razborito in posebno verno zrcali pota duhovnega razvoja te dobe.

Poleg početne, deloma še duhu rokokoja sorodne gracioznosti se v kiparstvu druge polovice 18. stoletja vedno bolj uveljavlja posnemanje antičnih oblik in vzorov. V Nemčiji je značilen predstavnik te prehodne smeri Rafael Donner, ki je v svoji Žalostni Materi božji v stolnici v Krki (sl. 231) še kar baročno patetičen, v vodnjaku na Novem trgu na Dunaju pa se že približuje novemu slogu. Kot čista klasicista pa sta posebno važna Italijan A. Canova (sl. 232) in Danec A. Thorwaldsen. Prvi je v skupini Amorja in Psihe klasicistično idealizirano čuten, v spomeniku vojvodinje Marije Kristine pri Avguštincih na Dunaju pa značilno, hladno klasicističen. Thorwaldsen pa, ki je ustvaril eno najpriljubljenejših Kristusovih postav, je vplival naravnost usodno na razvoj kiparstva v prvi polovici 19. stoletja.

Sredi 19. stoletja je postala tudi v kiparstvu ideal italijanska renesansa; o veliki popularnosti te smeri pričajo premnogi javni spomeniki po vseh mestih Evrope. Med odlične predstavnike spada J. R. Carpeaux, ki je ustvaril skupino »Ples« na Veliki operi v Parizu (sl. 233). Ta smer je sprožila plastični realizem, ki pa je bil izrazito idealistično usmerjen, a je kljub temu postal eden najvažnejših pogojev sodobne plastike. Odlična dela je ustvarilo upodabljanje živali in portretna stroka, dočim se je spomeniško kiparstvo pogosto naslanjalo na baročne vzore. Višek realizma predstavlja Francoz Auguste Rodin, ki je povečal realistični izraz z impresionistično obdelavo površine (sl. 234). On je plastiko tudi psihološko in vsebinsko poglobil, osvobodil jo historizujočih ozirov in ustvaril temelje bujnemu razvoju sodobne plastike. Njegova dela kakor Calaiški meščani (sl. 235), Mislec, Balzacov spomenik spadajo med viške plastičnih ustvaritev vseh časov. Proti impresionistični plastiki Rodina in njegovih posnemovalcev se je dvignila reakcija z več strani in zahtevala, naj se kiparstvo vrne k svojemu prvotnemu bistvu in opusti tekmovanje s slikarsko stroko. Posebno oster izraz je našla ta smer v kiparju in teoretiku Adolfu Hildebrandu, ki je s svojimi plastično sklenjenimi, strogo v okviru klade zasnovanimi deli, posebno pa s svojim spisom o problemu oblike (Das Problem der Form) iztreznu-

Sl. 233. J. B. Carpeaux, Ples.

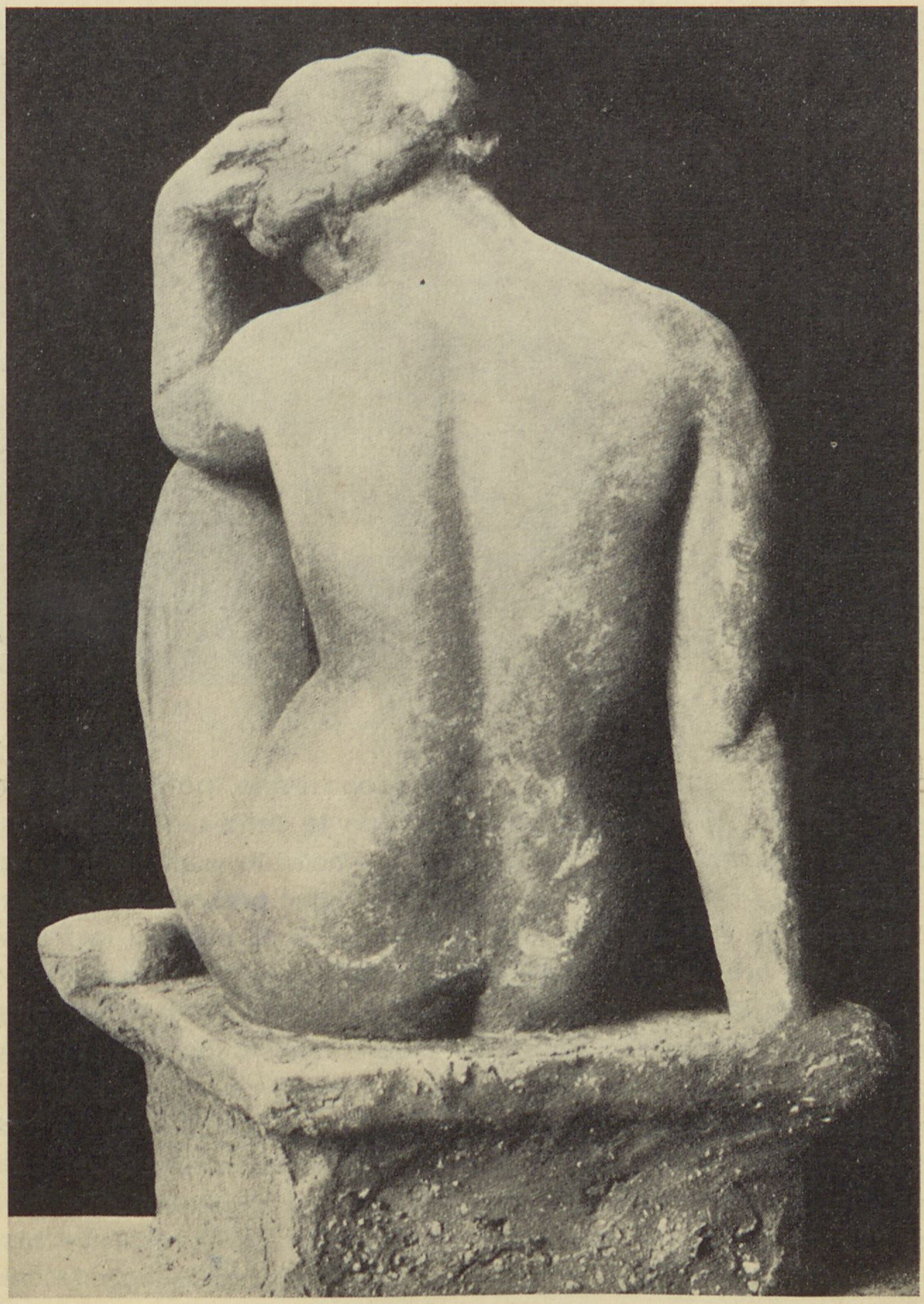
Sl. 234. A. Rodin, Balzacov spomenik.



Sl. 235. A. Rodin, Calaiški meščanje.

joče vplival na razvoj novejše plastike. Strogo plastično obliko, združeno včasih s primitivno stilizacijo oblik je uveljavil na Francoskem Aristide Maillol (sl. 236), ki je eden najvažnejših predhodnikov sodobnega plastičnega ideala. Za bodočnost važen kot buditelj plastične domišljije je posebno tudi E. Bourdelle.

Že zgoraj smo povedali, da je v dobi zgodovinskih slogov slikarstvo mnogo važnejše kakor kiparstvo. Ta pomembnost se opira na dvoje: kljub raznim klasicističnim zavoram in pogosto malo pomembnim dnevnim pojavom, ki vzbujajo vtis neurejeno se pojavljajočih, umetnostno manjvrednih ustvaritev, je slikarstvo, ako ga gledamo s stališča čisto umetnostnih problemov, v dobi zgodovinskih slogov doživelo enega največjih razcvetov v zgodovini. V impresionizmu je nazadnje



Sl. 236. A. Maillol, Sedeča žena. — plastičnost oblike

Sl. 237. Fr. Caucig, Fokion in žena (Nar. gal. v Ljubljani).

doseglo tisto naturalistično popolno podobo sveta, po kateri je stremelo skozi stoletja. Njegova pomebnost pa je dalje tudi v tem, da je vestno in pogosto presenetljivo tenkočutno beležilo vsa nihanja duhovnega življenja in po svoji pričevalni strani daleč prekosilo svoje prednike. Doslej je služilo slikarstvo predvsem lepotni, nabožni in zabavni pobudi in napredku svojih problemov. Družabno je bila njegova vloga predvsem služba duhovnim potrebam ljudi svojega časa. V 19. stoletju pa je postalo slikarstvo predmet in orodje vsakdanjega življenjskega boja. Z oltarjev in iz odličnih dvoran je stopilo na ulico ter odložilo vse znake nekdanjega dostojanstva. Njegov socialni položaj je sedaj popolnoma drug, predvsem tudi aktiven; zdaj ne spremlja več samo življenja, ne beleži samo njegovih dogodkov in stremljenj, ampak postaja tudi apostol in agitator. Razen sodobnega časnikarstva bi se težko kateri izmed činiteljev, ki so oblikovali sodobnega človeka, mogel meriti s slikarstvom v njegovih najvsakdanjejših oblikah, ki so

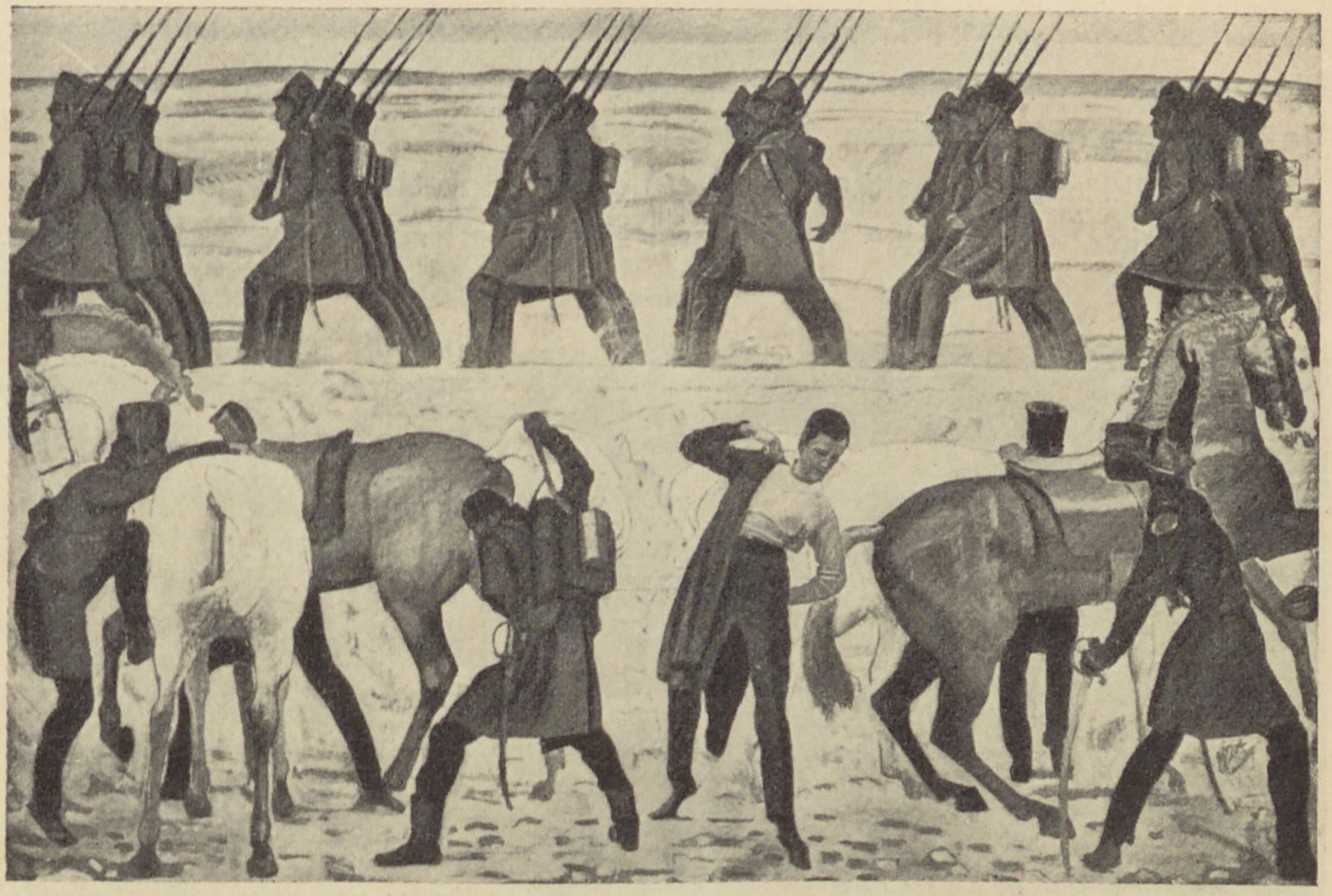
ilustracija, karikatura, satira, grafika vseh vrst in duhovita risba. Razen tega se kljub oviram ves ta čas slikarstvo trdovratno vrača k svojemu bistvu in pogosto pred vse druge naloge in ozire stavi prav svoj formalni problem. Ta zagrizenost v problematiko ima nazadnje v veliki meri za posledico, da se slikarska panoga po impresionizmu razbije na nešteto programov in -izmov.

Sl. 238. Jan Matejko, Ciprijan, vladika polocki, del iz slike Batory pod Pskovim.

Pri utemeljitvi sodobnega slikarstva sta sodelovali Francija in Anglija; vendar pa je tako za osnove slikarstva 18. stoletja, kakor za končne rezultate v 2. polovici 19. stoletja najbolj važna Francija. Ako izločimo dobo klasicističnega slikarstva, ki ga je utemeljil v Franciji J. L. David, romantiki pa približal J. A. D. Ingres, v Nemčiji Rafael Mengs in Angelika Kaufmann in ki mu je pripadal tudi na Dunaju pomembni Slovenec Franc Caucig (sl. 237), je črta slikarskega razvoja od baroka v začetku 18. stoletja do impresionizma izredno enotna. V drugi polovici 18. stoletja se je protistruja v francoskem slikarstvu obračala predvsem proti čutni gracioznosti rokokoja, ki ni več ustrezala razpoloženju duš. Chardin in Greuze sta

Sl. 239. P. C. Puvis de Chavannes, Genovefa bdi nad Parizom (Paris, Panthéon).

uveljavila smer meščanskemu pojmovanju bližjega realističnega, moralizujoče spodbudnega in poučnega slikarstva, katero je v raznih oblikah živelo ob smereh, ki so zasledovale in potencirale čisto slikarsko stran svoje stroke, do konca 19. stoletja. Svoj višek je doseglo v zgodovinskem slikarstvu srede in druge pol. 19. stol. Med utemeljitelji te smeri, ki je oživljala zgodovinske dogodke z največjo teatraličnostjo in s prizadevanjem za zgodovinsko točnost, sta bila Francoz Delaroche in Nemec Peter von Cornelius. Za nadaljnji razvoj je



Sl. 240. F. Hodler, Jenski študentje odhajajo na bojišče l. 1813 (Jena, Univerza).

posebno važen Piloty v Monakovem, ki je bil učitelj popularnega Dunajčana Hansa Makarta in ki je ustvaril podlage za široko strujo zgodovinskega slikarstva pri raznih narodih. Odličen slikar in izreden po psihološki karakteristiki svojih junakov je posebno Poljak Jan Matejko (sl. 238), ki je nedvomno eden umetnostno najbolj poglobljenih predstavnikov te smeri. Na Češkem se je uveljavil Vaclav Brožík, veliko popularnost sta doživela Poljak H. Siemiradzki in Madjar Mihael Munkacsy.

Poleg te struje se uveljavlja monumentalni idealizem druge polovice 19. stoletja, ki se v marsičem opira na dediščino romantike in ima glavne predstavnike v Nemcu Hansu von Maréesu, ki po svoji formalni strogosti spominja na A. Hildebranda, v pesniškem Arnoldu Böcklinu in Francozu Puvisu de Chavannesu (sl. 239). Ta smer je z razpoloženjem fin de siècle-a po Mauriceu Denisu uspešno prešla v 20. stoletje in je rodila za sodobno umetnost tako osnovno važne pojave, kot je bil Švicar F. Hodler (sl. 240),

Avstrijca Egger-Lienz in G. Klimt (sl. 241) in podobni slikarji, ki so v meddobju tako zvane secesije soustvarjali podlage upodabljajoče umetnosti začetka 20. stoletja.

Predniki strogo »slikarske« struje 19. stoletja, ki je umetnostno zgodovinsko najvažnejša med vsemi slikarskimi sestavinami dobe zgodovinskih slogov, se nahajajo deloma med čisto slikarsko razpoloženimi Benečani, kakor sta bila Tizian in Tintoretto, ali Španci, kakor sta bila Velasquez in Goya, ali med Holandci Frans Hals in Rembrandt, ali med Francozi Watteau in Boucher, in med Angleži konec 18. in v začetku 19. stoletja Hogart, Reinolds, Gainsborough, Constable in Turner (slika 242), ki so v ozkem stiku z napredkom slikarske problematike poglobili psihološko vsebino v portretu, razpoloženjsko vsebino v krajini in tradicionalni empirični osvetljavi ter zračno perspektivni videz premagali s slikanjem zračnih razpoloženj (atmosfere).

Sl. 241. G. Klimt, Podoba žene.

V primeri s tem umetnostno zgodovinsko vodilnim tokom se manjša v zgodovinski perspektivi pomen začasno zelo vplivnih in uglednih smeri, kakor so bili popularni prerafaeliti v Angliji, ali nazarenci v srednji Evropi. Obe struji sta veren odsev duhovnih razpoloženj, ustvarjenih v Evropi po romantiki, in izraz idealističnega odpora proti klasicističnemu duhovno plehkemu akademizmu in porajajočemu se vsakdanjemu realizmu. Mistično pesniško razpoloženje in občudovanje

Sl. 242. J. M. W. Turner, Pogreb sira Davida Wilkieja (London, Nat. Gal.).

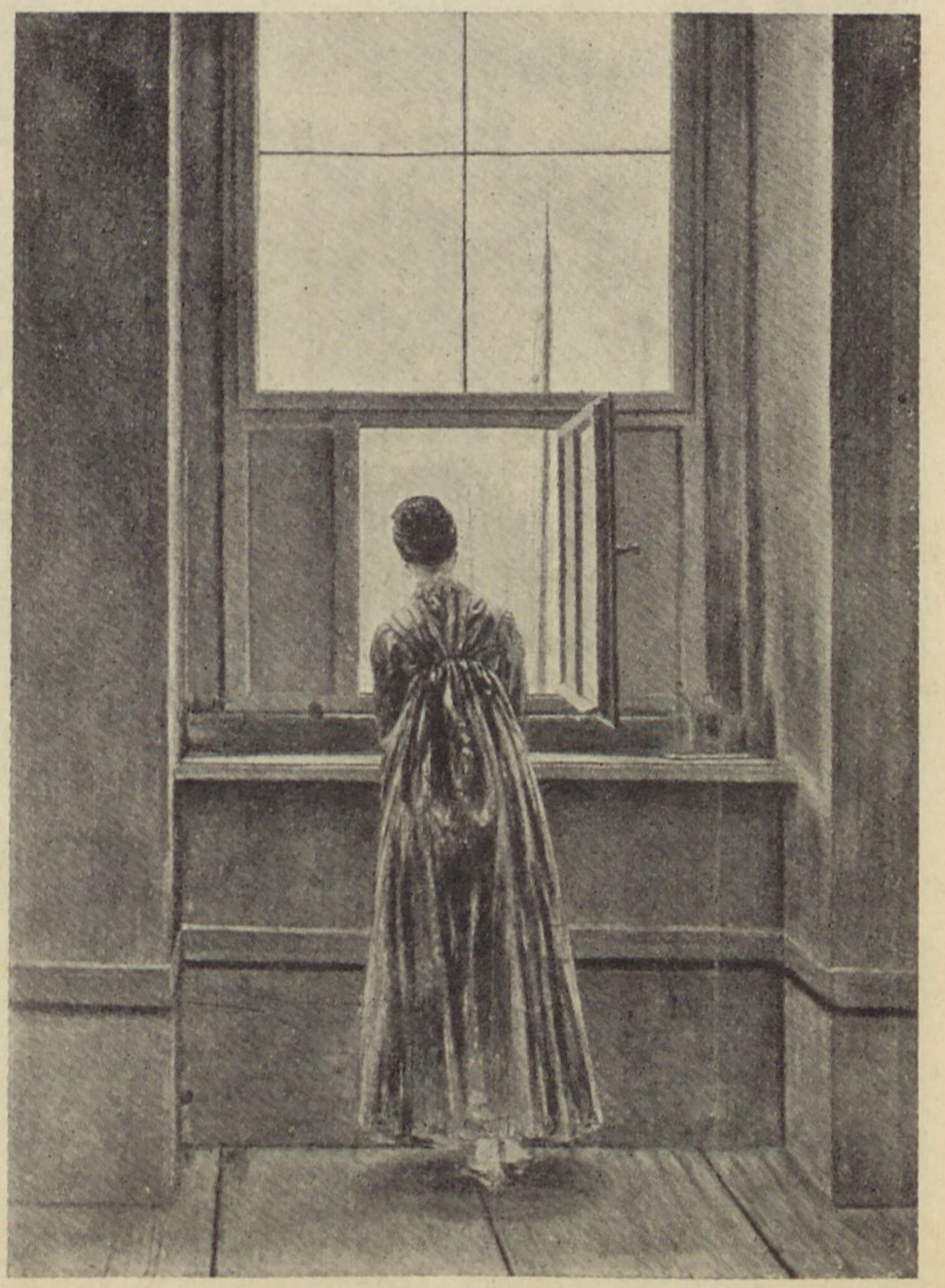
slikarjev zgodnje renesanse pred Raffaelom (odtod ime Praeraphaelitic Brotherhood — Bratovščina prerafaelitov) je podlaga umetnosti prerafaelitov, katerih glavni zastopniki so bili J. E. Millais, Dante Gabriel Rosetti (sl. 243) in Burne-Jones. Poetično sestavino tega angleškega gibanja nadomešča pri nemških nazarencih versko mistična sestavina, vendar ne manjka tudi čisto poetične sestavine, ki črpa svoje sile iz naivnega razmerja romantike do narave, katero je izrazil Kaspar D. Friedrich (sl. 244) in ki je v čudovito enoto združila

Sl. 243. Dante Gabriel Rosetti, Oznanjenje (London, Tate Gal.).

vse ideale romantične umetnosti v delu Moritza v. Schwinda (slika 245). Glavni mojstri nazarenske smeri so Friderik Overbeck, že omenjeni Peter v. Cornelius, Julij Schnorr v. Carolsfeld, M. v. Schwind in J. Friedrich. Njihov ideal je postal usoden za cerkveno slikarstvo 19. stoletja.

V slikarsko vodilni smeri pa je mnogo pomembnejša druga struja, v kateri se javlja odpor proti slikarsko neplodnemu klasicizmu in katere glavni predstavnik je temperamentni kolorist Eugène Delacroix (sl. 246). Pri njem se ta smer druži še z

izrazito romantično vsebino; v tesnem naslonu na večno učiteljico upodabljajočih umetnostnih strok, naravo, pa se sredi 19. stoletja v francoskem realizmu s Courbetom (sl. 247) na čelu dvigne do splošno evropskega pomena. Njen idealistični pol predstavlja popularni slikar Millet. Fontainebleauška šola s Th. Rousseau-jem goji intimno krajino, katero oživlja s temperamentom in umetnikovim čuvstvom ter pripravlja tako tla za višek slikarskega razvoja 19. stoletja, t. zv. impresionizem. Kot svojevrsten slikar pokrajinskih razpoloženj, ki je za svoje namene slikarsko odlično obvladal atmosfero, je postal eden njegovih najvažnejših predhodnikov C. Corot (sl. 248).



Sl. 244. K. David Friedrich, Pri oknu.

Utemeljitelja impresionizma, ki je od začetka izrazito francoski pojav, sta Edouard Manet (sl. 249) in C. Monet (sl. 250). Prva dela te smeri nastanejo okrog l. 1870. Za razvoj impresionizma so razen njiju važni posebno Albert Sisley, Camille Pisarro, Auguste Renoir in E. Degas. Impresionizem kot slikarski problem je postal v zadnjih desetletjih 19. stoletja zadeva svetovne umetnosti in je v tej ali oni meri vsaj kot način slikanja na prostem, v polni solnčni razsvetljavi (plein air) vzbudil nešteto slikarskih krožkov

Sl. 245. M. v. Schwind, Čarobni rog (München, Schackgal.).

Sl. 246. E. Delacroix, Pokolj na Chiosu (Paris, Louvre).

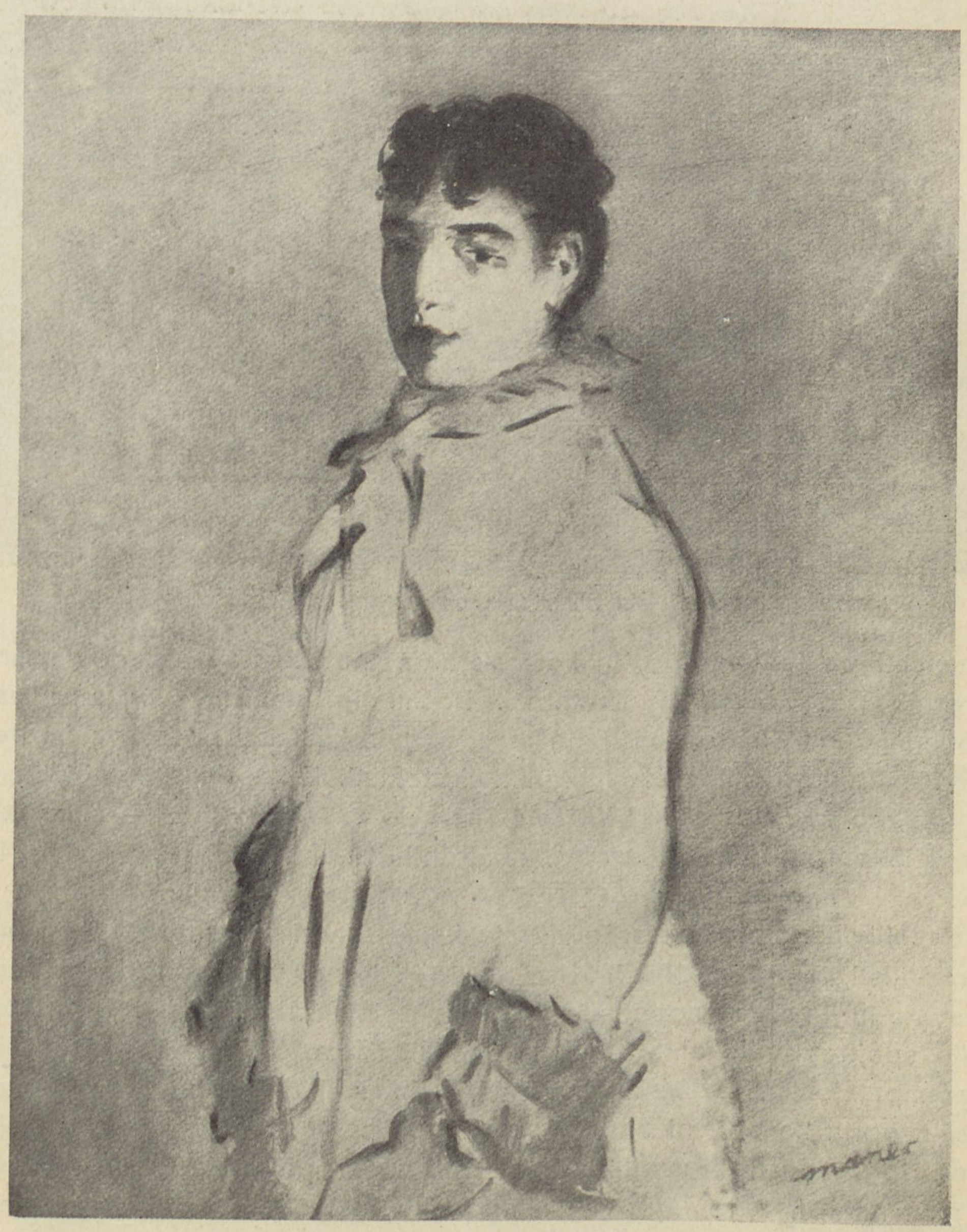
Sl. 247. J. Courbet, Lastna podoba.

pri vseh narodih. Od časa, ko je na začetku 14. stoletja Giotto predrl lupino italobizantinskega izročila, in od Michelangela, ki je sredi 16. stoletja fasciniral s svojimi upodobitvami nagih teles vso zapadno Evropo, do impresionizma, zgodovina slikarske umetnosti ne pozna tako splošno pomembnega pojava, kakor je impresionistični slikarski ideal. V Nemčiji, ki je po svojih vplivih v tem času nam najbližja, sta njegova glavna predstavnika M. Liebermann in temperamentni L. Corinth (sl. 251). Po posredovanju Monakovega in poetično razpoloženega S. Segantinija je impresionizem imel za posledico tudi obnovo slovenskega slikarstva pod vodstvom R. Jakopiča.

Nekaj osnovnih pogledov na pojav impresionizma smo razložili že zgoraj. Ponavljamo še enkrat, da pomeni impresionizem zaključek tistega razvoja, ki se je v upodabljajoči umetnosti pričel na severu z gotiko, v Italiji pa s slovito obnovitvijo slikarske umetnosti po Giottu. Kakor nekdaj v klasični antiki, je dobila slikarska umetnost takrat določen končni cilj v osvojitvi podobe vsega vidnega sveta s sredstvi upodabljajoče umetnosti. Od realistične osvojitve telesnosti, gibov in izraza figur (Giotto-Michelangelo) je napredovala najprej do pravilnega razmerja figur med seboj v skupini in do prostora (Masaccio). Potem se je udomačila v zaprti prostornini, ki jo je osvojila z znanstvenim načinom geometrične perspektive (Leonardo). Odtod je šla pot k osvojitvi pravilnih sorazmerij v odprtem prostoru, v krajini (severno slikarstvo, Benečani, Francozi, Angleži). Vzporedno s tem so studirali in osvajali razmerja ozračja, osvetljave in atmosfere (Benečani, Španci, Rembrandt, Francozi, Angleži). V impresionizmu pa, ki se je okoristil z vsemi pridobitvami poltisočletnega razvoja, je bila končno z upodabljajočimi sredstvi osvojena z enim očesnim pogledom zajeta podoba sveta, ustvarjena po kriteriju slike na očesni mrežici kot naravno prepričevalna enota. Po nauku impresionizma je slika samo sistem tistih barvnih in lisnih pobud, ki naj vzbudijo v gledalcu vtis, impresijo popolnega gledanja na določen izsek iz naravnega prostora.

Impresionizem je eden najznačilnejših pojavov 19. stoletja, stoletja eksaktne znanosti. V svojem načelu, v raznih pojavnih oblikah in v svojem razvoju je pogosto naravnost odvisen od eksperimentalne

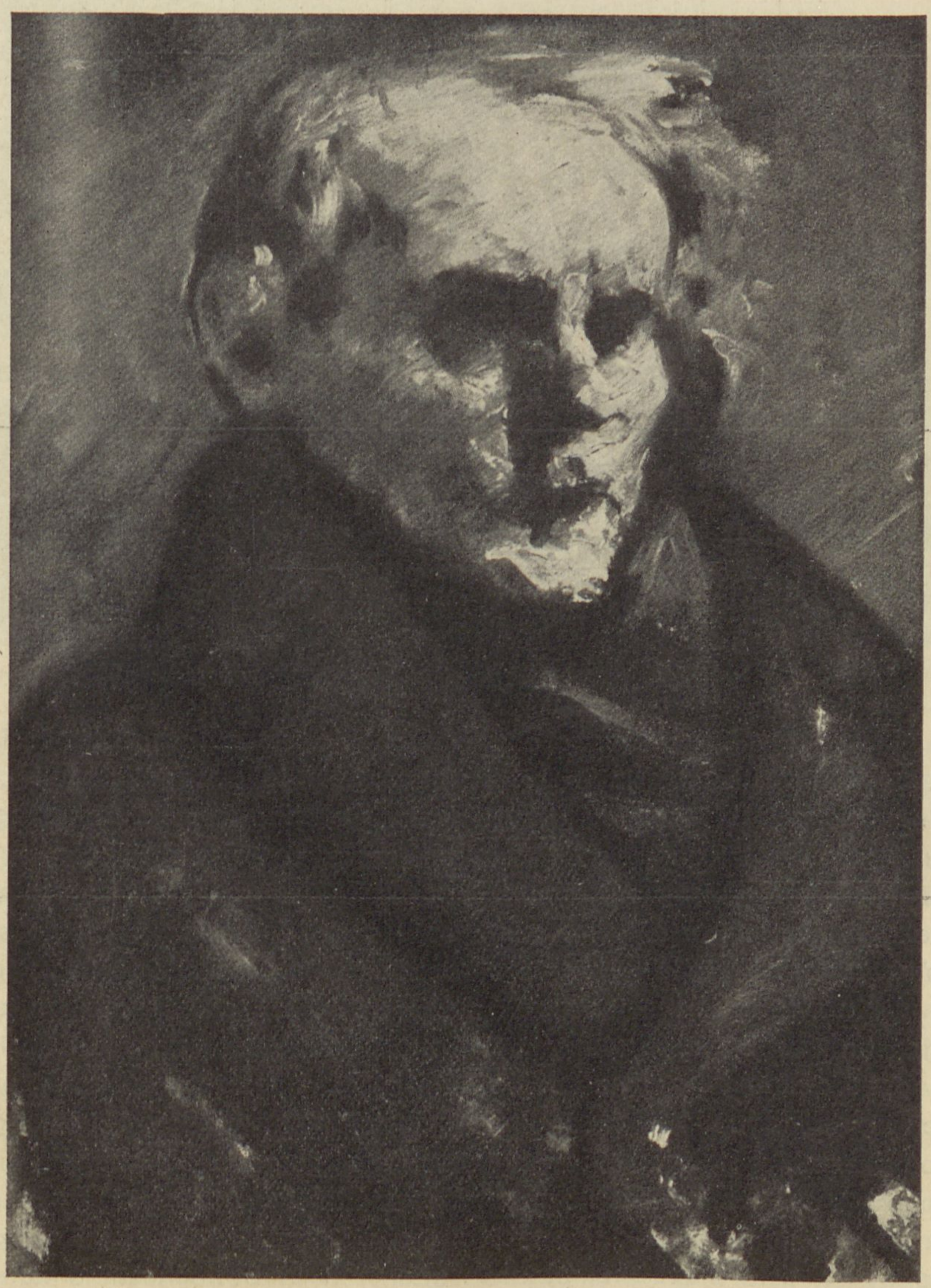
Sl. 248. C. Corot, Krajina s kopalkami.



Sl. 249. E. Manet, Podoba Rosite Mauri.

Sl. 250. Cl. Monet, Kopališče.

znanosti pa tudi teorije, in kot tak eden najizrazitejših sadov znanstvenih prizadevanj v umetnosti. Dočim je Manet še v mnogem spominjal na široko lisasti način zgodovinskih predhodnikov impresionizma, ki so bili v svoji tehniki iluzionisti, kakor že nekdaj pozna antika, so Monet, Sisley in Pisarro v stremljenju, da slikarsko uresničijo trepetajoče ozračje, razdrobili te lise v drobne črtice in pičice, katerih kalejdoskopična mešanica naj se šele v očesu spoji v videz slikanega predmeta. Zadnji korak v tej smeri so naredili tako zvani pointillisti, slikarji pikičarji, ki so razkrojili barve v osnovne tonske sestavine in jih slikali nepomešane drugo poleg druge na platno ter tudi njih spojitev v lokalne tone prepustili očem. Najvažnejša sta bila neoimpresionista G. Seurat (sl. 252) in Paul Signac, ki sta svoj način oprla na optični nauk o solnčnem spektru, ki ga je kot zadnjo besedo znanosti o svetlobnem in barvnem pojavu sveta proglasil Chevreuil. S tem pa je slikarska umetnost podlegla znanstveno spekulativnim ozirom, se sploh odrekla empirični naravni pojavnosti in zašla v gluho ulico brez izhoda. Teorija in tehnika sta postali sama sebi namen, l'art-pour-l'artizem je praznoval zadnje zmagoslavje.



Sl. 251. L. Corinth, Podoba Bernta Groenvolda.

Sl. 252. G. P. Seurat, Promenada.

Zmagoslavni, na izsledke eksperimentalne znanosti oprti impresionizem konec 19. stoletja je bil prepričan, da je dosegel zadnji cilj slikarsko upodabljajoče težnje v človeku. Čarobna formula popolnega iluzionizma je bila najdena. Petstoletni razvoj se je zdel končan, svet po umetnosti dvodimenzionalno upodabljajoče za vselej osvojen. Prezrl pa je impresionizem, da je rešil samo eno plat problema slikarsko upodabljajoče osvojitve videnega sveta. Reakcija je nastopila prav hitro. Njen vodja je bil Cézanne, ki je pokazal, da ima kolajna tudi svojo drugo stran, ki bržkone ni nič manj važna kot doslej gledana dozdevna glavna stran. On in njegovo delo pa spadata že v dobo odločnega obrata k sodobnim umetnostnim problemom, kamor ga bomo uvrstili v sledečem poglavju. Morda se nam posreči obenem tudi pokazati, da je umetnost 19. stoletja vendarle bolj plodovita, kakor se na prvi pogled zdi, in da je tudi ona eden neobhodnih temeljnih kamenov za tisto stavbo umetnosti sedanjosti in bodočnosti, o kateri sanjamo.

9. Novemu slogu nasproti

Razpoloženje fin de siècle-a, čudni nemir, ki se je polastil mladine na prehodu v novo, dvajseto stoletje — v vseh nas še odmeva. Ali je bil to izraz ostarelosti zapadnoevropske kulture in umetnosti, ali nov »Sturm und Drang«, začetek druge romantike, ki naj v mladostnem zagonu osvoji nova spoznanja, nove osnove? Preveč smo še sami v tem toku, preveč oglušeni od gesel, ki se glasé na levi in desni, da bi mogli objektivno pregledati položaj, spoznati globlji smisel teh dogajanj in njih vrednost za bodočnost.

Še vedno nam brni v ušesih krik O. Spenglerja »Konec zapadne Evrope«! V duhu gledamo velike duhove Rusije, ki so prihajali z zaupanjem na Zapad, da najdejo zdravja svojim obupujočim dušam, a se vračajo z Dostojevskim razočarani in se poglabljajo v lastni, napol vzhodnjaški misticizem. S Solovjevim in Viljemom II. kažejo drugi na grozečo senco, ki se dviga iznad Azije, in pozivajo Evropo, naj se pripravi na usodni spopad.

V zgodovinski perspektivi nam je eno popolnoma jasno: prehod v zadnje stoletje pomeni končno likvidacijo podlag, ki jih je dal naši kulturi srednji vek. Najjasneje se to izraža v umetnosti, kjer smo videli, da so stoletni in celo tisočletni ideali izčrpani, in se njih nosilcev polašča značilni nemir, znak, da so zašli v gluho ulico, kjer ni več poti naprej. Čuti se, da se je kolo zgodovine usodno zavrtelo, da je nov krog izpolnjen in potreben zagon za nov obrat v zgodovini človeške kulture. Razen v umetnosti se likvidacija srednjega veka najjasneje izraža v družabnem sestavu človeške družbe, ki se je po véliki revoluciji do temeljev izpremenila. Družabno ravnovesje, ki ga je ustvaril srednji vek, je porušeno, srednji, meščanski stan, ki je v XIX. stoletju užival dediščino, se umika v ozadje in proti koncu XIX. stoletja stopata vedno jasneje na pozornico kot glavna igravca veliki kapital, oprt na tovarniško industrijo, in delovni sloj.

V marsičem spominja ta grozeča napetost na propad antične kulture v prvih stoletjih krščanstva, samo da so vlogo takratnih barbarov in sužnjev prevzeli proletarski stanovi. Zraven se opaža takratnemu podoben propad zdravih podlag duševnosti, kateri je dajala od sred-

njega veka sem trdno oporo vera očetov in strah božji, ki je izviral iz nje. Praznota duš še bolj veča odpor proti preteklosti v mladih rodovih, ki so bili ogoljufani za mladost.

Izraz notranje nemoči je tudi klic po slogu, ki se ga v tem času oprijemljejo kot rešilne bilke. Menda se je sedaj prvič v zgodovini kulture zgodilo, da je človek zavestno in hoté stremel po slogu, čeprav iz zgodovine vemo, da je bil slog vedno spontan, neposreden, ne naprej določen, ampak umetnosti kot bistvena lastnost časa, ki ima zaokroženo kulturno življenje, navržen izraz. Iz prainstinkta človeštva izvira tudi ta sodobni klic, ki je eden izmed izrazov globokega razočaranja nad časom in ne pomeni v bistvu nič drugega kot: Poglobite življenjski izraz, zamislite se v bistvo duhovne kulture, zdramite se!

Znanost je razočarala, vero je nadomestila z racionalizmom in materializmom, ni pa zadovoljila ustvarjajočega, vedno snujočega duha; zato se proti racionalizmu prejšnje dobe dviga sedaj novi misticizem, primitivni, pogosto naravnost praznoverni, pračloveški misticizem strahú pred neznanim. Kakor v pradavnini evropske kulture se zopet reži iz njene umetnosti spačeni obraz Gorgone-Meduze, in grozni bog Bes zopet požira svoje žrtve.

Vendar je racionalizem še močen in, kakor bomo videli, v še usodnejši meri kakor v impresionizmu obvladuje umetnostni izraz.

Sredi tipanja v neznano je završalo nad zapadno Evropo, kakor da se uresničujejo vizije iz Apokalipse. Spomeniki duhovne in materialne kulture so se spremenili v kupe razvalin, iz dima požarov pa se je zarežal preplašenim ljudem nasproti grozni obraz človeške bestije, ki je bil strašnejši od vsega, kar je kedaj zasnovala ustvarjajoča domišljija, in je daleč prekosil grozo, ki sta jo upodobila pred stoletjem Fr. Goya in pol stoletja za njim Poljak A. Grottger v svojih grozotah vojske.

Ko se je grom katastrofe polegel in dim razkadil, je vse človeštvo objel še bolj pretresljivo kakor že na začetku stoletja obupni klic: Vrnite se k dušam, prenovite svet, metanoíte, spametujte se! Krči, v katerih se poraja slog bodočnosti, njen novi obraz in harmonija človeka bodočnosti, še danes kakor pred četrtstoletjem grabijo ves svet. Smer, ki je bila dana umetnostnemu nagonu na koncu prejšnjega sto-

letja, doslej ni bila prekinjena, čeprav se nam sodobnikom kaže nepregledno mnogovrstna v sestavinah; vojna vihra je ne le ni pretrgala, ampak jo je še poglobila v kriku po duhovno poglobljeni umetnosti, tako da nič ne dvomimo, da se resnično nahajamo na začetku velike, za bodočnost usodne zgodovinske dobe.

Kljub navidezni nepreglednosti in zmedenosti v umetnostnih pojavih sodobnosti se v glavnem toku jasno ločijo tri stopnje razvoja, ki so smiselno zvezane med seboj, z družabnim in duhovnim izrazom ter razvojem tega časa: Secesija, ekspresionizem in nova stvarnost. Časovno zavzema prva prehod v 20. stoletje, druga desetletje pred vojno in po njej, tretja se uveljavlja v zadnjem desetletju. Glavno vlogo ima v prvih dveh slikarstvo, v zadnji arhitektura. Jasno se razlikuje tudi značaj časa pred svetovno vojno od značaja časa po nji. Dočim je predvojni čas tako po družabnem kakor po duhovnem sestavu in po splošno uvaževanem umetnostnem izrazu še v pretežni meri nadaljevanje 19. stoletja in v mnogočem retrospektiven, oprt na izročilo prejšnjih rodov, je povojni čas ves usmerjen v bodočnost in se pogosto rezko odreka vsaki zvezi z onim. Po vojni je tudi na duhovnem področju kakor po bitki na bojišču. Na vseh straneh se čuti zbeganost in nervozno hlastanje za zbiranjem sil za nov pohod. Vedno bolj pa se kažejo obrisi tistih činiteljev, ki bodo obvladali bodočnost in urejali novi svet. Med njimi je umetnost, ki je posebno važna pri oblikovanju novega človeka zaradi svoje intuitivne, v slutnjah zasidrane in dinamične, iz instinktivnih sil v dejanja se poganjajoče vrednote. Mislimo, da nas ne varata oko in čut, ko opredeljujemo kot konstruktivna činitelja sedanjosti in bližnje bodočnosti Cerkev, ki se vidno preraja, in kolektivizem, čigar načela je v marsičem, čeprav v kapitalističnem okviru polpreteklosti uveljavila že vojna in po vojni v raznih bolj ali manj radikalnih oblikah prodira v sodobno življenje. Vodilni tok umetnosti od impresionizma do sodobne nove stvarnosti se razvija po lastnih, zakonom instinktivnega iskanja sodobnega umetnostnega izraza ustrezajočih načelih in v svoji celoti ni odvisen niti od ene niti od druge teh dveh sodobnost oblikujočih sil. Umetnost, ki si je od baročne dobe sem priborila in posebno v 19. stoletju tudi uveljavila svoj samostojni položaj med kulturnimi činitelji nove dobe, postaja v tem svojem hrbteničnem delu

vedno bolj avtonomna in pogosto bolestno samozavestna. Po vidnem polomu poslanstva, ki ga je obetala izpolniti v kulturnem napredku znanost, si je v posameznih primerih prav umetnost domišljala, da bo njo nadomestila in uresničila, česar ona ni mogla. Še več, povzpela se je celó do utvare, da je sposobna nadomestiti religijo preteklosti in postati osrednji duhovni činitelj bodoče človeške družbe. Danes je že jasno, da je umetnost še manj sposobna, da nadomesti religijo, kakor znanost. Obe sta namreč prezrli, da sta končno le sredstvo, ne pa gospodarja duhovnega razvoja. Zato moramo pri nepregledno sestavljenem pojavu umetnosti novega časa upoštevati poleg zgoraj omenjenega stržena sodobnih stvariteljskih teženj — secesija - ekspresionizem - nova stvarnost — tudi tiste pojave umetnostnega ustvarjanja, kjer vrši umetnost službo v tem ali onem pomenu te besede s tem, da kot religiozna umetnost služi verstvu in Cerkvi ali da kot propagandna umetnost služi kaki uveljavljajoči se miselnosti, posebno marksizmu in njenemu najvidnejšemu izrazu, boljševizmu, ali da kot porabna umetnost ali umetna obrt služi vsakdanjemu življenju in njega lepotnim potrebam. Zavedati se moramo tudi, da je idealna, po teoretikih še danes tolikokrat podčrtana enota umetnosti že zdavnaj razbita. Odkar sta se v dobi baroka umetnost in religija razšli in se je na pragu našega časa umetnostno življenje razklalo na skoraj nepregleden sestav vzporednih pojavov, katerih zastopniki svojim tvorbam medsebojno kaj radi odrekajo značaj umetnosti in izzivajo razprave o bistvu, ciljih in nalogah umetnosti in odkar se je od enote umetnosti, ki je bila v resničnem smislu prežeta z religiozno zavestjo, ločila svetna umetnost, je ta morala stremeti tudi za tem, da se z religiozno enakopravno uveljavi. Ker je bila od začetka izrazito služeča, namenjena umetnostni obogatitvi vsakdanjega življenja, si je morala priboriti predvsem tudi tisti globlji smisel, ki je bil od nekdaj gonilna sila umetnosti v religioznem okviru. Do tega globljega smisla se je umetnost priborila šele v 19. stol., ko je proglasila za svoje bistvo izraz umetniške osebnosti. S tem je postala najprej izpoved umetnikova o njegovem doživljanju, nato nujno razširjevalka njegovih duhovnih teženj, sredstvo za uveljavljanje individualnega svetovnega nazora, nazadnje pa strastna oblikovalka svetovnega nazora, mišljenja in čuvstvovanja mas. Njen socialni po-

ložaj, ki je bil doslej trpen, se je izpremenil v tvornega in tudi ko je umetnost najbolj poudarjala, da je avtonomna, je bila pogosto histerično nestrpna. Predvsem se je proglasila sedaj ta od verskega načela neodvisna umetnost za edino resnično umetnost, posebno umetnosti v službi Cerkve in verstva je odrekala njeno umetnostno resničnost. Ogradila pa se je tudi od vseh drugih služečih strok, posebno obrtniških, in v svoji odlični osamljenosti predla svojo nit skozi impresionizem v novi čas. Ob strženu dozdevne samoumetnosti so služeče stroke res zastale v razvoju, dobile so značaj nižje umetnosti v primeri s tako zvano visoko. In prav kolektivistični komponenti nove dobe se moramo zahvaliti, da je nazadnje zmagalo prepričanje o enotnosti umetnostnega ustvarjanja tako v visokih, umetnostno absolutnih, kakor v služečih pojavih. Iz individualizma polpreteklosti se sodobna umetnost razvija h kolektivističnemu značaju. Zanimivo je, da je ta kolektivistični umetnostni ideal presenetljivo soroden srednjeveškemu. Ker je danes to naziranje že splošno prodrlo v umetnostno ustvarjajočem delu človeštva, bi bilo tudi napačno in krivično, če bi pri gradnji umetnosti bližnje bodočnosti upoštevali samo že večkrat omenjeno osrednjo, strogo umetnostno usmerjeno strujo. Ona je sicer kot zrcalo umetnostno osnovanega svetovnega nazora prav zaradi svoje zagrizene doslednosti in ekskluzivnosti naravnost očarujoče vplivala na vse umetnostne pojave sodobnosti, ki bi ne bili razložljivi ne brez secesije, ne brez ekspresionizma, ne brez futurizma, še manj pa brez kubizma. Vendar pa se vedno bolj kaže, da je ta dozdevno avtonomni činitelj kakor mnogi drugi predvsem pomožen činitelj in da umetnostna stavba sodobnosti raste iz duhovno mnogo globljih temeljev, kakor so njegovi. Zato ne smemo podcenjevati prizadevanj, da se dvigne umetnostni značaj služečih strok, predvsem umetnoobrtne, ter umetnosti, ki služi duhovnim in družabnim gibanjem. Zanimivo je, da se niti Cerkev niti marksizem nista naslonila na ono, umetnostno vodilno strujo v celoti, ampak sta se okoriščala z njenimi pridobitvami, kakor so jima služile. Četudi so njenemu spiritualističnemu stremljenju kot razpoloženje širokih plasti ustrezala spiritualistična načela ekspresionizma, se ga Cerkev vendar ni poslužila kot sebi prikladnega načina, ampak ga je celó z instinktivnim odporom do njegovih meglenih

virov naravnost odbila. In četudi je marksizem nekako načelno osvojil in propagiral kubizem in futurizem, je vendar svojemu materializmu ustrezajočo obliko našel šele v novi stvarnosti.

Strnimo svoja razmišljanja v ugotovitvi, da so najvažnejši činitelji umetnostne sedanjosti: čisto umetnostna, pogosto ekstremno artistična stremljenja avtonomne umetnosti, obnovitveno, v monumentalni kolektivizem usmerjeno umetnostno gibanje, ki je v službi Cerkve, in čeprav pogosto propagandistično usmerjeni marksistični realizem. Nehoté in nevedé se vsi ti tokovi medsebojno oplajajo in izpopolnjujejo; vse pa veže v enoto okrepljeni čut za lepo v smotrni obliki, ki se izraža posebno v preporodu umetne obrti.

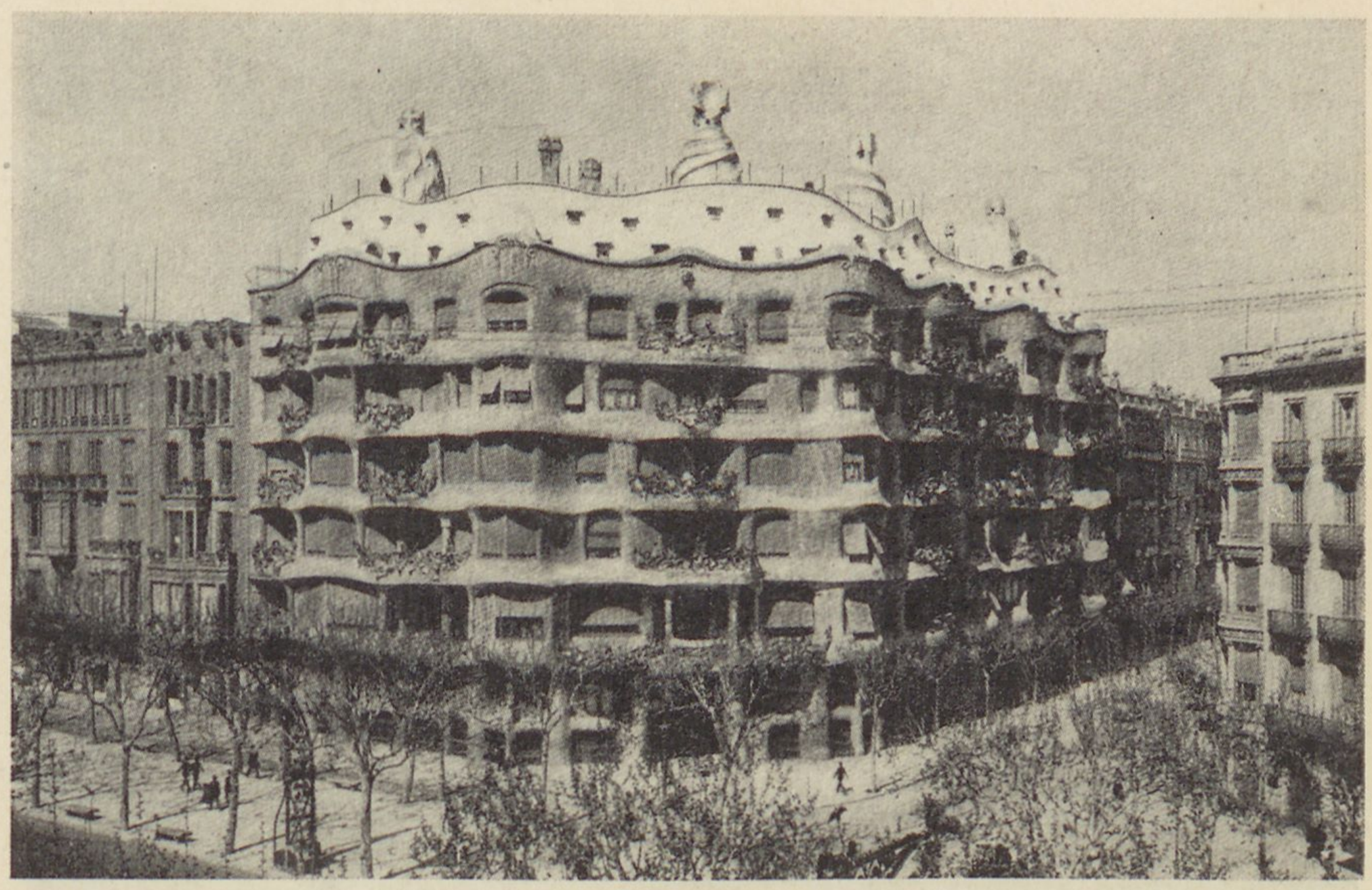
Sodobna zapadnoevropska umetnost je v primeri s svojimi prednicami predvsem resnično svetovna, mednarodna. Čeprav ima v njenem razvoju najvidnejšo vlogo Pariz, bi bilo zmotno, če bi hoteli vodstvo pripisati kratkomalo Franciji. Res je sicer, da je osnovne pogoje zanjo ustvarila predvsem Francija, da je brez francoskega impresionizma in njegove doktrine vse, kar sledi, nemogoče, da je tudi v stavbarstvu in kiparstvu dala najvažnejše pobude Francija, vendar pa je vse, kar se je po teh pobudah razvilo v Parizu, izraz Pariza kot velemesta z odločno mednarodnim, kolikor ne svetovnim umetniškim ozračjem. Le v tem izrednem, nekako od grude odrezanem in nekje izven časa in resničnega prostora izživljajočem se okolju si je mogoče zamisliti postanek narodno tako neopredeljene, čisto v individualno človeškem načelu zasidrane umetnosti, kot je umetnost Pariza v 20. stoletju. Ni ga menda naroda na svetu, ki ne bi bil prispeval odličnih umetniških moči za to, da se ta miljé vzdrži, obogati in vedno bolj rafinira. Med propagatorji kubizma in ekspresionizma je imel vodilno vlogo Poljak Guillaume Apolinaire Albert-Kostrowiecki, subtilni vizionar Modigliani je bil Italijan, M. Kisling je poljski Žid, utemeljitelj kubizma Pablo Ruiz Picasso je Španec, Jules Pascin je bil iz Bulgarije, Marc Chagall je ruski Žid, Constantin Brancussi je Rumun, Aleksander Archipenko je Ukrajinec, Fujita Japonec, Coubine Čeh, in tako brez konca. Posebno se v tem teženju za absolutno umetnostjo opaža, da imajo veliko vlogo doslej v upodabljajoči umetnosti neplodni Židje in Slo-

vani, katerim pripadajo izven pariškega okolja tudi v Nemčiji vodilni Rus Vasilij Kandinsky in v Avstriji Ukrajinec Oskar Kokoschka. Univerzalizem te množicam tuje in samo izbrancem dostopne absolutne umetnosti temelji na univerzalizmu duševnega obzorja maloštevilnega sloja izobražencev, posebno pa propagatorjev in ljubiteljev umetnosti, ki se zbira posebno po velemestih in s svojo propagando ustvarja videz, da gre za gosto mrežo po vsem svetu razdeljenih pristašev teh gibanj. V tej od zemlje in vsakdanje resničnosti odrezani plasti, ki je po svojem čuvstvovanju in snovanju zunaj narodnih, verskih, družabnih in sličnih okvirov, se vrši bledolično življenje sodobne absolutne umetnosti. V tej sferi se vrši tudi tisto resnično nadnarodno, vsečloveško sodelovanje, ki je ideal kulturne družbe bodočnosti. Iz te plasti pronicajo elementi nove umetnosti v široke, še vedno narodno, versko ali družabno vezane plasti umetnostnega snovanja in po njih dobiva sodobna umetnost splošno tisti skupni značaj, ki ji je lasten. Narodna podlaga v umetnosti izgublja v tem ozračju svoj nekdanji pomen, čeprav vsi sodobni nacionalizmi prav njej pripisujejo največjo važnost. Prava mednarodna tekma pa obstoji sedaj v tem, da se vsi narodi pri svojih umetnostnih snovanjih trudijo, da dosežejo višino svetovnega stanja in se v njegovem okviru pribore do svobodnega ustvarjanja enakopravnih tekmovalcev, od katerih naj vsak pokaže višek svoje stvariteljske zmožnosti. Da pa tudi bliskovito naglo izmenjavanje kulturnih dobrin med narodi ni in ne bo zamorilo njih individualnosti, se kaže posebno v tem, da se vsak narod po svoje odziva na mednarodne tokove in da celó moči tradicije ni mogoče zatreti. Tako je še vedno bistvena razlika med evropskim jugom in severom, ki se izraža v vizionarnem misticizmu ekspresionizma pri Nemcih in humanistično racionalističnem futurizmu pri Italijanih ali v spekulativnem kubizmu pri Francozih. Vsi ti trije vzporedni pojavi ekspresionističnega razpoloženja v umetnosti so temeljni kameni svetovne umetnosti sodobnosti in pri tem negledé na mednarodno razširjenost narodno tako izrazito določeni, da je kljub izenačujočemu stremljenju absolutne umetnosti že gotovo, da se bo umetnost bodočnosti, ko bo dosegla stopnjo izrazitega stila, zopet razlikovala po

narodnosti svojih tvorcev in, kar je še bolj verjetno, tudi po njih svetovnem nazoru in družabnem čuvstvovanju.

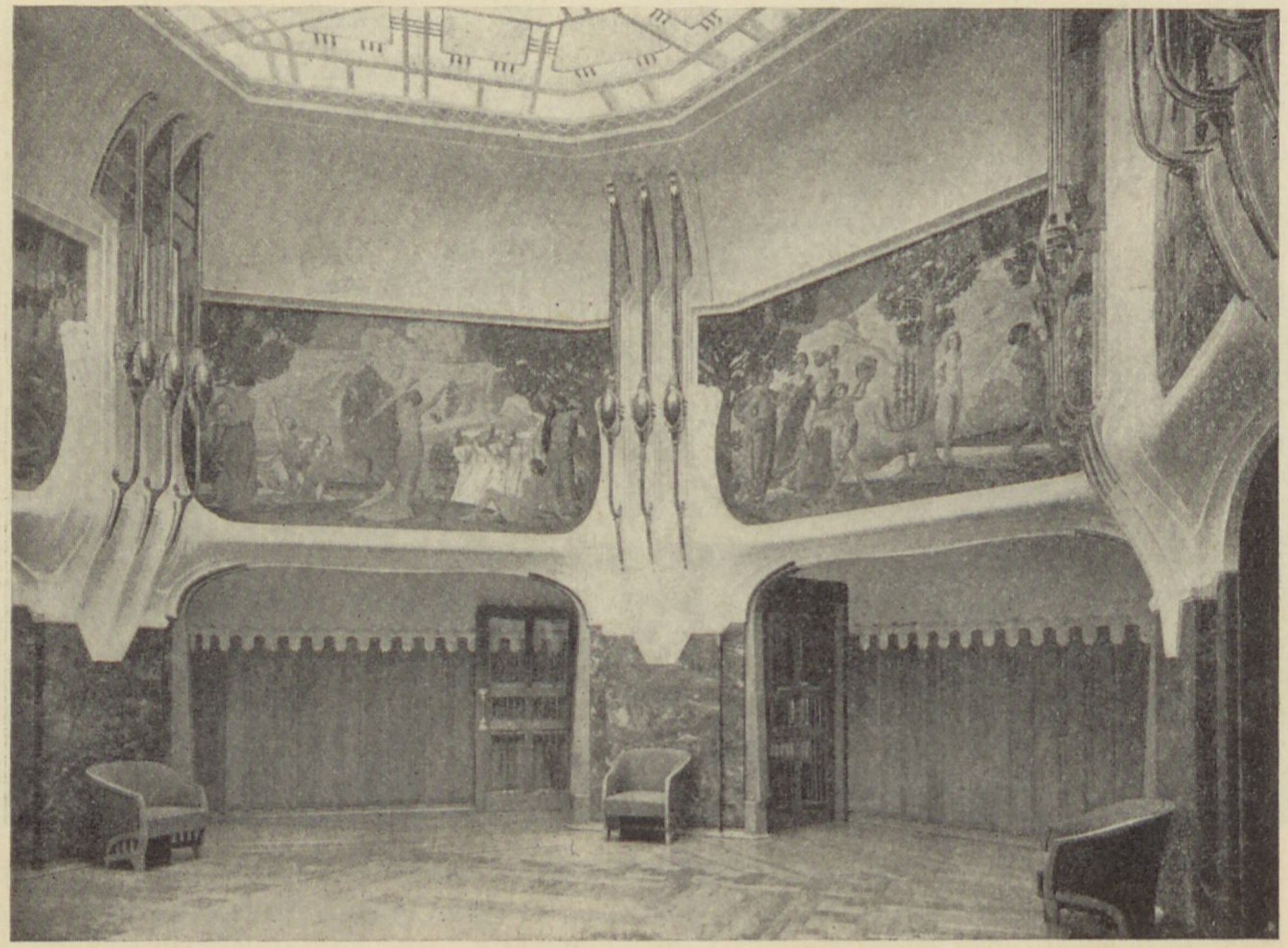
Razvoj sodobne umetnosti je oprt doslej na omenjene tri vodilne dežele zapadne Evrope, na Francijo — ali še točneje — na mednarodni Pariz, ki je ustvaril prve podlage in dajal pobude vsepovsod, saj je tudi najizrazitejši glasnik futurizma, Marinetti, črpal iz tega vira, na Nemčijo, ki je doslej do največje popolnosti razvila pobude umetnostno obnovitvenih gibanj, in Italijo, ki je vrgla v svet geslo futurizma. Njim se je po svetovni vojni pridružila Rusija kot edina dežela, kjer je bilo mogoče uresničiti tudi najrevolucionarnejšo umetnostno sanjo. Za življenjsko zmožnost raznih gesel je postala prav Rusija najvažnejša preizkuševalnica. Razen mednarodnega Pariza pa sodobna umetnost nima skupnega žarišča in poganja iz mnogih med vsemi narodi raztresenih središč.

Zgodovinska zaporednost omenjenih treh glavnih oblik sodobnega umetnostnega snovanja je jasna in logična. Mogoče nam bo kdo ugovarjal, da sploh priznavamo vrsto gibanj secesija — ekspresionizem — nova stvarnost za hrbtenico sodobnega umetnostnega snovanja, češ da gre za vrsto enodnevnih poskusov ali še bolje blodenj ustvarjajočega nagona in torej za vrsto historično brezpomembnih pojavov. Mi pa vendar vidimo v njih najznačilnejši izraz upodabljajočih snovanj sodobnosti tudi zato, ker se je prvič v zgodovini kulture cela generacija ustvarjajočih duhov z vso zavestjo in smotrnostjo posvetila reševanju čisto umetnostnih nalog brez ozira na njih vsakdanjo porabnost. Če ne bi priznali tega jedra, bi se nam umetnostna sodobnost razdrobila na nešteto sestavin, katerih vzročne skupnosti skoraj ne bi bilo mogoče razložiti in ki bi bile same v sebi razumljive samo kot pojav tako ali drugače služeče umetnosti. Le če priznamo tisto absolutno umetnostno jedro, ki je izraz ustvarjajočega nagona sedanjosti, se nam je mogoče znajti v labirintu sodobnosti. Secesija je vrnila umetnosti poetično sestavino, ki je prvič privrela na dan že v romantiki. Preko liričnega izraza je bila vsebina umetnosti zopet ozko navezana na individualno duševno doživljanje. Stvariteljski nagon je tako prodrl v vse oblike ustvarjanja, da se je zdelo, da so mladi sokovi napolnili vse staničje in z naravnost vegetabilno, rastlinsko



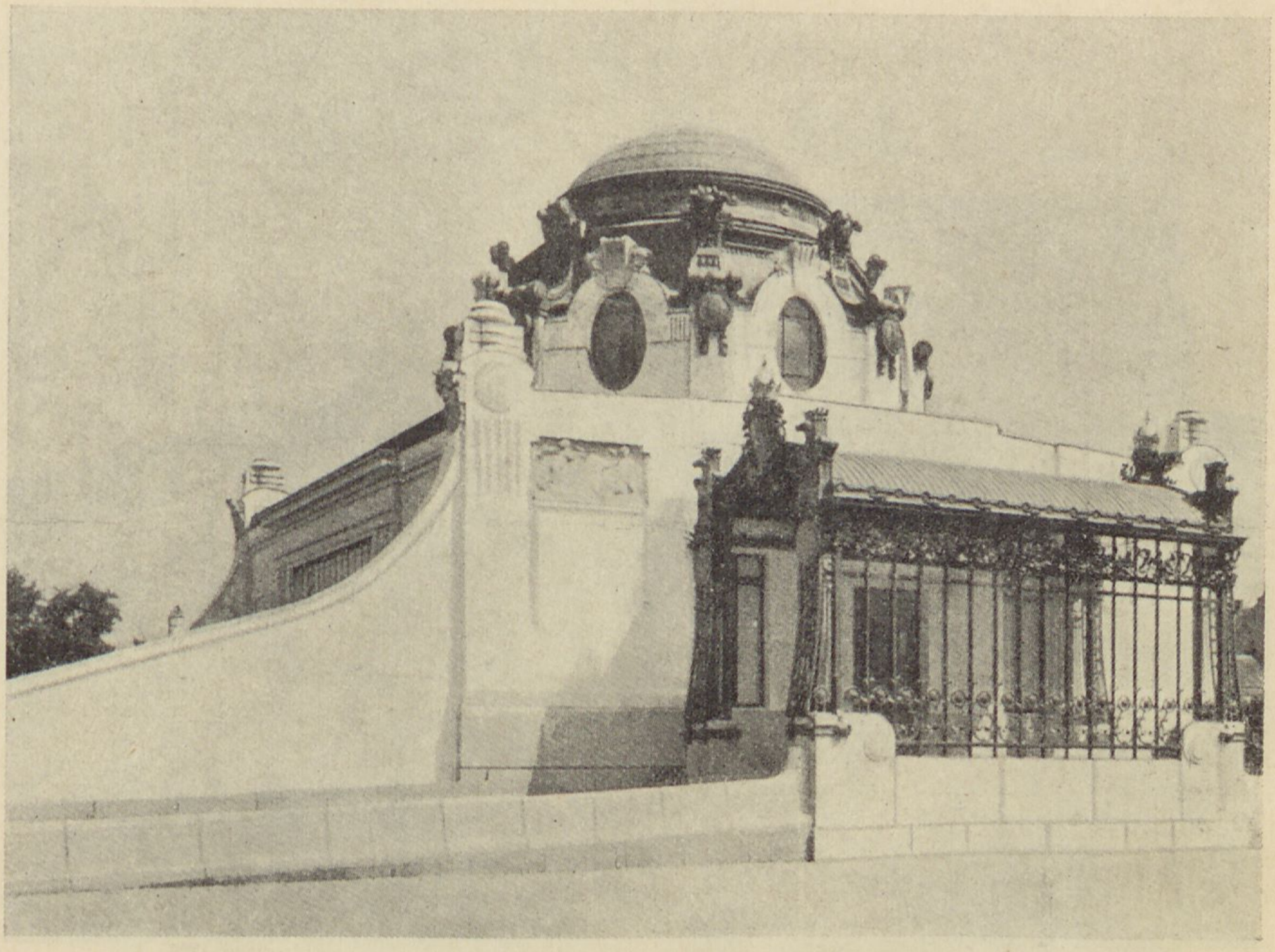
Sl. 253. Gaudí, Casa Milá y Camps v Barceloni.

samovoljo oblikovali nov svet pojavov. Zasluga secesije, ki je posebej srednjeevropski pojav, in njej sorodnih pojavov drugod je, da je razgibala duše, jih oprostila vezi izročila zgodovinskih slogov in odprla možnosti novega razvoja. Njeno načelo je kreativna, ustvarjajoča sila v človeku, njen izraz pesniško samovoljen in dekorativen. Ornament, umetna obrt, ilustracija, preporod grafične umetnosti so njene glavne pridobitve. Njen zgodovinski pomen je predvsem v pripravi duš na stremljenja 20. stoletja. S polpreteklostjo jo veže mnogo tesnih vezi, ki so pogosto globljega značaja, kakor bi na prvi pogled mislili. Posebno velja to za umetno obrt te dobe, ki si je osvojila kar vodilno stališče in je postala največja opora stremljenja, da se arhitektura osvobodi zgodovinskega balasta. Meje med umetnostnimi strokami se v tem gibanju zabrisujejo prav zaradi poudarka na tej strani. Historični obliki, ki je postala že kar absoluten gospodar predmetnih pojavov, je ta doba postavila nasproti spoznanje, da se more nov slog roditi šele, če se oblikovnost povrne k svojemu bistvu, k smotru in



Sl. 254. Henry van de Velde, Darmstadt, vestibul muzeja.

porabnemu namenu predmetov. Misel o novem, na smoter predmetov in na materialno pristnost oprtem slogu obvladuje popolnoma ta čas prehoda v novo dobo. Odvrat od historizujoče polpreteklosti je tolik, da stvaritelji tega sloga posegajo naravnost nazaj v naravo in na novo stilizirajo naravne motive, katere porabljajo v ornamentiki, in z naturalistično smiselnostjo na novo oblikujejo celó statične motive stavbarstva ter jim dajejo značaj pesniško proste oblikovne simbolike. Človeška oblikujoča fantazija se je zdela končno oproščena spon vsake dediščine historizma in je z drzno, na naravno rast spominjajočo igrivostjo oblikovala najbolj fantastični videz. Po vsem svetu so raztreseni primeri tega fantastičnega, v problematiki že strogo stvarno usmerjenega sloga, ki so mu Nemci dali ime Jugendstil. Med najzanimivejše pojave pa spada nedvomno katalonski arhitekt Gaudi, ki je s svojimi fantastičnimi stavbami v Barceloni, posebno pa z ne-



Sl. 255. O. Wagner, Dunajska mestna železnica, dvorni paviljon.

dograjeno cerkvijo svete Družine prekosil vse, kar je ustvaril ta slog (sl. 253). Velik pomen za bodoči razvoj arhitekture pa imata posebno dva druga arhitekta: Prvi je Belgijec Henry van de Velde, ki je na svojevrsten način z novim smotrnim duhom prepojil pohištveno obrt, reformiral ornament in arhitekturo podredil funkcijski obliki (sl. 254). Drugi je Dunajčan Otto Wagner, ki je proglasil smoter in materialno pristnost za glavni osnovi nove arhitekture in s svojo šolo postavil temelje arhitekture bližnje bodočnosti v srednji Evropi. Njegovo največje delo je dunajska mestna železnica, kjer je bogato porabil železno konstrukcijo in jo podredil novi, od historične neodvisni ornamentiki (sl. 255). Najčisteje pa je uveljavil svoja načela v stavbi poštne hranilnice in v cerkvi na Steinhofu. Dalje od njega je šel v svojih načelih in delih Adolf Loos, ki je proglasil smotrnost za najvišji zakon oblikovanja in se odrekel s svojo ogelno stavbo na

Sl. 256. J. Hoffmann, Jedilnica.

Trgu sv. Mihaela na Dunaju vsakemu okrasu, ki ne bi izviral iz konstrukcije stavbe same. Tu je sodobna arhitektura, ki je pri O. Wagnerju še precej fantastična in se le polagoma približuje idealu stroge smotrnosti, dosegla stopnjo tiste stvarnosti, ki jo je naslednja generacija proglasila za glavni zakon. Wagnerijansko fantastiko je posrečeno uveljavil J. Olbrich v stavbi razstavnega paviljona secesije na Dunaju.

Posebno velike zasluge pa ima doba secesije za preporod umetnoobrtne sestavine umetnosti. Med njene najodločnejše pionirje spadata že imenovana v a n d e V e l d e, ki je napisal visoko pesem na sodobno smotrnost v sugestivnem spisu Amo — Credo, in W a g n e r. Enega svojih viškov je ta umetnoobrtna smer dosegla v krogu dunajskih arhitektov in propagatorjev umetne obrti Josefa H o f f m a n n a (sl. 256) in Kola M o s e r j a. Na Dunaju je to gibanje v želji, da bi jo oprostilo

Sl. 257. Peter Behrens, Nemško poslaništvo v Petrogradu.

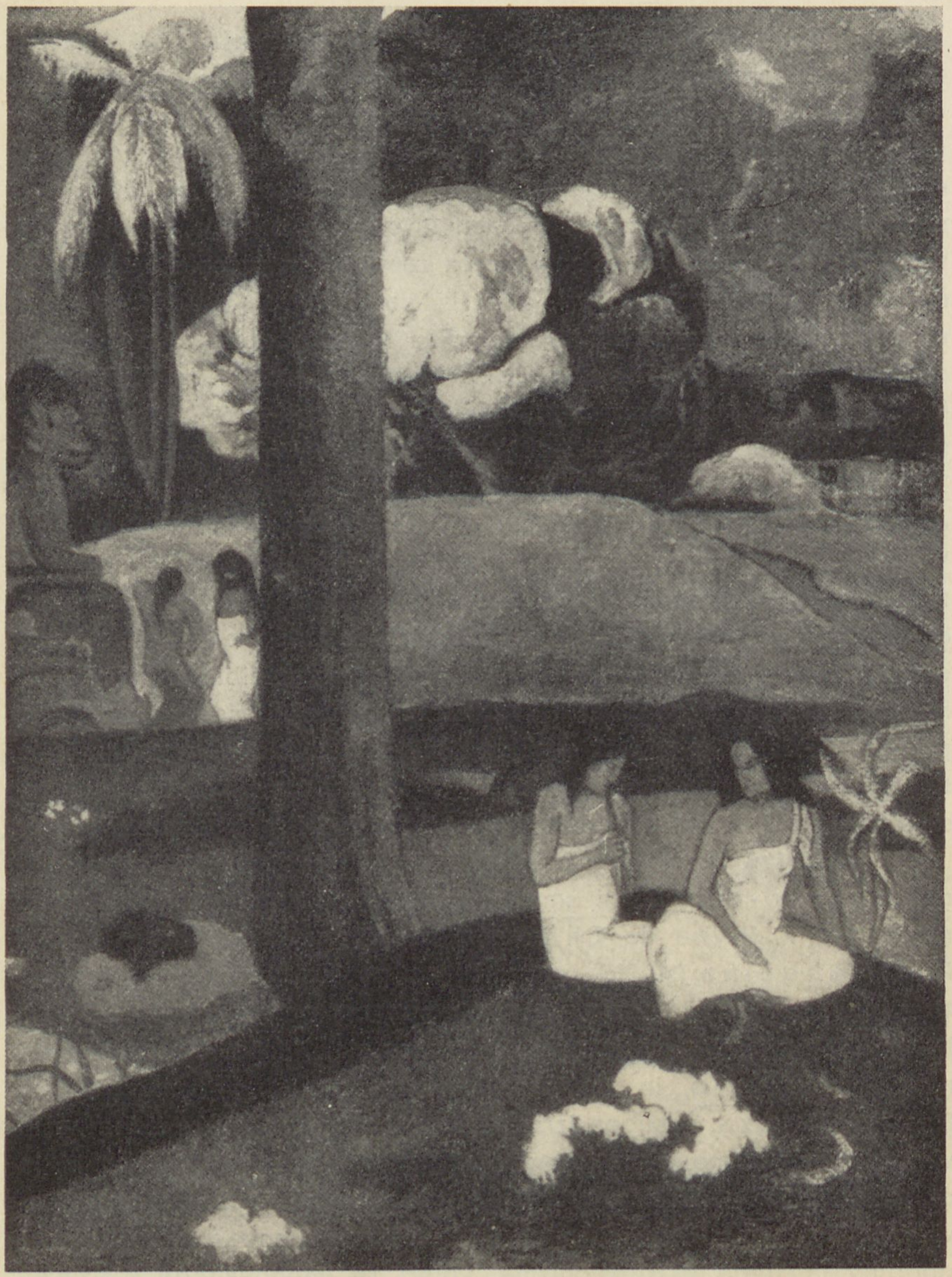
historizujoče dediščine polpreteklosti, ki je imela svoje ognjišče v avstrijskem muzeju za umetnost in industrijo, našlo svojo oporo v zgledni delavnici tako zvanih Wiener Werktstätten, v Nemčiji pa je

Sl. 258. Jože Plečnik, »Zacherlhaus« na Dunaju.

slične cilje propovedoval Werkbund. Nikjer ni novo lepotno čuvstvo v predmetih vsakdanjega življenja doseglo tolikih uspehov kakor v teh dveh deželah. Za oblikovanje nove smotrnosti v arhitekturi je poleg imenovanih posebno važen Peter Behrens (sl. 257). Poudarili smo že veliko vlogo umetnoobrtne sestavine umetnosti te dobe; dodati pa moramo še pomen osebnega sodelovanja človeka tudi pri najmanjšem in najmanj važnem predmetu, ročnega izdelka v primeri z brezdušnim strojnim izdelkom. Najvažnejše pa je pri obnovitvenem gibanju te dobe to, da arhitekt posveča svojo pozornost celoti umetno oblikovanega predmetnega sveta in ne razlikuje več med pomembnim in nepomembnim. Ena najvažnejših pojavnih enot v tem svetu je mesto in prav problemom mestnega stavbarstva, problemom prometne, živ-

ljenjske in lepotne organizacije celih selišč posveča novi arhitekt največjo pozornost. Ker gleda celoto kot estetski pojav, čeprav v podrobnostih na novo, novemu življenju ustrezajoče rešuje vsak sestavni del, zato podreja celoto in nje dele enotnim perspektivam, v katerih okviru jih ritmično razporeja največkrat v maloštevilnih ponavljajočih se oblikah. Novo v mestnem stavbarstvu te dobe so ideje, kako oblikovati sodobno mesto; ta doba je prva zamislila in uresničila delavske naselbine, naselbine z vrtovi, estetsko zadovoljivo je oblikovala posebno tovarne in trgovske hiše ter dala mnogo pobud smotrnejšemu oblikovanju novodobnih stavbinskih nalog; postavila je dalje problem sodobnega stanovanja in z njim ozko zvezane male hiše; posebno se je uveljavil v umetniški koloniji v Darmstadtu Wagnerjev učenec Jožef Olbrich. Iz Wagnerjevega kroga so zanesli to obnovitveno gibanje Jan Kotěra na Češko, Jože Plečnik (sl. 258) in Ivan Vurnik v Slovenijo, Viktor Kovačić pa na Hrvatsko. V Nemčiji se je novo gibanje pogosto družilo z domačijskim gibanjem in se po drugi strani naslanjalo na poenostavljeni, sodobno občuteni in preoblikovani klasicizem. Tako je dobila iz tega gibanja izhajajoča nemška arhitektura v Nemčiji stvarno resen značaj, ki se je znal vzorno prilagajati danemu arhitektonskemu ali pokrajinskemu okolju. Ta v strogo stvarnost prestavljena klasika je postala oporišče za razvoj naslednje razvojne dobe arhitekture, železobetonske stvarnosti.

V slikarstvu je ustvaril začetek 20. stoletja temelje predvsem v monumentalno-dekorativni smeri, ki se je opirala pri Francozih na nasledstvo P. Puvisa de Chavannesa in na sugestivno eksotiko Paula Ganguina (sl. 259), v Nemčiji na poskus ustvaritve monumentalnega slikarstva po Hansu Maréesu, na pesniško bogata dela Maxa Klingerja, na ritmično monumentalni lirizem Švicarja Ferdinanda Hodlerja in na ritmično monumentalno epiko Tirolca Egger-Lienza. Poseben izraz je ta čutno preobčutljiva doba našla v dekorativnem monumentalizmu Dunajčana Gustava Klimta, ki je dal prav poseben poudarek ekspresivnemu gibu in obrisu v ploskovitih sestavih razvrščenih figur in po tem vzbujal enega glavnih predpogojev liričnega ekspresionizma. Poleg že imenovanega Cézan-



Sl. 259. P. Gauguin, Ob zvoku piščalke (izrezek).

Sl. 260. V. van Gogh, Pokrajina s cipresami.

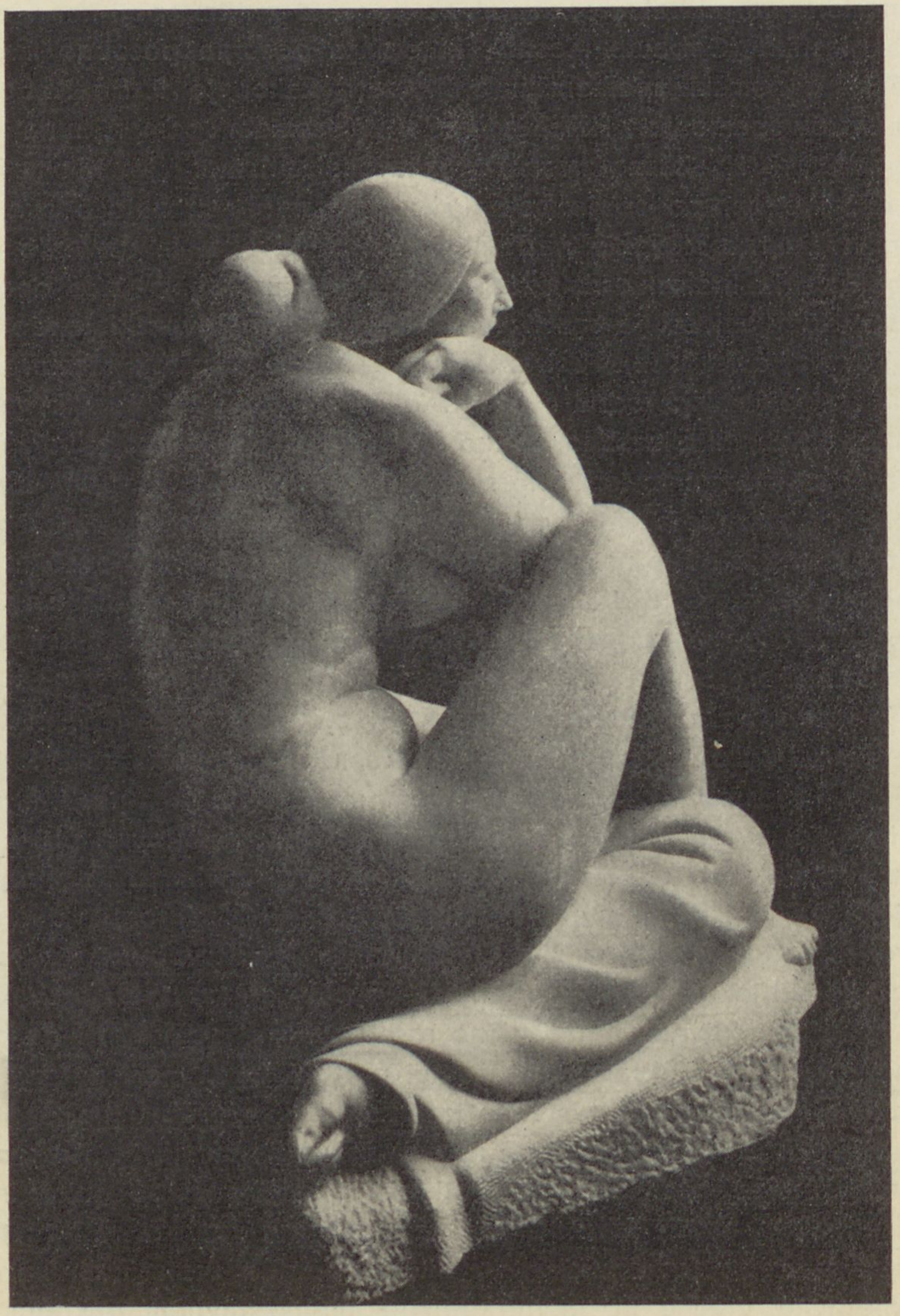
nea, čigar mnogoštevilno nasledstvo je dozorelo šele, ko se je umaknilo mladostno pesniško razpoloženje secesije, sta budila nove sile in nova občutja ter pripravljala pot novi podobi sveta predvsem Holandec Vincent van Gogh (sl. 260), s svojo vizionarno nemirno, kar plapolajočo tehniko in Skandinavec Eduard Munch (sl. 261). Munch je prvi uresničil na podzavestnih podobah sveta temelječi magično učinkoviti, vsebinsko ne jasno ulovljivi lik doživljanj in po tem postal eden od temeljnih kamnov ekspresionizma. S tem pa je bil tudi že razdrt okvir tiste čutno prefinjene poetične podobe sveta, ki je značilna za secesijo, in je svet, ki ga dojema naše spoznanje, dobil drug resnejši in globlji smisel simbolov najglobljih doživetij, slutenj in spoznanj.

Sl. 261. E. Munch, Deklice na mostu.

V kiparstvu se v tej dobi podobno kakor v arhitekturi uveljavlja stroga smer, ki se opira na Maillola in na Hildebrandovo teorijo. To strujo si vedno bolj osvaja arhitektura; ta pogosto ne spremeni kipa samo v stavbno plastiko, ker je v svojem izrazu odvisen

od naslona na arhitekturo, ampak se pogosto z njim spoji kar v zgrajeno plastiko (Gebaute Plastik), katera je dosegla posebno izrazito stopnjo v nemški spomeniški arhitekturi, kakor je F. Ledererja Bismarckov spomenik v Hamburgu ali v kolosalnem spomeniku na bitko narodov pri Lipskem. Izrazit predstavnik te smeri je Metzner. Na drugi strani pa se je secesijsko kiparstvo ustrezajoče svojemu pesniškemu razpoloženju naslonilo na A. Rodina in ustvarilo dela simbolične in literarno nakazujoče vsebine. Iz ozračja tako opredeljenih stremljenj se je razvil tudi največji jugoslovanski kipar Ivan Meštrović (sl. 262). Ustrezajoče rafinirano čutnemu razmerju do sveta pa se je vzporedno s pojavi kakor G. Klimt pojavila tudi v plastiki struja, ki plastično obliko subjektivistično podreja valovanju duševnega izraza in s tem pripravlja eno najvažnejših sestavin ekspresionistične plastike bližnje bodočnosti. Posebno značilen je G. Minne. Izraznost v plastiki je na prehodu v ekspresionizem stopnjeval do resnično velike, pogosto dramatične oblike Nemec Ernst Barlach (slika 263), ki spada po sugestivni sili svojih del med največje umetnike novejše dobe.

Z imenom ekspresionizem, ki se je pojavilo v prvih letih novega stoletja v Parizu, je poudarjeno predvsem nasprotje nove smeri do svojega neposrednega predhodnika, impresionizma. Umetnosti, ki upodablja vtis sveta na doživljajočega človeka, dozdevni objektivni izraz sveta torej, se stavi tu zavestno in programatično nasproti subjektivno doživetje sveta, tista njegova podoba torej, ki živi v človeku, podoba, kakršna živi v njem taka ali drugačna prav zaradi njegovih subjektivnih razpoloženj in zaradi osebne vrednosti, ki jo ima zanj. Objektivno naturalistično resničnost naj nadomesti duhovna resničnost, ki je z eksaktnimi sredstvi preteklosti ni mogoče zajeti in izraziti. S tem se je tudi bistveno izpremenil pomen resnične, otipljive ali sicer izkustveno opredeljive narave za umetnost, ki je bila gonilo napredka upodabljajočih umetnosti od romanske dobe dalje in že prej nekoč v antiki. Važnejši od dosedanjih konstruktivnih sestavin umetne podobe sveta, kakor je bil po enotno usmerjenih zakonih geometrične, zračne in barvne perspektive sestavljeni enkratni slepilno resnični izrezek iz vesoljnega vidnega sveta, ali po zakonih



Sl. 262. Ivan Meštrović, Pričakovanje.

Sl. 263. E. Barlach, V ekstazi.

anatomije in dramatične kompozicije prepričevalno resnični umetni posnetek resničnega dogajanja, so sedaj drugi, poprej po imenu sicer znani, a kot upodabljajoči manj upoštevani činitelji. Tako n. pr. podzavest, iz katere ustvarjajoča domišljija pri vsakem kreativnem (ustvarjajočem) zarodku kake umetnine z logiko, ki je zavest ne more nadzorovati, dviga od prvega pogleda v svet v človeški duši nagrmadene zaklade spoznanj, podob in spominov nanje; z podzavestnim dogajanjem v ozki zvezi je emocija, stvariteljski pogon iz slutnje v realno obliko, ustvarjeno ob rojstvu umetnine, in vizionarnost, gledanje notranje uresničenih podob, ki se porajajo v zubljih plamenečih ognjev kakor prerojeni Feniksi pred očmi domišljije. Emociji se je pridružila stvariteljska dinamika, tista elementarna sila zarodka, spočetega v duši, ki zajame v enem zagonu vso izrazno silo porojene umetnine. Pri njenem oblikovanju pa se stvariteljska volja umetnikova odločno postavi nasproti slučajnosti vsakdanjega naravnega pojava. Važno je tudi v tej zvezi, da je doslej eksaktno znanstveno, objektivno razmerje do narave postalo intuitivno, tipajoče za globljimi, mističnimi pomeni danih pojavov in se je tudi pomen sveta za človeka premaknil z ugotavljajočega spoznavanja na razodetje, katero nam svet posreduje, bodisi ko ga vsak dan resnično doživljamo, zlasti pa, ko ga v duši podoživljamo, duhovno osvajamo.

Podlage nove umetnosti ob začetku 20. stoletja so enotne, kmalu pa se je pokazalo, da se razvoj vrši v več vzporednih oblikah, ki so razen tega tudi narodnostno različne. Na enotno načelo so se trije veliki zapadnoevropski narodi, ki so pomembni v razvoju zapadnoevropske umetnosti, Francozi, Nemci in Italijani, odzvali bistveno različno in je ekspresionizem, če ne upoštevamo raznih enodnevnih pojavov, doživel predvsem tri oblike: čisti ekspresionizem pri Nemcih, kubizem pri Francozih in futurizem pri Italijanih. Treba je tudi ugotoviti, da je ekspresionizem omejen skoraj izključno na izrazito upodabljajoči stroki umetnostnega snovanja, na slikarsvo, ki v tem gibanju z grafiko vred vodi, in na kiparstvo.

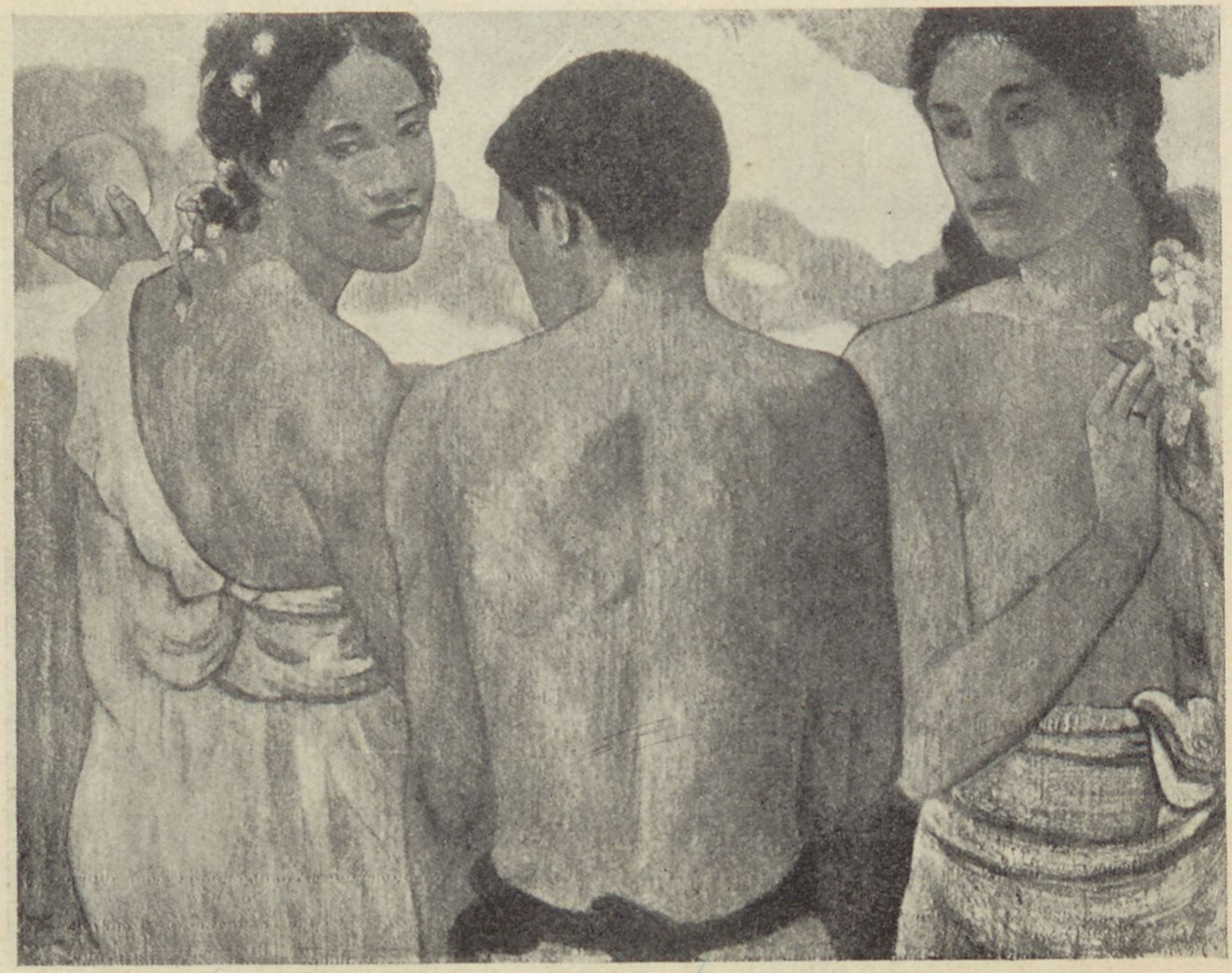
Cézanne

V svojih začetkih je ekspresionizem francoski pojav. Zunanjo obliko je v veliki meri dobil od Cézannea (sl. 264), ki je izšel iz impresionizma in njegovi analizi nasproti postavil zahtevo po novi

Sl. 264. P. Cézanne, Tihožitje.

sintezi. Uveljavil je zopet obris, s tem pa individualnost posameznega predmeta v podobi sveta kot celote, ter na to in na element barve oprt začel graditi slike. Prav izgraditev slike kot zaokroženega pojava v barvi podčrtujejo njegovi nasledniki kot eno glavnih načel slikarstva. Zahteva po izgraditvi, ki se opira na kubično poenostavljene, a strogo barvno podane, pod vidnimi formami skrite osnovne sestavine resničnosti, pa je mogla biti uveljavljena samo, če se je upodabljanje podredilo stvariteljski volji umetnikovi.

S svojim delom in svojim naukom je nudil Cézanne bližnji bodočnosti toliko oporišč, da si brez njega danes tega razvoja ne moremo misliti. Tudi kubizem je posredno njegov otrok. Za razvoj ekspresionizma so poleg njega važni posebno trije slikarji, od katerih je vsak po svoje uresničil eno stran ekspresionističnega programa:



Sl. 265. Gauguin, Prizor s Tahitija.

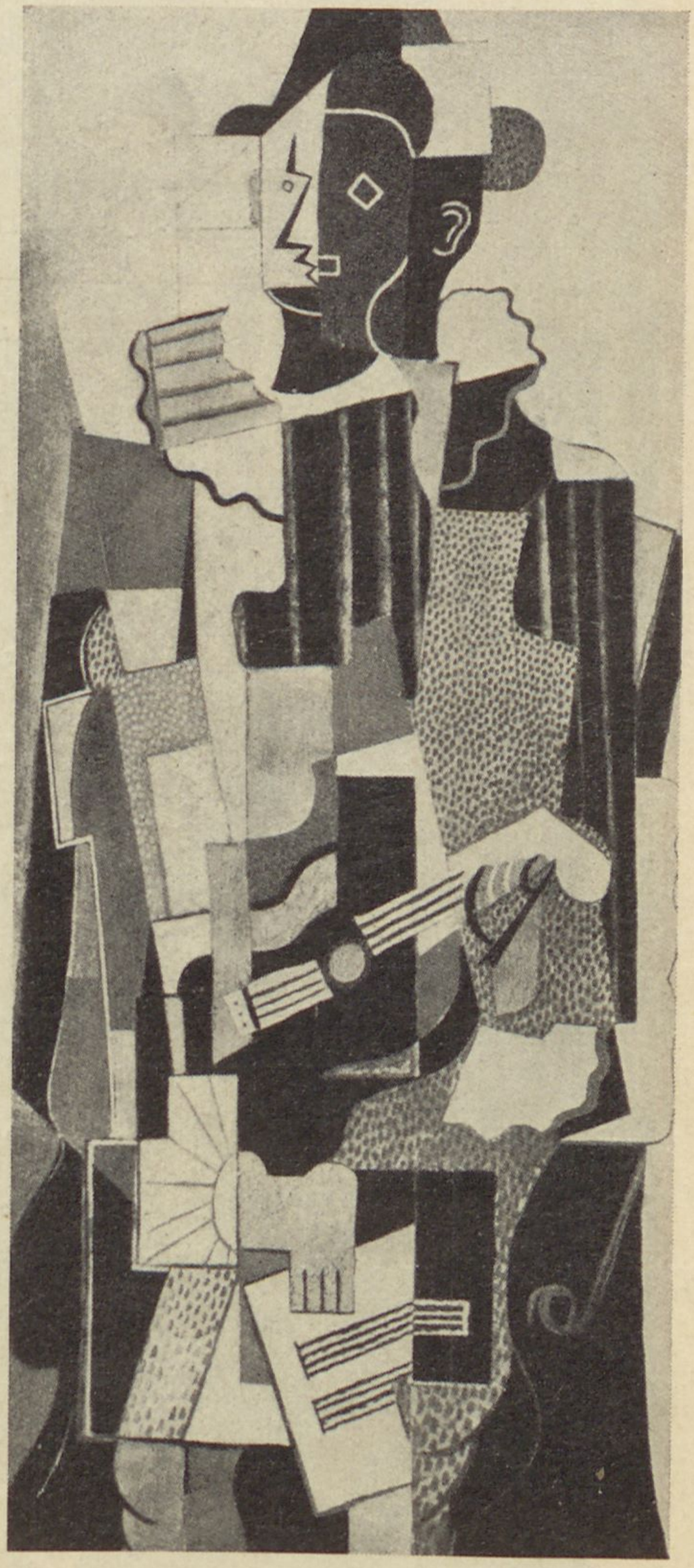
Francoz Henri Rousseau je ostvaril primitivno podobo sveta v duhu otroških upodabljajočih poskusov, ljudskega likovnega snovanja ali upodabljajočih načinov umetnosti primitivnih ljudstev. Holandec Vincent van Gogh se je tehnično oprl na neoimpresionizem in ostvaril vizionarno podobo sveta, Norvežan Edvard Munch pa je poglobil izraz duhovne vsebine do tolike moči, da mu je slika postala pogosto kar simbol, zgovoren znak vsebine, ki je s svojo nerealno, a globoko sugestivno silo vzbujal umetnikovim ustrezajoča razpoloženja. Glavni zastopniki francoskega ekspresionizma so Henri Matisse, Georges Braque in Pablo Picasso. Prva dva sta individualno izpopolnila sintetično podobo sveta, kakor jo je nakazal Cézanne. Posebno Matisse je dal novemu načinu čutno pre-

finjen izraz, ki se je kljub temu, da se resnični predmetnosti ni odpovedal, pogosto približeval skoraj že brezpredmetnim barvnim harmonijam.

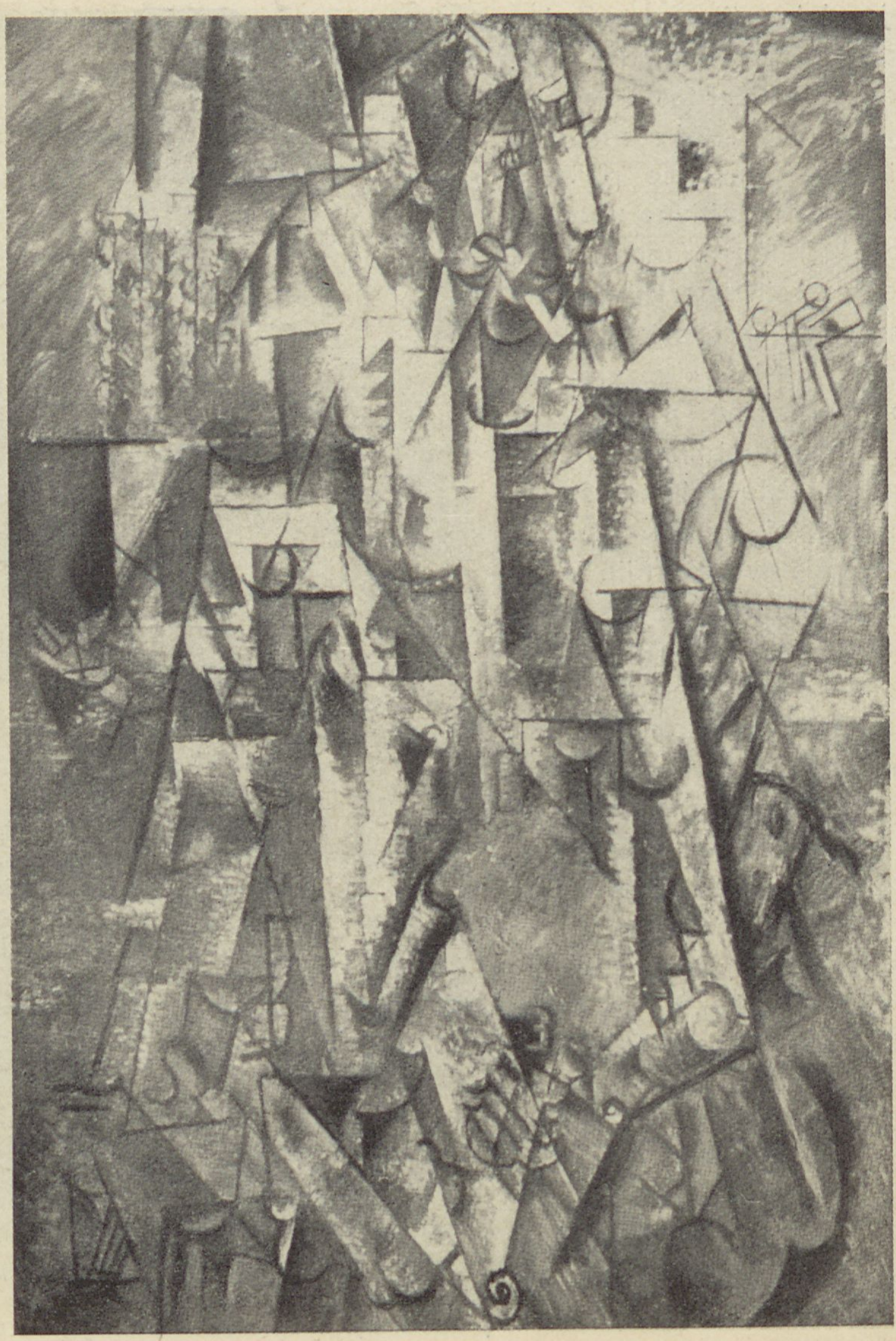
Usoden za nadaljnji razvoj pa je Picasso, ki je z Braque-om vred postal utemeljitelj tako zvanega kubizma. Kubizem je izločil iz slike predvsem tretjo, globinsko razsežnost in organizem podobe podredil strogo dvodimenzionalni ploskvi. Izločil je dalje slučajno, resnično plastično obliko predmetov in jo nadomestil z nji ustrezajočimi geometričnimi osnovnimi liki, nekakimi praoblikami vidnega sveta. Opustil je tudi naravna medsebojna razmerja teh oblik; upodobljeni predmet je razdrobil na nešteto delov in delnih pogledov ter te delne oblike, ki jih je pridobil z neprestanim menjavanjem pogleda nanje, sestavil na ploskvi slike kot drug ob drugem bivajoče kristale. Tudi te tako pridobljene, drug ob drugem se pojavljajoče kristale je oropal dozdevnosti tretje dimenzije in jih podajal v njih dvorazsežni podobi (kocko n. pr. s kvadratom, kroglo s krogom itd.), njihovi naravni razporeditvi v tretji dimenziji pa je sledil s tem, da je podajal drugo poleg druge več takih delnih podob, pridobljenih o predmetu z ogledovanjem od več strani. V tem je bistvo tako zvanega, v tem času tolikokrat in v tolikih zvezah s problemi slikarskega in kiparskega ustvarjanja podčrtavanega »simultané«, ki vsebuje za kubista magično formulo zakonitosti njegovega dela. Razumljivo je, da je v spekulativno razpoloženih glavah — naravi in njeni resničnosti odtujena spekulacija je namreč v tem času obvladala upodabljajočo umetnost v toliki meri, da jo je prav za prav začela že kar zanikavati — to načelo moralo voditi do izločitve resnično dane predmetnosti sploh in je posameznim ekstremnim kubistom postalo slikarstvo samo še ustvarjanje po nekem redu v mreži geometričnih likov razvrščenih barvnih lis, naravni predmet pa je bil samo še slučajna pobuda za sistem te razvrstitve. Tako se velik del kubističnega slikarstva in kiparstva približuje dekorativni stilizaciji predmetnosti, večji ali manjši estetski mik pa sloni samo še na tenkočutno izbirajoči barvni kulturi ustvaritve. Picasso, ki je kot slikar izhajal od Cézannea, se je vsebinsko s svojim pesimizmom naslonil na otožno razpoloženje, ki ga je v svojih delih zajel Gauguin (sl. 265), kateremu

Sl. 266. P. Picasso, Likarica (1903).

pa je dal velikomesten družabno miljejski okvir (sl. 266). V prvi kubistični fazi Picasso še ni premagal Cézanneove dediščine, opaža se pa tudi viden vpliv primitivne upodabljajoče umetnosti črncev, ki je takrat v raznih smereh vplivala na evropski ekspresionizem in nekako »klasično« kazala tudi ideal kubistične plastike. V njenem smislu oblikuje Picasso posamezne dele teles, katerih naravni organizem še v celoti upošteva, po njih kubističnih praoblikah. Šele polagoma se umakne ta plastično kubistični iluzionizem v ozadje in ga vsebolj nadomešča formalna razdrobitev resničnega organizma v »simultanem« pojavu njegovih oblikovnih sestavin v dvodimenzionalni podobi (sl. 267). Razkroj organičnega sestava oblik slikanih predmetov doseže še pred vojno pri Picassu in njegovih privržencih toliko mero, da zavlada nepregleden, na predmetno podlago le rahlo še naslonjen kaos kubističnih oblik, oživljenih predvsem z barvnim izrazom slike (primerjaj sliko 268: Pesnik iz l. 1912 in podobne). Picasso sam je naredil še tudi zadnji korak k estremnemu kubizmu s tem, da je začel v slike



Sl. 267. P. Picasso, Harlekin s kitaro (1918).



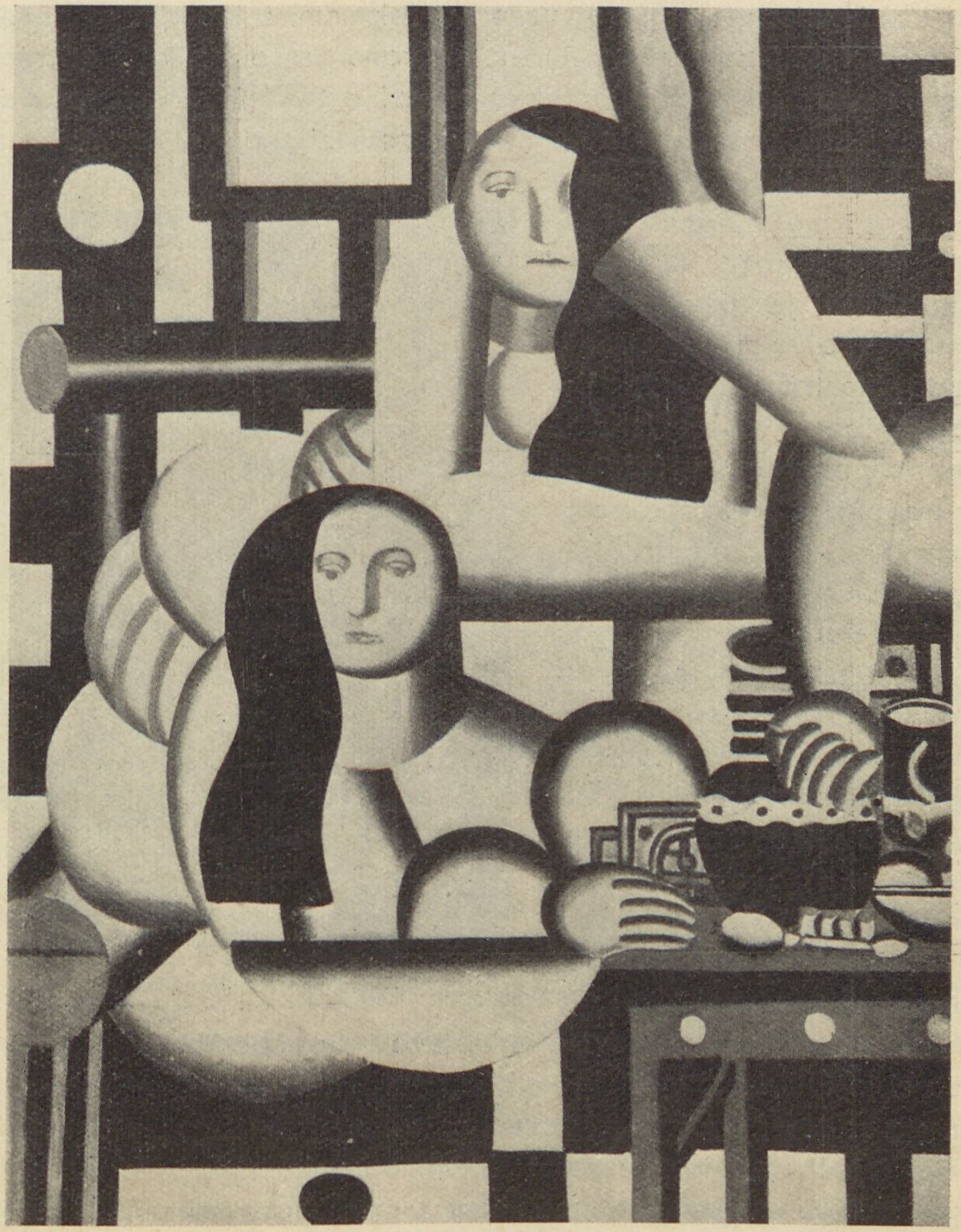
Sl. 268. P. Picasso, Pesnik (1912).

Sl. 269. Carlo Carrà, Tihožitje (1914).

uvajati koščke resničnih predmetov, papirja, pločevine itd., v čemer so mu z navdušenjem sledili dekadentni ekstremisti po vsem svetu in vzeli s tem upodabljajoči umetnosti vse tradicionalno dostojanstvo

Sl. 270. Georges Braque, Vijolina in pipa.

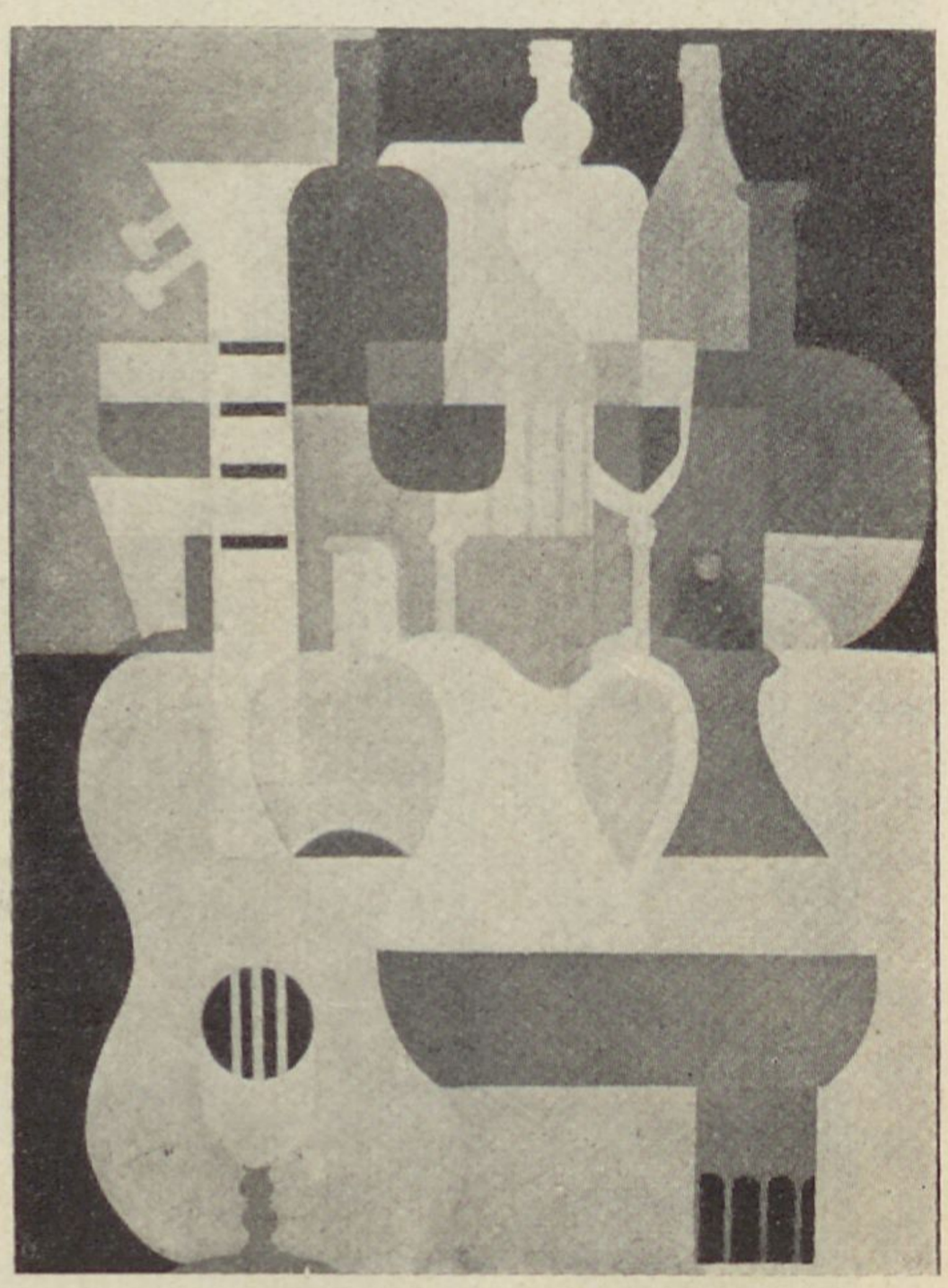
(sl. 269). Zanimivo je, da se človeška podoba vedno bolj umika iz slikarstva, da kubizem s slastjo sega po mrtvi prirodi tihožitij vseh vrst in da mu posebno hvaležen motiv nudi kitara. Koliko je tu vplivala asociacija, da je ves sistem kubističnega abstraktnega ustvarjanja podrejen muzikaličnemu sorodnemu ritmu čutnih senzacij, v katerem živi in ki je edino upravičen barvni in formalni pojav kubistične umetnine, ni jasno, zdi pa se kar verjetno. Strožji red kakor Picasso je uveljavil v organizmu svojih slik Georges Braque (sl. 270), ki velja za drugega klasika kubizma in je s svojimi deli posebno po vojni vplival po vsej Evropi. Fernand Léger (sl. 271) je s svojim cilindričnim načinom uveljavil drug ekstrem, ki pa pomenja v primeri z Braqueovim dvodimenzionalnim redom nov plastični red v kubističnem kaosu, in tako postal važen predhodnik nove stvarnosti. Juan Gris pomenja stopnjevanje v obeh smereh. On je še dalje oblikoval dvodimenzionalni red kubistične slike in ga koloristično obogatil; v plastičnem redu pa vodi k novi stvarnosti. Naravnost visoko kultiviran pa je v dvodimenzionalni podobi red, v katerem sta snovala Ozenfant (sl. 272) ali Edmond Jeanneret, ki je posebno znan kot največji teoretik sodobne stvarne arhitekture pod imenom Le Corbusier.



Sl. 271. Ferdinand Léger, del slike Zajutrek (1921).

Kubističnemu snovanju sorodno je upodabljajoče prizadevanje, ki ga je z velikim vriščem v manifestu razglasil italijanski futurizem. Njegov propagator in idejni vodja je pisatelj F. G. Marinetti.

Formalno futurizem mnogokaj veže s kubizmom, s katerim so se njegovi utemeljitelji seznanili v Parizu. Bistveno pa se razlikuje od njega po tem, da je statično, negibno, nekam večnostno kristalinično podlago nadomestil z dinamično, bruhajočo in neustaljeno, kolikor ne kar s kinetično, z upodabljanjem gibanja, ki po njegovih načelih edino ustreza duhu sodobnosti, saj je glavni izraz stoletja strojev in prekucij postalo hlastno, nikjer počivajoče gibanje, ki se izraža posebno v napredku prometa. V imenu je izraženo predvsem stremljenje, najti umetnostni izraz bodočnosti, in pa zavedno, brutalno zanikanje vsakih zvez s pasatizmom, s preteklostjo, ki se ji napoveduje vojna na vseh področjih. Utemeljitelji upodabljajočega futurizma so Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carrà (sl. 269) in Luigi Russollo. Njihov nastop je bil bučen, namenoma izzivajoč, cilj gibanja je bila ustvaritev celotne nove kulture bodočnosti. Zanimivo je, da si je futurizem v mnogem oziru osvojil zmagoviti fašizem; kljub temu pa se mu ni posrečilo doseči splošno pomembnejših uspehov v upodabljajoči umetnosti. Četudi je bil futurizem nekaj časa kar svetovna moda in so manifesti umetnikov, s katerimi so naznanjali začetke novih gibanj in novih -izmov, postali zelo pogosti pri različnih narodih, je njegov pomen za umetnostno sodobnost neprimerno bolj skromen kakor pomen kubizma ali posebno germanskega ekspresionizma. Futuristi so se pogosto naslanjali na kubizem in njegove oblike prilagodili svojim namenom. Posebno dobro došel jim je bil razkroj



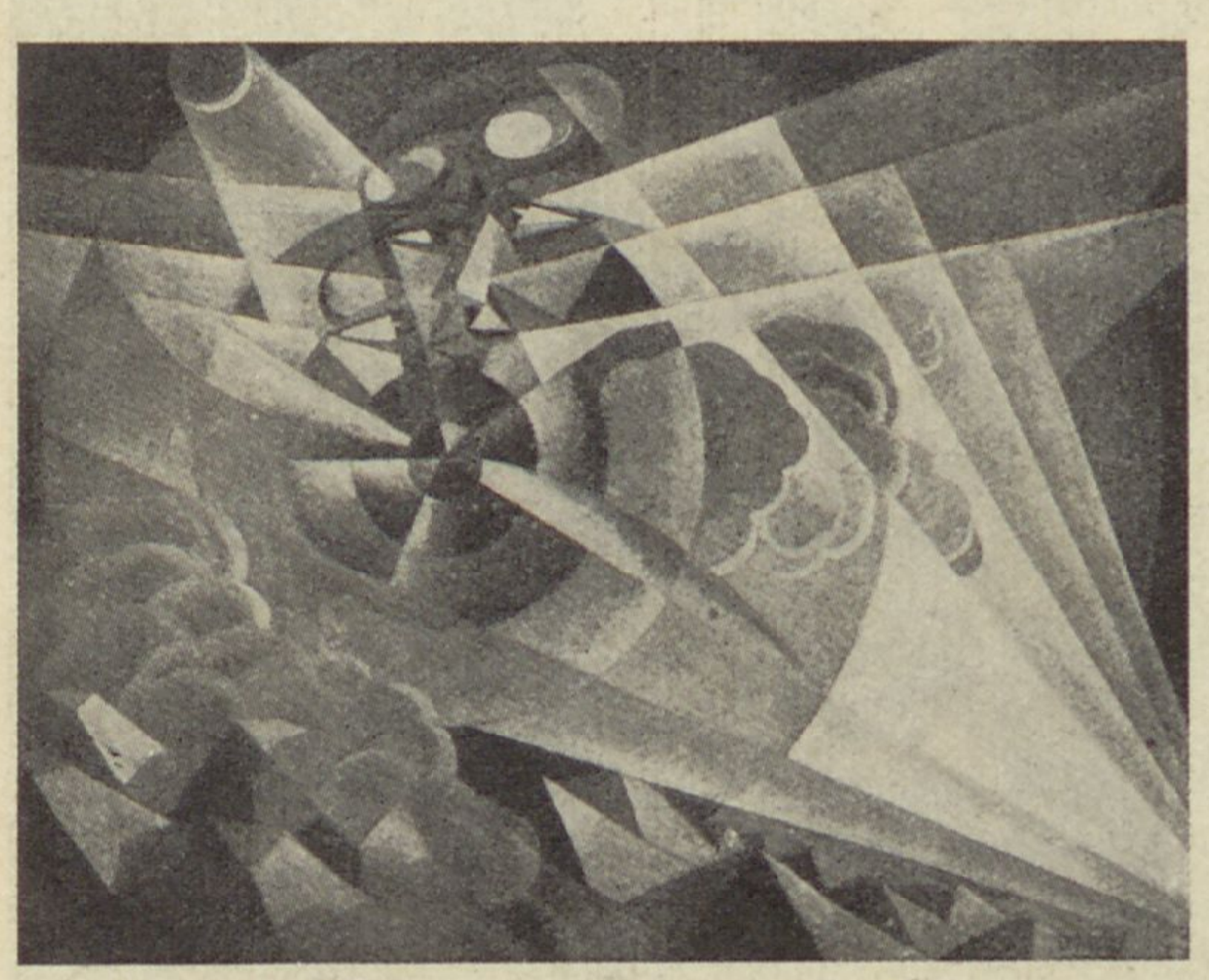
Sl. 272. Ozenfant, Tihožitje (1922).

Sl. 273. Umberto Boccioni, Smeh.

naravnih organizmov v njih dele, ker je svet v gibanju končno samo kalejdoskop posameznih vtisov in je celota pojavov dostopna spoznanju samo, ako jo izločimo iz tega večnega gibanja (sl. 273). Druga sestavina futurizma je oblikovni simbolizem, ki izvira iz čuvstvenega ekspresionizma. Futuristi so v tem okviru individualno iskali novo obliko umetnosti. Svojevrsten pojav med njimi je Giorgio de Chirico, ki je v svojih miselno zapletenih, refleksivnih in analogično simboličnih slikah na svojevrsten način spojil kubizem z elementi renesančne tradicije in klasicizma. Zadnja stopnja futurizma je t. zv. aeropittura, slikarstvo iz zraka, ki naj v sliki sugestivno zajame novi obraz sveta, ki se je človeku odkril, odkar potuje po zraku (sl. 274).

Kot tretja oblika sodobnega umetnostnega ustvarjanja se vzporedno s kubizmom in futurizmom razvija severnjaški ekspresionizem.

V germanskih deželah srednje in severne Evrope, z izjemo Anglije, je namreč geslo ekspresionizma, ki je bil Francozom od Cézanne-a dalje predvsem problem umetnostne forme, postalo v prvi vrsti izraz svetovnega nazora, ne toliko zadeva forme, kolikor zadeva vsebinskega izraza. Pojem ekspresionizem — umetnost poglobljenega duševnega izraza — je našel pri teh narodih dobeseden pomen in nešteto umetnostno globokih tvorcev je vso svojo nadarjenost porabilo za to, da izdela oblikovni svet, ki bo, kakor se melodija v muziki vdaja vsakemu gibu čuvstva, voljno služil najpopolnejšemu in najbolj brezobzirno resničnemu izrazu ustvarjajoče duše. Oporišče za to smer je bila v sodobnosti sugestivna umetnost Norvežana E. Muncha in vizionarna liričnost van Gogha. Izkazalo se je tudi, da je novi ideal soroden s srednjeveško upodabljajočo umetnostjo romanske in gotske dobe in s slikarstvom pošpančenega Grka El Greca. Formalno so vplivale nanjo tudi umetnost primitivnih narodov, ki je budila na drugi strani doslej v podzavesti počivajoče vsebinske komplekse, ljudska umetnost ter umetnost otrok in duševno bolnih ljudi kot spontan izraz podzavestnih dogajanj. V Nemčiji je dobil ekspresionizem, o katerem smemo trditi, da se je po njem prebudil v srednjem veku aktivni, a od renesanse dalje zapostavljeni umetnostni instinkt evroskega severnjaka, svoj najmočnejši in najznačilnejši izraz v skupini Brücke (Most), katere ideal uspešno zastopa v Sloveniji delujoči Jan Oeltjen (sl. 275). Glavni zastopniki nemškega ekspresionizma so Franz Mark, ki je posebno živalski pojav podredil sugestivni ekspresivni liniji, E. Heckel, L. Kirchner, Karl Schmidt-



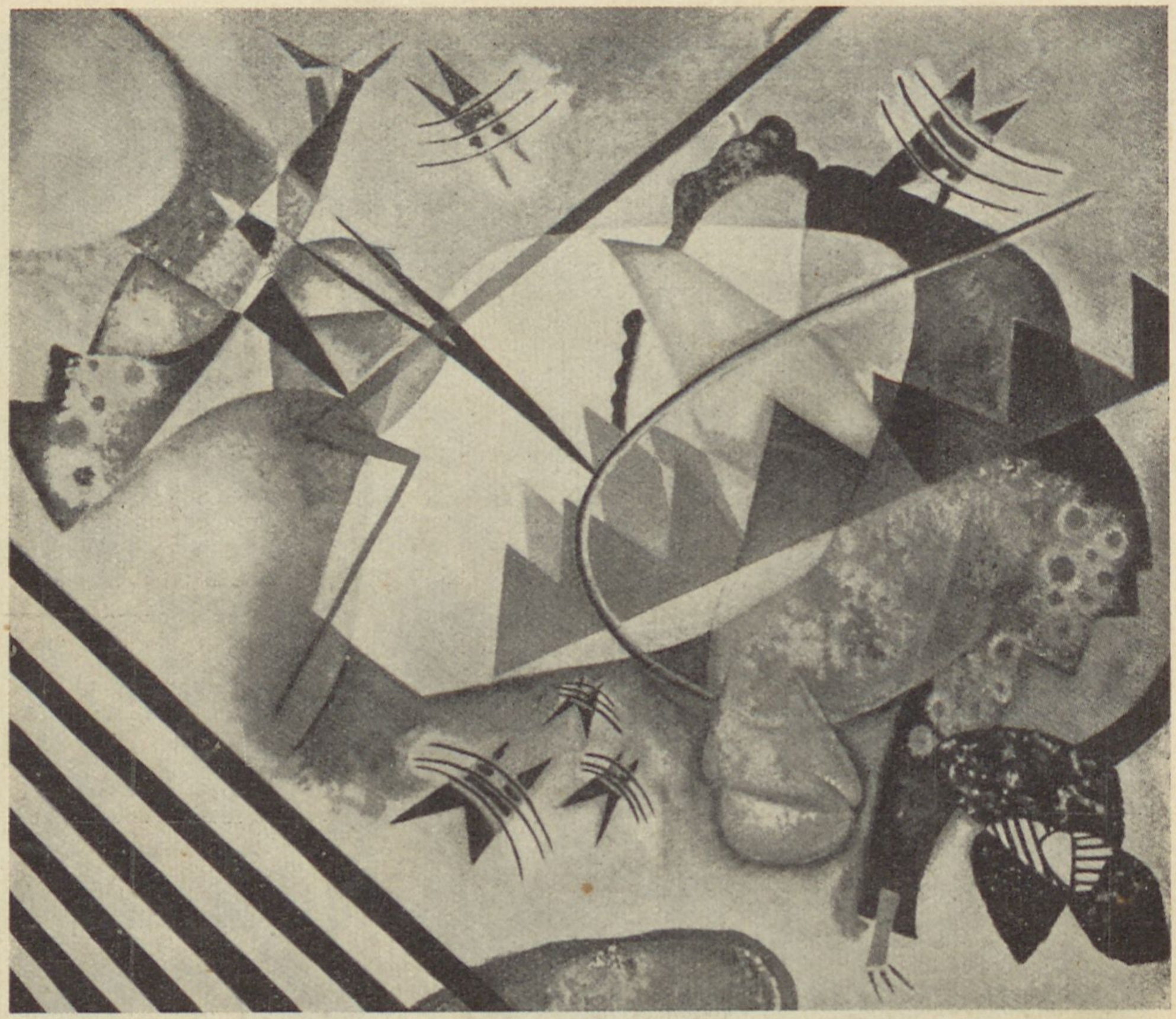
Sl. 274. Gerardo Dottori, Letalec (aeropittura).

Sl. 275. Jan Oeltjen, Ledolomci.

Rottluff (sl. 276), Max Pechstein in Emil Nolde. V Avstriji sta se proslavila s svojo temperamentno slikarsko kulturo Oskar Kokoschka (sl. 277) in Kolig. Tako kubizem kakor futurizem sta vplivala na razvoj nemškega slikarstva, ki se pa s svojih duhovno ekspresionističnih podlag ni dalo za dolgo izvabiti v formalistične spekulacije in je te pobude večinoma sprejemalo, kolikor in kakor so ustrezale njegovim namenom. Svojevrstno, močno čuvstveno, čeprav skoraj popolnoma abstraktno obliko je ekspresionizem v Nemčiji doživel v delih Rusa Vasilija Kandinskega — Rusi so dali nemškemu ekspresionizmu sploh mnogo pobud — in Paula Kleeja.

Sl. 276. Karl Schmidt-Rottluff, Lastna podoba.

Sl. 277. Oskar Kokoschka, Lastna podoba (1917).



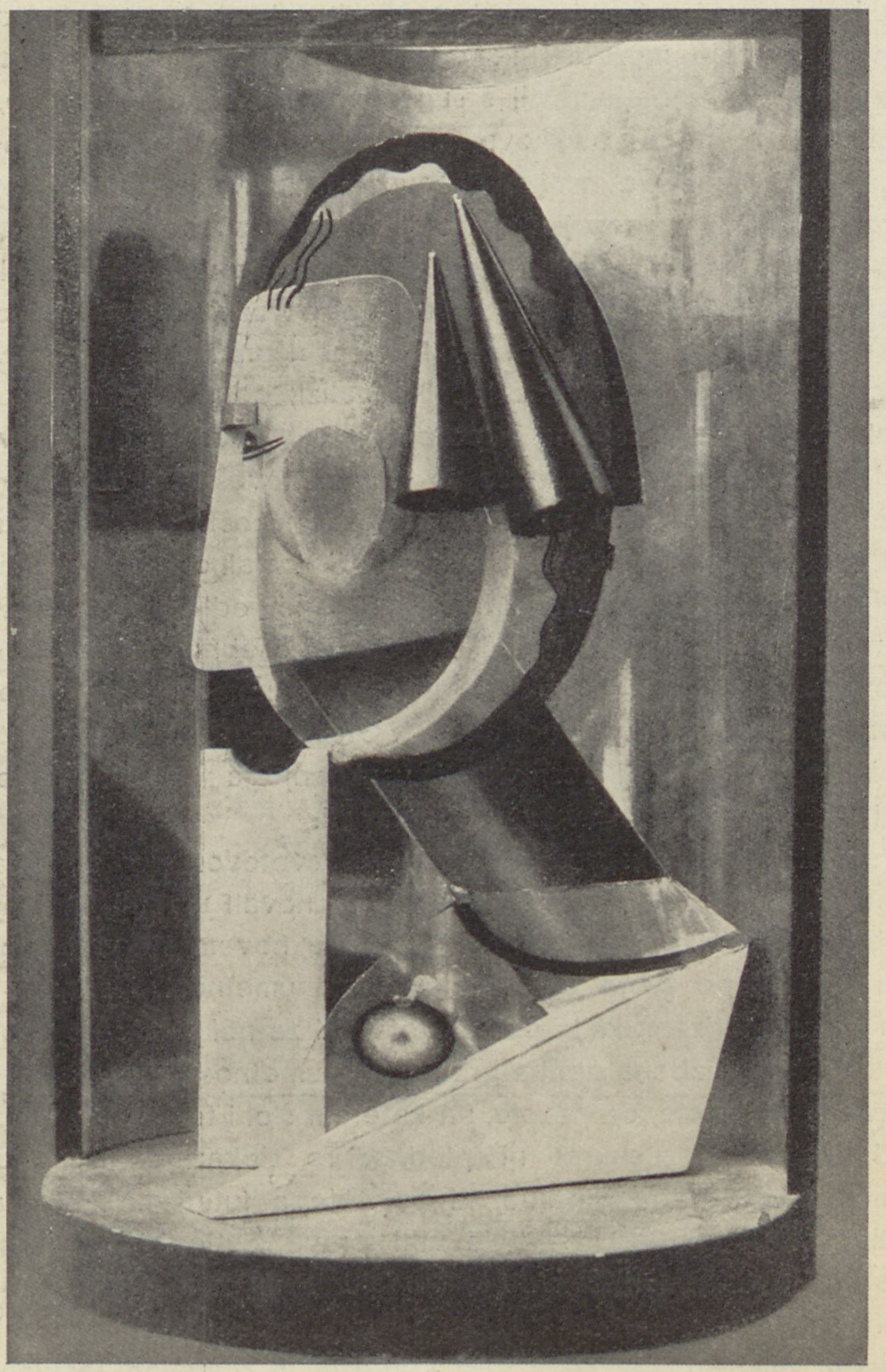
Sl. 278. Vasilij Kandinsky, Belo središče (1922).

Kandinsky, ki je napisal razpravo z značilnim naslovom Über das Geistige in der Kunst (O duhovni sestavini umetnosti), je proglasil načelo absolutnega slikarstva, slikarstva, ki je čista muzika, izražena z barvami in linijami brez naslona na resnično predmetnost (sl. 278). Kandinsky, ki je umetniško globoko čuteč, spada med najvplivnejše umetnostne teoretike svoje dobe, njegova čisto osebna umetnost pa ni mogla ustvariti enakopravnega nasledstva in je geslo absolutnega slikarstva izzvenelo v slikarski kulturi brez večjega odmeva.

Ekspresionizem, ki je postavil za glavno vodilo umetnostnega ustvarjanja umetnikovo osebno oblikujočo voljo in njegovo subjek-

tivno duševnost, je skoraj popolnoma odtrgal umetnostno ustvarjanje od načel in celó možnosti kakega objektivnega ocenjevanja. Formalne vrednote je nadomestil s sugestivnimi vrednotami barve, linije in oblikovnega pojava, njihova popolnost pa je bila odvisna samo od večje ali manjše dinamike duševnega doživetja. Tudi vsebino je odtegnil objektivni presoji, ker je proglašal avtonomnost umetniške osebnosti. Nazadnje pa je dvignil to umetnikovo osebnost kar za najvišjega sodnika sveta. Zagrenjen po porazu, ki ga je doživela evropska duhovnost v svetovni vojni, je začel grebsti po najbolj skritih prvinah duhovnega žitja, sledil psihoanalizi, odkrival z njo posebno animalične, živalsko nagonske poteze v svoji duševnosti in v svoji intuiciji končno dosegel, da se je obraz človeške zveri nezastrt in porazno grozen v svoji prepričevalni resničnosti zarežal iz slik in kipov sodobnosti v obraz. To deloma tudi socialnokritično doživljanje sveta je uresničil v umetnosti poleg mnogih odličnih humoristov in satirikov med umetniki novejše dobe posebno Georg Grosz. Njegov brezobzirni način je našel mnogo posnemovalcev. Od ekspresionistične resničnosti pa vodi delo G. Grosza kar naravnost k otipljivi, brezobzirno pogledani resničnosti vsakdanjega pojava in je tako postal eden utemeljiteljev nove stvarnosti.

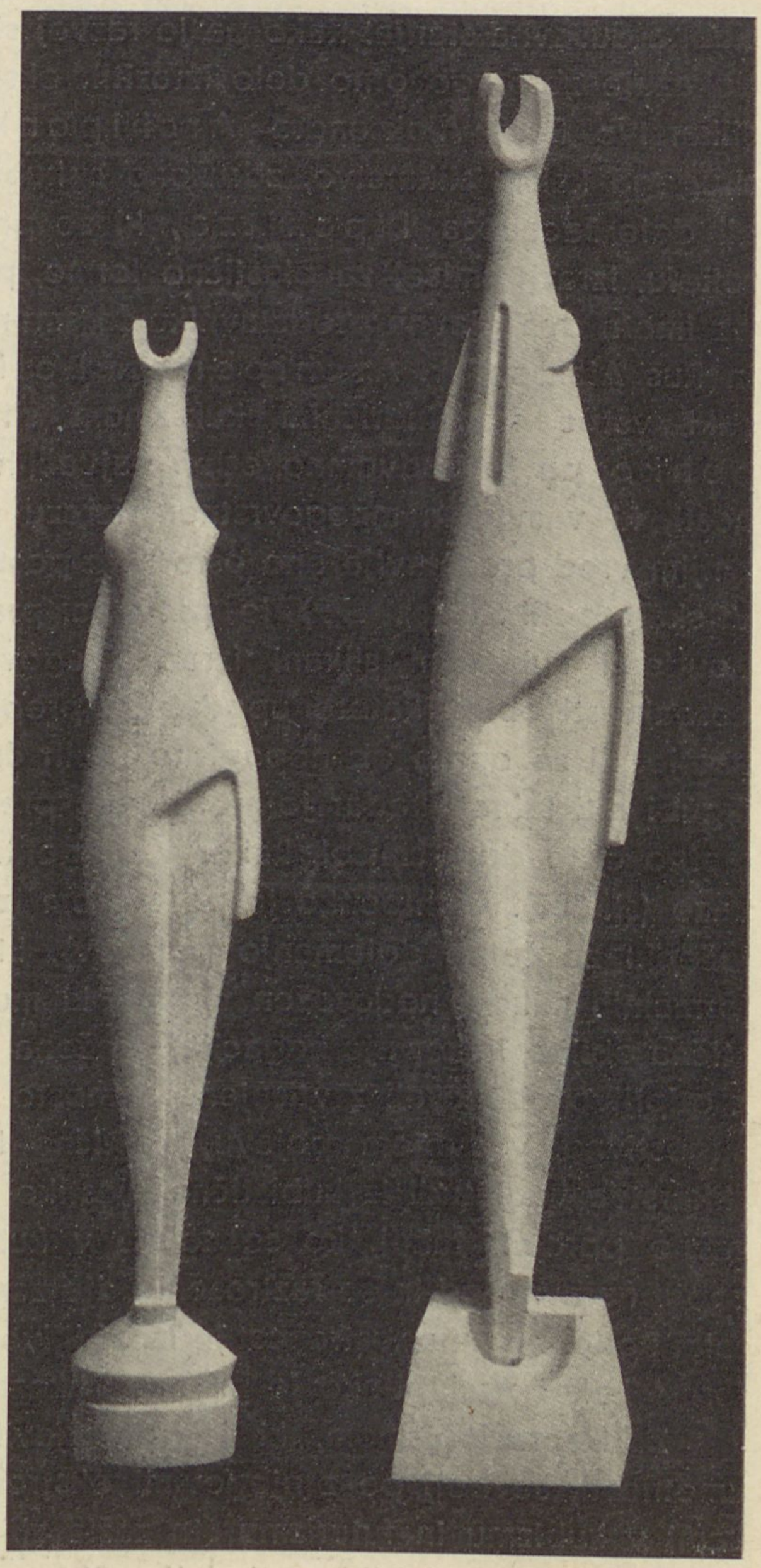
Vse tri oblike ekspresionizma imajo svetoven pomen. Vsaka je bila nekaj časa moderna povsod, kjer so snovali umetniški duhovi na podobi novega sveta in kjer so klicali po novem slogu bodočnosti. Vsaka je tudi po svoje oplodila sodobno umetnost. Najmanj je dal v tem oziru futurizem, ki je postal po vojni za nekaj časa s kubizmom vred skorajda službena oblika proletarske umetnosti v sovjetski Rusiji. Izkustvo je pokazalo, da načelo, na katerem sloni futurizem, v upodabljajoči umetnosti zaenkrat ni plodno. To dokazuje tudi službena umetnost fašističnega gibanja, ki se oklepa futurizma kot magične formule, a mu vendar ni mogla vliti prave življenjske in kreativne (ustvarjajoče) sile. Kubizem in ekspresionizem pa sta resnično oplodila in obogatila sodobno umetnost ter ju umetnostna zgodovina ne bo mogla prezreti. Ker se v naši nervozni in duhovno razrvani dobi programi hitro preživljajo in hlastamo po vedno novih mamilih in



Sl. 279. Aleks. Archipenko, skulptoslika.

mikih, sta se tudi ti dve smeri hilro obrabili in je na ekspresionistično duhovnost rezko nastopila reakcija realizma.

Ekspresionistično kiparstvo je popolnoma pod vplivom smeri in dogajanj v slikarstvu. Zanimivo je, da so bili vodilni slikarji kubizma in ekspresionizma pogosto sami tudi kiparji, tako Picasso in Braque, tako Nolde in Heckel, pa Karl Rottluff in Max Pechstein. Poleg srednjeveške plastike je dala tej smeri mnogo pobud plastika črncev. V tej zvezi moramo omeniti zopet E. Barlacha, ki je dvignil ekspresionistični izraz v kiparstvu do kar srednjeveške prepričevalnosti. V drugi smeri se je razvijal Viljem Lehmbruck, čigar poduhovljena, a pri tem v neko otožno čutnost odeta telesa nenavadnih iskanih proporclj so postala značilna za celo vrsto sentimentalno razpoloženih ekspresionističnih kiparjev, ki so skušali v njih zajeti svojevrstna so-



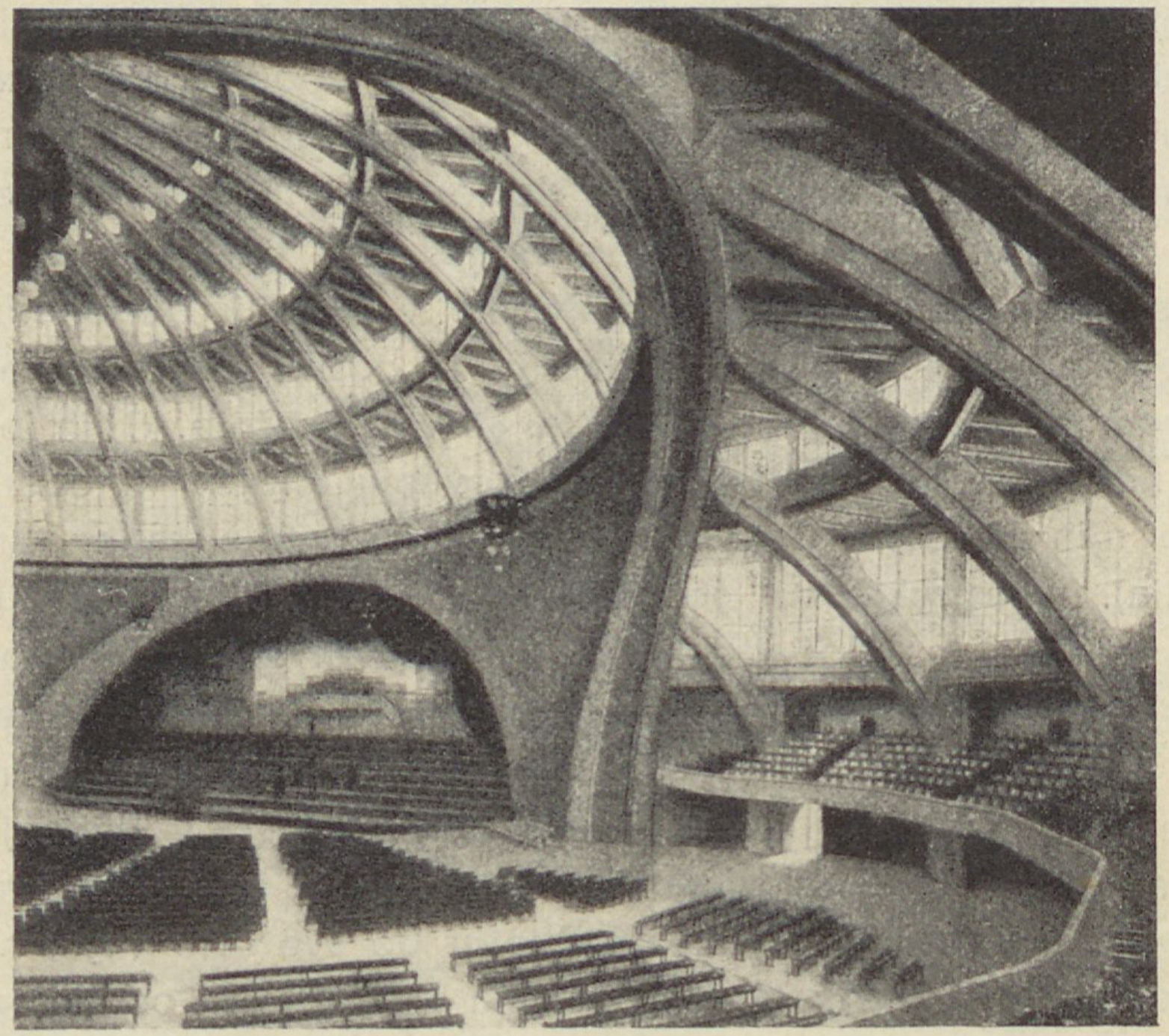
Sl. 280. Aleks. Archipenko, Žene-vaze.

dobna duševna stanja. Kako pa je razvoj slikarstva vplival na plastiko, dokazuje zelo zgovorno delo izrazitih ekspresionistov, kakor skulpto-slikarstvo Rusa Aleksandra Archipenka, ki ne predstavlja nič drugega kakor slikarstvo, združeno s kubističnimi oblikami v reliefu, ali delo Jacquesa Lipchitza, ki se prav tako izraža predvsem v reliefu. Izrazit smisel za plastično formo, podano na kubističen način, pa imata dva glavna predstavnika te smeri, Nemec Rudolf Belling in Rus Aleksander Archipenko. Bellingovo delo gre v plastiki vštric s cilindričnim kubizmom slikarja Légerja. Archipenko pa je nedvomno eden največjih plastičnih talentov sodobnosti, ki v svojem mnogovrstnem izrazu spominja na Picassa in z njim vred predstavlja eno osrednjih postav kubistične problematike. V skulpto-slikah (sl. 279) je prav za prav le dvignil s plastičnimi poudarki kubistični slikani izraz. Njegovo plastično delo je kljub nerealnosti oblik, katere upodablja, prepojeno s prekipevajočo čutnostjo, ki se opaja ob nepopisno lepih črtah ženskih teles, in se ne izgubi niti takrat, kadar je motiv tako preoblikovan, da dobiva predmetno čisto drug smisel, kakor v elegantnih ženah, preoblikovanih v vaze (sl. 280). Archipenko je po svojem izrazitem senzualizmu (razpoloženju za čutno dojemanje pojavov), ki ga vodi do vedno novih formalnih mikov, nedosežen virtuoz, ki mu služi prav tako polna plastična oblika, kakor nje negacija, izražena v obrisu s praznino namesto z otipljivo obliko ali z vtisnjeno namesto z vzboklo, zato da ustvarja sugestivne, v svojem pojavu plastično iluzionistične like. Kakor iz slikarstva vodi tudi iz kubistične plastike pot v novo stvarnost, ki se začne porajati takoj, ko se začne v kubističnem kaosu uveljavljati zopet naravni red in se raztreseni udje zopet začno zbirati v organsko telo. Podobno mnogostranost in iznajdljivost v okviru ekspresionistične forme kakor Archipenko je pri nas pokazal France Kralj.

Z ekspresionizmom, ki je razveljavil objektivno oblikovnost v umetnosti, še bolj pa z njegovimi ekstremnimi, programatičnimi oblikami v kubizmu in futurizmu sta zašla slikarstvo in kiparstvo v gluho ulico, iz katere ni bilo poti dalje. Slika, ki so jo od ekspresionizma dalje »gradili«, kakor so se izražali, je v kubizmu in futurizmu sploh prenehala biti slika. Ostala je samo še izumetničena umska konstruk-

cija, katero so mogli oživiti samo res redki veliki stvaritelji sodobne umetnosti, kakor je bil Kandinsky, Picasso ali Archipenko, vse drugo pa je obstalo na stopnji suhoparne doktrinarnosti, katere življenjsko vrednost je reševala kvečjemu še v liniji ali barvi izražena dekorativna vrednota. Pomembnost iluzionistične podobe predmeta v umetnosti je bila dokončno razveljavljena in tako je posebno značilno, da se je začel vrivati v upodabljajočo umetnost naenkrat svet umetnih proizvodov, kakor so stroji, aparati, razni predmeti dnevne rabe ali celo porabe. Namesto da bi ustvarjala estetske like, je upodabljajoča umetnost v skrajni fazi kubističnega ekspresionizma, v tako zvanem konstruktivizmu v Nemčiji degenerirala do vloge buditeljice estetskega zanimanja za doslej estetsko malo opažene predmete vsakdanjega življenja. Še več, skušnje, ki jih je teorija zbrala, naj bi služile estetskemu oblikovanju strojev in aparatov in dvignile njih porabno izraznost (posebno smotrna raba barve kot opozorila). Konstruktivisti so podobno kot futuristi kar proglasili vso dosedanjo upodabljajočo umetnost za zablodo, napovedali njeno skorajšnjo smrt in samozavestno prešli na področje estetske vzgoje konstrukterjev, inženjerjev in arhitektov. V miselno nedozorelih frazastih manifestih raznih skupin umetnikov in v življenju odtujenih umskih spekulacijah o bistvu, poslanstvu in celó smrti umetnosti je doživela umetnost v prvem desetletju po svetovni vojni največjo krizo, kar jih je bržkone doslej doživela v zgodovini od tistega dne, ko se je pri prvem človeku pojavila kot nevzdržni, v življenje prodirajoči nagon po oblikovanju, igri in snovanju vseh vrst. Skepsa, ki je glodala na koreninah izročenega družabnega reda, etike in religije, se je najobčutneje zagrizla v temelje tiste duhovne sile, ki si je na začetku bližnje sodobnosti domišljala, da bo nadomestila v življenju vlogo omajane avtoritativne znanosti in celó religije, umetnosti. V tej najtežji krizi pa se je nenadoma pojavilo novo geslo — stvarnost. Spiritualizem je v svojih izrastkih grozil, da uniči umetnost, katero je hotel preroditi — obnovljeno čuvstvo za stvarnost, novi realizem naj bi jo zopet rešil. Novo geslo je našlo simpatičen odmev po svetu, oklenili so se ga kot magične rešilne formule celó tisti, ki so poprej prisegali na spiritualizem.

Da je bila zmaga tako lahka, je največ pripomogel novodobni razvoj arhitekture, ki je ostala ekspresionizmu tuja z izjemo posameznih poskusov v kubističnem načinu, ki so ga posebno vneto gojili tudi v slovanski Pragi. Videli smo že v času secesije, da se je arhi-

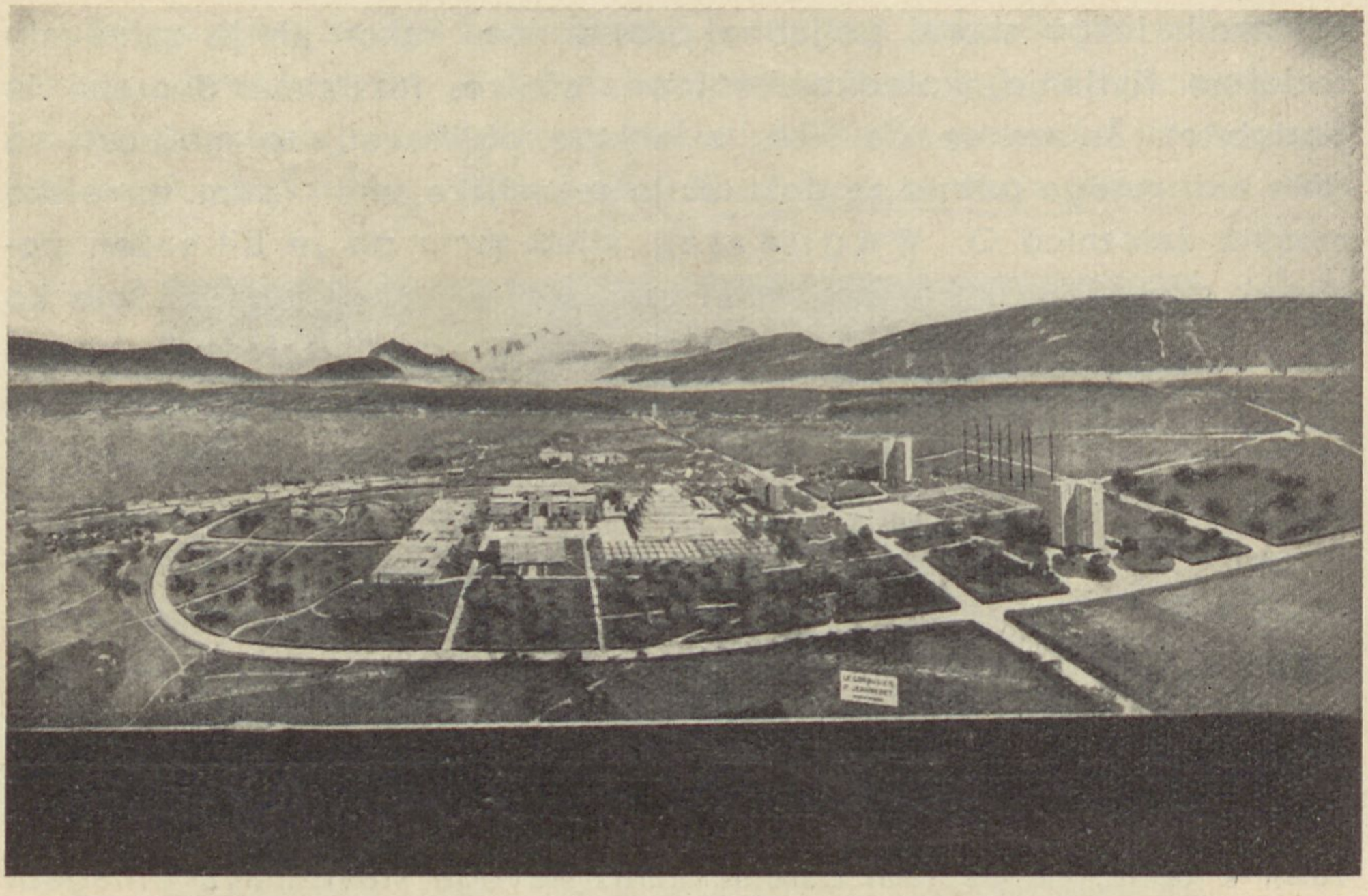


Sl. 281. Berg, Železobetonska zgradba Jahrhunderthalle v Bresslau.

tektura in z njo umetna obrt povrnila k oblikovanju bistva, smotra, namena predmetov in da je že koncem secesijske dobe zavladal nekak purizem, ki se je odrekel vsaki okrasitvi, ki ne bi izvirala iz smotra predmeta. To načelo se je pa okrepilo posebno z uvedbo novega gradbenega in konstrukcijskega gradiva, železobetona.

Ob koncu dobe zgodovinskih slogov so začeli propagirati, kakor smo spredaj omenjali, kot gradbeni material železo, ker je to nudilo toliko novih, smelih konstruktivnih možnosti kakor nobeno dosedanje gradivo. Z njim je bilo mogoče prav za prav igraje premostiti velike razdalje (železni, posebno viseči mostovi) in obokati v enem zaletu

ogromnih lokov skoraj poljubne prostornine, kakor jih je zahtevalo sodobno življenje (kolodvorske lope, tržnice, razstavne dvorane in podobno). Železo se da sicer z lahkoto oblikovati, te možnosti so dale tudi mnogo pobud za dekoracijo secesijske smeri (prim. dunajsko mestno železnico O. Wagnerja), kljub temu pa je bil važen pomislek proti železu, ker zarjavi in brez stalne nege razpada. Šele ko se je Francozu Le Monierju posrečilo, da je združil železo in beton, je bilo vprašanje zanesljivega gradiva, ki ustreza vsem potrebam sodobne konstrukcije, rešeno. Novo gradivo je bilo revolucionarno posebno zato, ker je oprostilo stavbarstvo od tradicionalne statike, ki je temeljila na nosečih in nošenih sestavinah zgradb, s tem, da je omogočilo tudi viseče oblike. Temeljito se je izpremenil tudi dosedanji način zidanja stavb, ker je prav ta lastnost omogočala, da se je samostojno postavilo konstruktivno okvirno ogrodje stavbe, vmesne odprtine pa se samo zadelale s poljubnim lažjim in cenejšim gradivom. Novi način je spominjal na konstruktivno ogrodje gotskih stavb in je kar vabil k temu, da se tudi estetski izraz novega stavbarstva prilagodi gotiki. Mnogo pojavov, posebno v cerkveni arhitekturi Belgije in Francije pa tudi Nemčije kaže, da ti poskusi niso bili popolnoma zadovoljivi in je bilo čisto naravno, da je nova arhitektura začela sanjati o tem, da izdela posebno lepotnost železobetona. To se kljub mnogim zanimivim poskusom (n. pr. Berga Jahrhunderthalle v Breslau-u, sl. 281), doslej ni splošnoveljavno posrečilo in je prav ta moment v razvoju sodobnega stavbarstva mnogo pripomogel k temu, da se danes z železobetonskim načinom veže najtreznejši, vsaki nekonstruktivni krasilnosti popolnoma tuji izraz in da je prav železobeton postal nosilec načela sodobne stvarnosti. Puristična, iz secesije izvirajoča smer se ga je z navdušenjem oprijela, ker je videla v njem poroštvo za uspeh svojih stremljenj po novem slogu sodobnosti. Posebno v Nemčiji, kjer je razvoj sodobne arhitekture v ozki zvezi z napredkom umetne obrti (njeno značilno načelo je »Formveredlung« — plemenitost oblike), imamo polno primerov prehodnega značaja, kjer so kljub formalnemu purizmu in namernemu oblikovanju smotrnosti z uspehom reševali lepotno stran z združitvijo raznobarvnih gradiv, posebno opeke z železobetonskim ogrodjem.

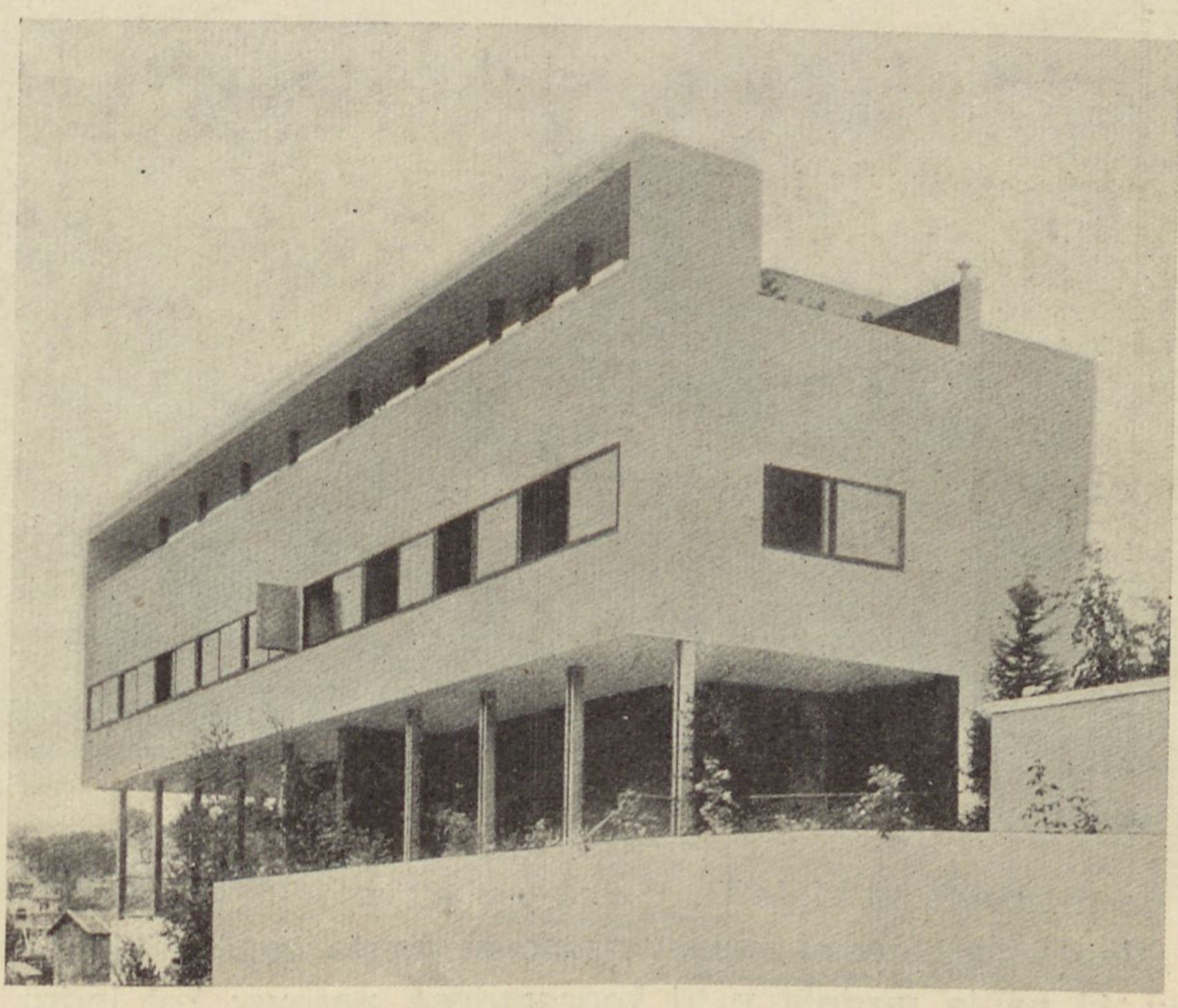


Sl. 282. Le Corbusier, Načrt za Cité mondiale pri Ženevi.

Videli smo, kako se je umstvena spekulacija v dobi ekspresionizma polastila upodabljajočih strok umetnosti. Želja po novem slogu sodobnosti, ki je arhitekturo oprostila nesmiselnega posnemanja preteklih oblik, je dala novi arhitekturi umstveno podlago s tem, da je slog opredelila kot oblikovanje porabnega ali pojavnega smotra predmeta, ki naj ga ustvari. Ta koncentracija na bistvo vsakokratnega problema je nujno vodila k oblikovnemu purizmu. In ko si je na eno bistvenih vprašanj, »kaj je namen arhitekture?«, nova arhitektura čisto pravilno odgovorila, da je njeno izhodišče in prvi namen ustvaritev prostorov, in sicer porabnih prostorov, je tudi njena problematika zašla v spekulativno doktrino, ki je zahtevala predvsem oblikovanje čiste, nepopačene in nezakrite smotrnosti, saj je lepo vse, kar je smotrno, kar brezhibno vrši svoj posel. Zgoraj omenjeni odpor železobetona proti dosedanji krasilni lepotnosti je pa temu spoznanju dajala videz popolne veljavnosti. Nova pota sta utirala s svojo konstruktivno estetiko Francoza Tony Garnier in Auguste Perret.

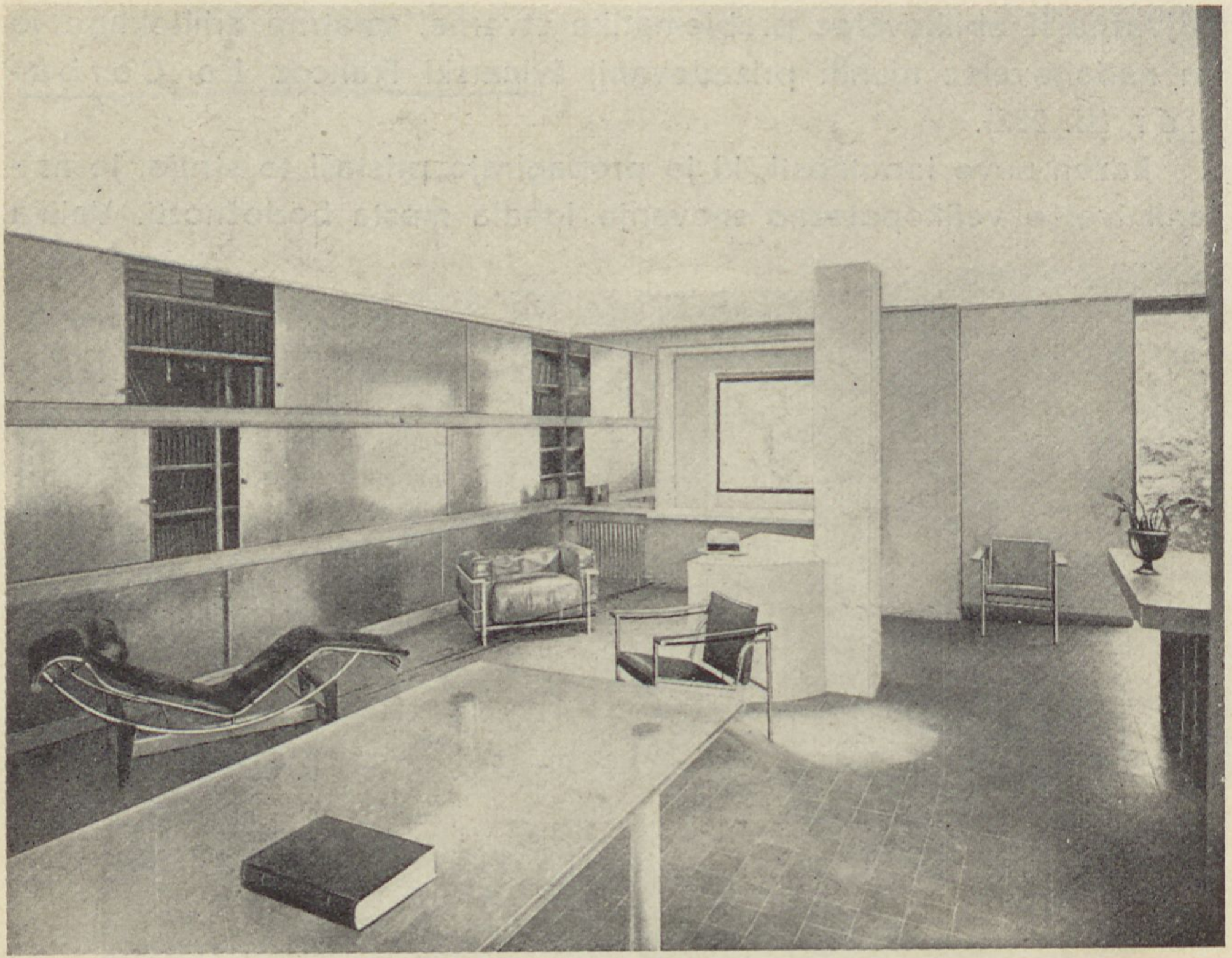
Najvažnejši oblikovalec problematike stvarne, smotrne arhitekture je pa nadaljevalec njunih prizadevanj, švicarski Francoz Le Corbusier (sl. 282).

Razen nove lepotnosti, ki jo propagirajo pristaši te struje, je najzanimivejše velikopotezno snovanje ideala mesta bodočnosti. Velika



Sl. 283. Le Corbusier, fasada hiše na Weissenhofu v Stuttgartu (1927).

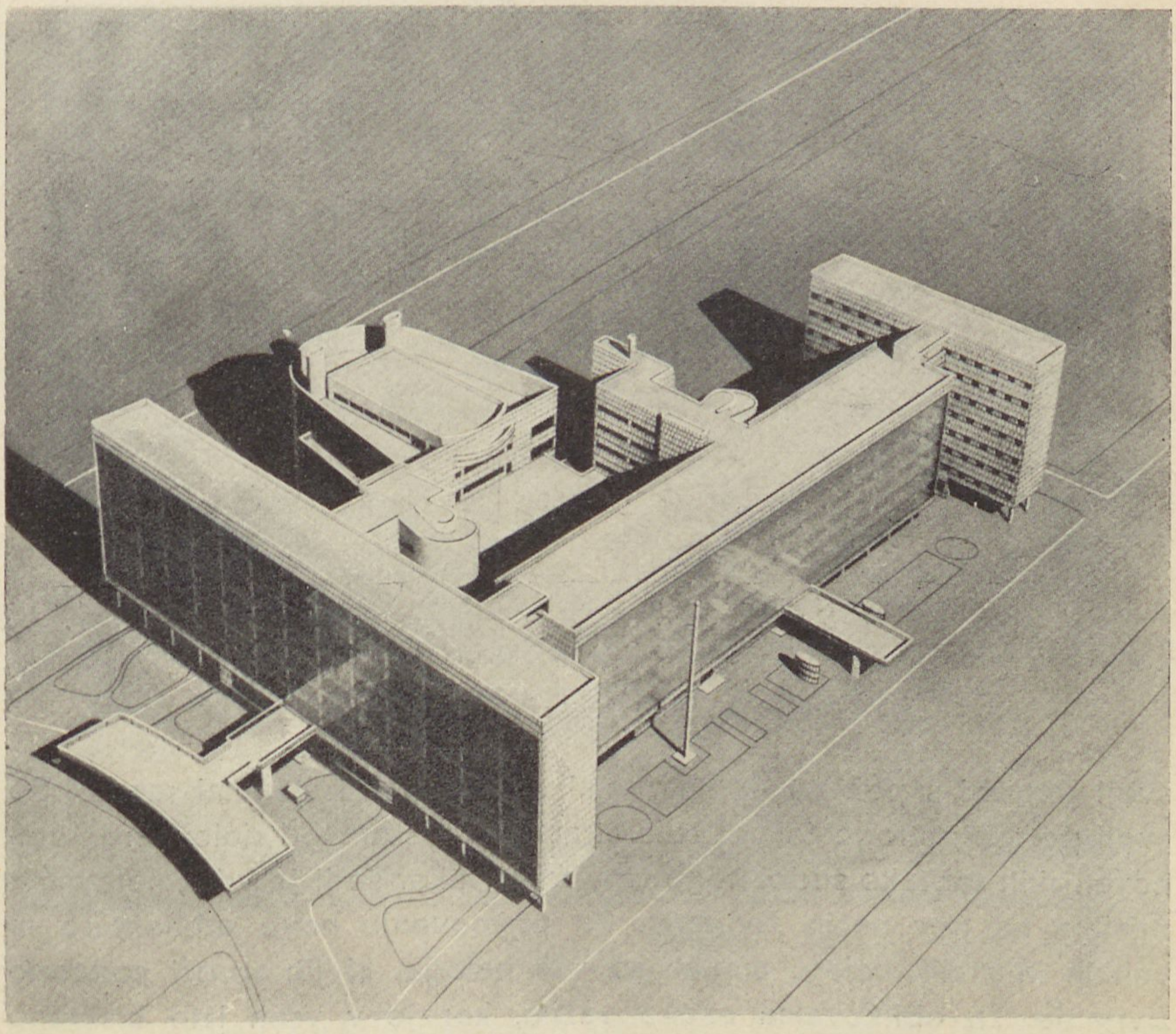
vloga industrije v sodobnem življenju, ki je na tradicionalni način ni mogoče uspešno spojiti z ostalimi funkcijami mesta, in pa kolosalni uspehi nove gradnje mest v Ameriki so razvezali domišljijo arhitektov, da je začela snovati kakor nekdaj v antiki in v baroku daleč preko potrebe idealni organizem mesta bližnje bodočnosti. Že O. Wagner je l. 1911 objavil tak idealen načrt z naslovom »Die Großstadt« in se odločno zavzel za sodelovanje umetnosti pri tem razvoju. L. 1914 mu je sledil Tony Garnier z »industrijskim mestom«, l. 1922 pa Auguste Perret z »mestom nebotičnikov«. V grandiozno vizijo mesta bodoč-



Edmond Jeanneret Sl. 284. Le Corbusier, Vila v Ville d'Avray, družabni prostor.

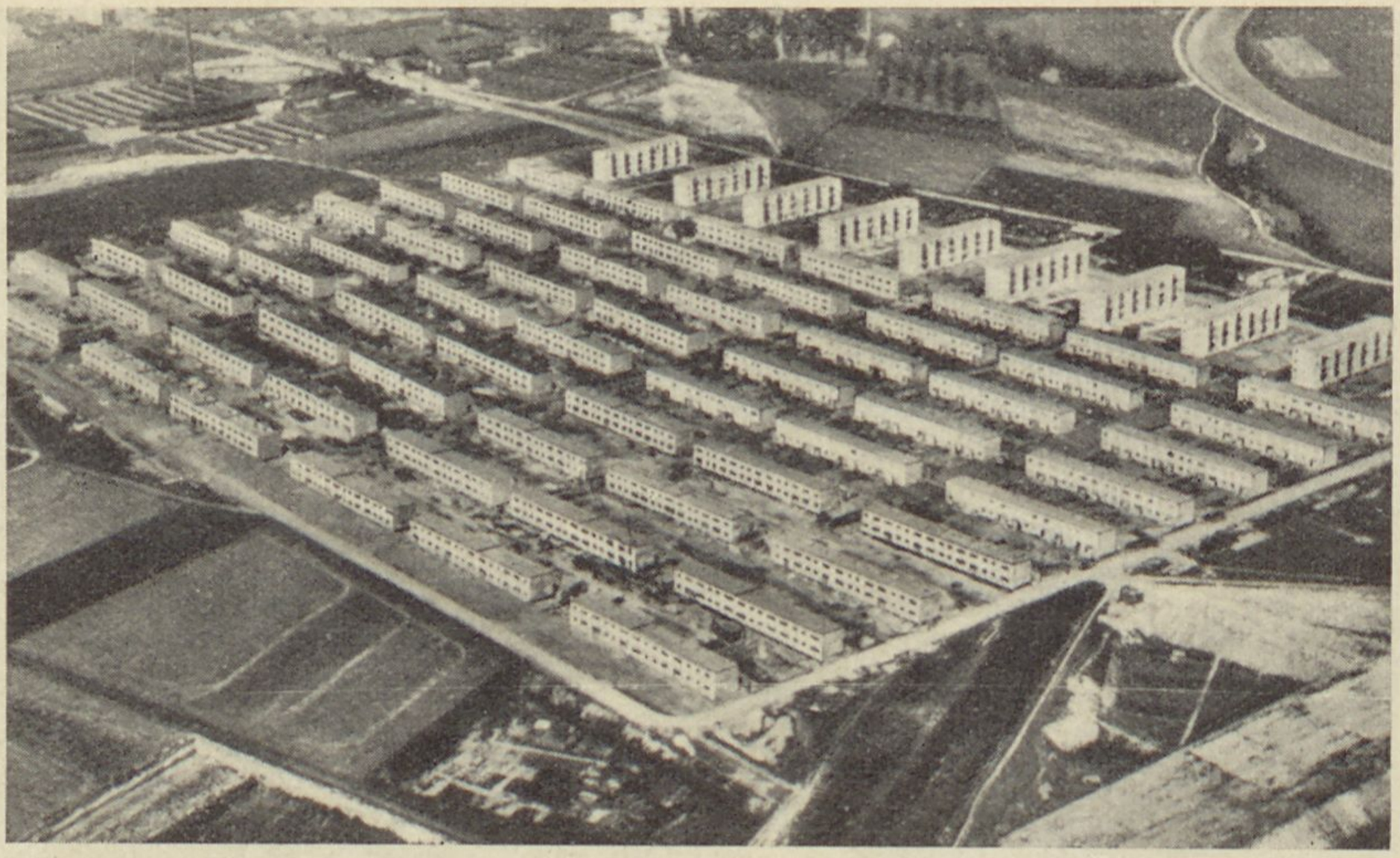
nosti pa je združil te ideje Le Corbusier l. 1922, ko je pod naslovom »Une ville contemporaine« zasnoval mesto za 3 milijone prebivalcev, ki ga je razdelil v tri koncentrične pasove; kot jedro si je zamislil trgovsko mesto z donebniki, ločil je od njega stanovanjsko mesto v obliki naselbin v vrtovih in industrijski del, vse pa povezal z najmodernejšimi prometnimi sredstvi. Na ta načrt je oprta njegova misel svetovnega mesta (la Cité mondiale) pri Ženevi iz l. 1929 (sl. 282).

Program teoretikov in praktikov novega stavbarstva obsega reformo arhitekture v velikem in malem. Pri skrajni obliki nove arhitekture odpade vsak ozir na lupino stavbe, na njeno zunanje lice; ta lupina ji je naravnost nadležno zlo; zunanji izraz pa naj bo samo slučajni sestav gladkih kubičnih teles z odprtinami, ki se ozirajo samo na razsvetljavo danih prostorov (sl. 283). Poleg železobetona sta naj-



Sl. 285. Le Corbusier, Načrt za Centrosojuz v Moskvi (1929).

važnejši sestavini te strogo stvarne arhitekture steklo in jeklo. Nova problematika zajema vse, organizem prostorov kot stanovanjske enote, organizem več takih enot kot enoten pojav v večstanovanjski hiši, ulici in naselbini, podreja si vso ureditev notranjščine, iz katere je pregnala podedovano romantično navlako in jo nadomestila s kar mogoče porabnim pohištvom; višek tega razvoja je tipizacija teh predmetov, sestavljenih iz ukrivljenih kovinskih palic (sl. 284), tudi notranjo razdelitev stanovanja je popolnoma preuredila predvsem glede na sodobne zdravstvene in delovne potrebe; skorajda odpravila je tudi delilne stene, ker se ji zdë idealnejši večji prostori, ki jih človek po



Sl. 286. Frankfurt a. M., Delavska naselbina Westhausen.

svoji potrebi s pohištvom, zavesami ali začasnimi stenami razdeli po svoji potrebi; strogo je oddelila stranske prostore od delovnih in stanovanjskih ter tako sodobnega človeka, kolikor se ji je vdal, naravnost prisilila na nov način življenja. Po pojmovanju nove arhitekture ni velikih in malih nalog, ampak so vse naloge, ki jih sproži sodobno življenje, za oblikovalca enako važne, ker je v vseh isto bistveno jedro arhitekturne problematike, porabni prostor. Z isto vnemo rešuje novi arhitekt najneznatnejši porabni predmet, kakor stanovanje ali palačo. Odlično vlogo v razvoju sodobne arhitekture imajo poleg problema zdravega, dobro urejenega stanovanja posebno velike trgovske hiše v velikih mestih, kjer je lepotno in praktično sožitje železobetona, jekla in stekla prišlo do najpopolnejšega izraza (sl. 285). Mnogo potez arhitekturnega izraza, kakor n. pr. vzporedni vodoravni pasovi gladkega zidu in svetlega stekla, ki so postali značilni za nova trgovska mesta in ulice, je prešlo tudi na stanovanjsko hišo, kjer se javlja isti motiv v razvrstitvi dolgih oken, visečih, hiše opasujočih balkonov in podobnem. Sodobni arhitekt živi tudi s socialnimi potrebami svoje dobe, zato je važen del problematike njegovega sno-

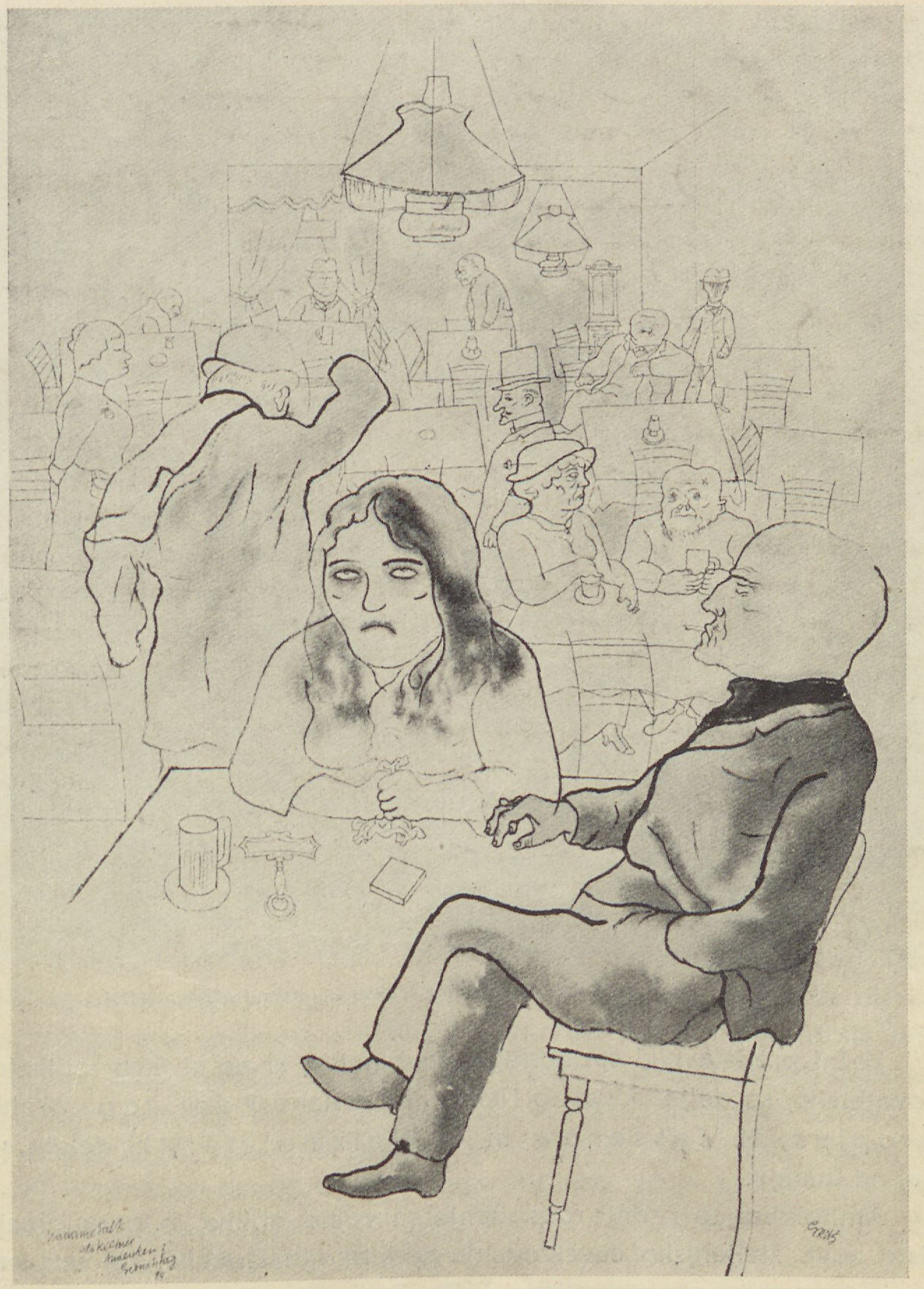
Sl. 287. P. Picasso, Pokrajina.

vanja ustvaritev zdravih delavskih stanovanj in naselbin (sl. 286). Zgovorno pričajo o tem velika nova tovarniška mesta v sovjetski Rusiji, delavski deli velikih mest v Nemčiji (n. pr. Frankfurt a. M.), v Holandiji, kjer je novi del Rotterdama ali Amsterdama naravnost klasičen primer za to, in najbližje nam na Dunaju, kjer so pod socialistično mestno upravo nastajale v raznih delih mesta ogromne delavske stanovanjske hiše, v katerih so preskusili menda vse ideale sodobne urbanistike (gradbene ureditve mest) in vse tipe stanovanj in naselbin; predvsem pa je bil namen teh ogromnih skupnih bivališč vzgoja sodobnega delavca za bodočo komunistično ureditev družbe, ki je namen tudi ustanavljanju novih mest na Ruskem. Sodobni arhitekt se je bavil dalje posebno tudi s problemom najcenejšega, najmanjšega in najpreprosteje urejenega stanovanja in je tu prišel pogosto do na-

ravnost čudaških predlogov, da spalnice nadomeste police itd. V zgoraj omenjenih velikih naselbinah Nemčije in Holandske je nova problematika zajela vso podobo selišča v vseh njegovih pojavih, od stanovanja do uradnih poslopij, zbornic, občinskih uprav, kopališč, gledališč, šol in cerkvá. V tem, resnično iz ene misli zasnovanem organizmu celote je tudi problem sodobne cerkve dobil obliko, ki jo je bilo treba priznati in je rodila že lepe sadove. Prav zaradi soglasja z ostalimi oblikami življenja delavskega stanu je ona močnó primerna, da ga približa verskemu življenju, kateremu se je odtujil.

Že omenjeni Le Corbusier je osrednji in programatično važni pojav arhitekturne sodobnosti, ki je novo arhitektonsko stvarnost res brezobzirno in vsestransko uvedel v življenje. V svoji občudovanja vredni razgibanosti spominja na osrednji osebnosti sodobnega slikarstva, P. Picassa in A. Archipenka. Načela nove arhitekture je strnil v pet glavnih točk: 1. Steber s posebnim temeljem kot konstruktivna sestavina. 2. Vrt na strehi. 3. Svobodno spremenljiv načrt notranje razdelitve. 4. Dolgo horicontalno okno. 5. Prosta fasada, ki nastane s tem, da se na rob naprej štrleče krilne plošče stavbe obesi pred nosilno ogrodje stebrov ali slopov zunanja stena, katere glavna sestavina so pasovi balkonov in oken. Estetsko velja avtomatični red, dan po skeletu, in po zlatem rezu preračunana sorazmerja v zunanjem pojavu. Lepota je samo v proporciji. Pojav je kristaliničen. Merilo za porabnost je človek s svojimi potrebami. Propagira se suha graditev iz tipiziranih, v tovarni narejenih sestavin. Monter naj nadomesti zidarja. Vsa svoja prizadevanja je lahko strnil v velikem načrtu za palačo Centrosojuza v Moskvi l. 1928/29, kjer je program zahteval uresničitev maksimuma dognanj sodobne tehnike. Corbusierjeva načela skušajo oživotvoriti tisoči njegovih pristašev med mladimi arhitekti po vsem svetu.

V njegovem ateljeju v Rue de Sèvres v Parizu so se srečavali od l. 1922 dalje Francozi, Nemci, Čehi, Švicarji, Angleži, Amerikanci, Turki, Rusi, Poljaki, Španci, Japonci in drugi, skratka ves sodobni svet mlade arhitekture, tako da je njegova šola eden najvidnejših in za bodočnost svetovne umetnosti mogoče najusodnejših činiteljev. Pri nas propagira ideal arhitekture bodočnosti Ivan Vurnik.



Sl. 288. George Grosz, Nedelja.

Sl. 289. George Grosz, podoba pesnika Maksa Hurmann-Neisseja (1925).

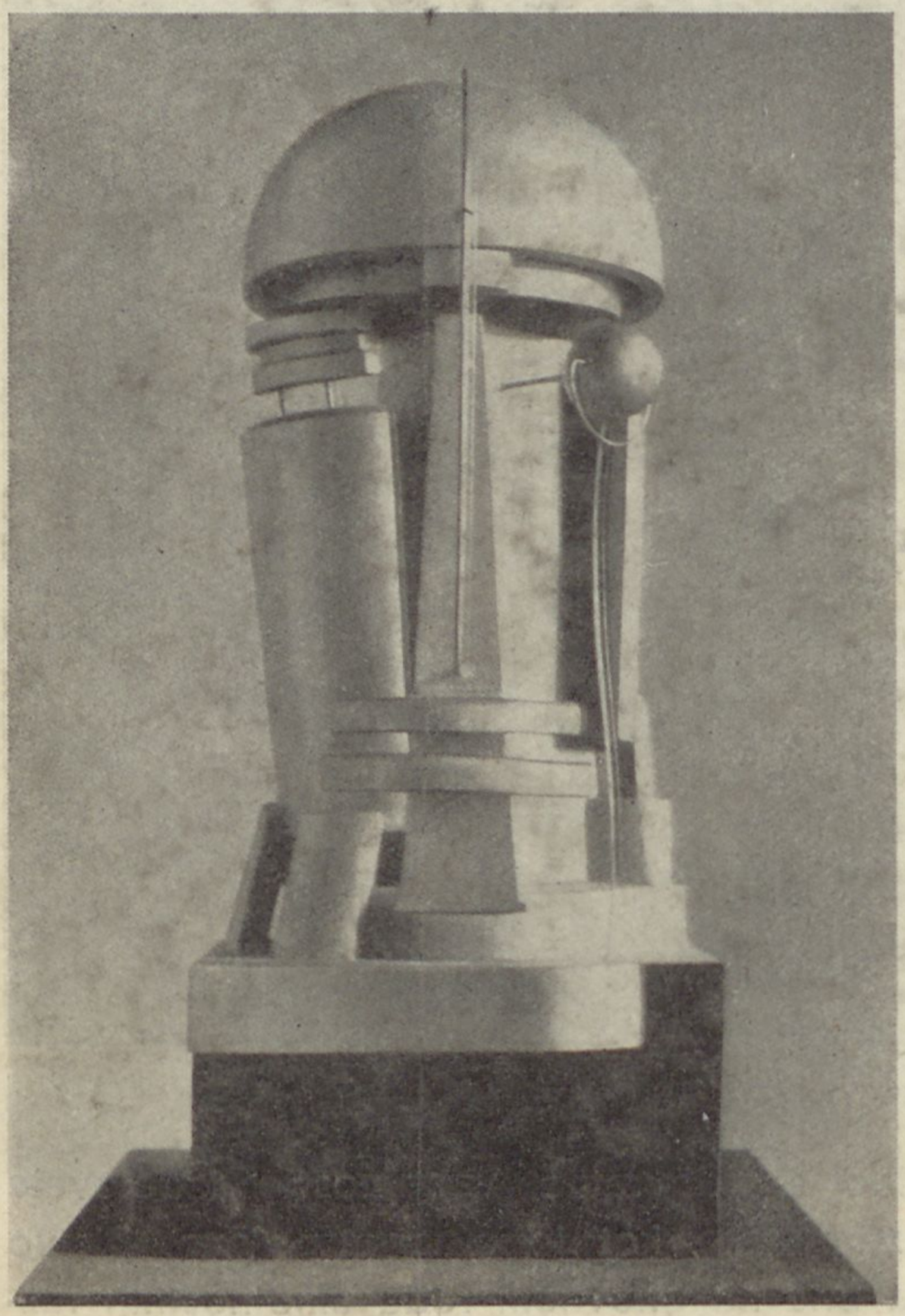
Važni predstavniki sodobnega stavbarstva, ki pa ni tako radikalno novotarsko, so dalje posebno Nemci. Tako Hans Poelzing, Walter Gropius, H. Tessenow in Cl. Holzmeister, ki deluje sedaj na Dunaju.

Arhitektura te zadnje dosedanje razvojne oblike je prva izrazila čisto novo življenjsko čuvstvovanje sodobnega človeka, še več, ona ga je naravnost programatično širila. Tudi slikarstvo in kiparstvo sta

Sl. 290. O. Dix, Starši (1921).

od impresionizma sem stalno s trdovratno vztrajnostjo izdelovala svojo problematiko. Organizem slike kot lepotnega pojava, bistvo kiparskega čuta in izraza sta bila na dnevnem redu umetnostnih razpravljanj, a vendar sta se, kakor smo videli, ti dve stroki oddaljevali od svoje resnične problematike, od svojega pojavnega bistva, in se vdajali službi duhovne spekulacije v labirintu filozofskih iskanj in tipanj blodečega sodobnega človeka. Tudi klic po duhovnem v umetnosti, po abstraktnih zakonih oblikovanja upodabljajočih teženj je bil samo klic duše po izhodu, da bi jo vodil iz labirinta. Zato jima je v svoji problematiki doslednejša sestra arhitektura s svojim na-

zorom o stvarnosti in smotrnosti mogla služiti za novo oporišče, ki sta ga proglasili kot nov program pred nekako desetimi leti. Bil pa je ta klic po novi stvarnosti prav tako tudi izraz filozofskega prevrata v dušah, v katerih je bilo kljub vsem borbam za ekspresionistično individualno duhovnost še vedno pusto in prazno. Instinktivno je sodobni umetnik zopet uprl svoje oči v vsakdanjo stvar in jo začel motriti v njeni oblikovnosti in življenjskem pojavu. Bil je to najprej nekam brezdušen, mrk, pesimističen preokret iz ekstrema v ekstrem. Bilo je to najprej magično geslo, ki naj, podobno kakor goli smoter v arhitekturi, pomaga iz jedra na novo zgraditi podobo sveta v umetnosti. Zunanja zveza s kubizmom in deloma tudi futurizmom je na dlani, ako pogledamo dela Légerja, Andréa Deraina, M. Kislinga, Chirica in drugih. Picasso sam je dal odločilno pobudo v novo smer s svojim klasicizmom sl. (287),



Sl. 291. R. Belling, »Stvarna« plastika (1923).

ki je tudi pri Chiricu vodnik v svet nove umetnotne resničnosti. Ta preporod klasicizma v mnogih sodobnih umetnikih je omembe vreden, ker postaja v deželah s klasicistično tradicijo, kakor so Francija, Poljska, Italija, Rusija, kjer so se po revolucionarni sodobnosti odlikovali načrti Tatlina, najvažnejše oporišče nadaljnjega razvoja in

Sl. 292. E. A. Bourdelle, Herakles v boju.

se vedno bolj dozdeva, da bo napočil čas, ko si bosta največja ekstrema železobeton in klasicizem podala roke pri končni formulaciji novega sloga. Elementi klasicizma prodirajo v vseh formalno oblikujočih strokah. Pozabiti ne smemo tudi, da je klasicistična tradicija eden najvažnejših činiteljev v civilizaciji severne Amerike. Druga sestavina sodobne stvarnosti prihaja od germanskega ekspresionizma. Iz njega izvira predvsem plehko stvarni žurnalistično in filmsko reporterski slog, ki naj bi bil nekako v likovni sferi udejstvujoča se etična in socialna vest sodobnosti in mu je ekstremni,

Realizem socialistov

brezobzirni realizem samo sredstvo, da nazorneje izrazi svoje stremljenje. Za mnoge zgledno delo G. Grosza (sl. 288) smo že omenili. Značilno je, da je prav on ustvaril v svojem pretresljivo resničnem portretu pesnika Hurmann-Neißeja (sl. 289) enega izmed temeljnih del sodobnega realizma. Ž njim se kosa Otto Dix (sl. 290). Omeniti moramo tudi Kanoldta. Značilno je dalje, da se nova oblikovnost opira predvsem na tihožitje in portret, posebno pri zadnjem ni mogoče prezreti duhovnih sestavin, v prvi vrsti odmevov psihoanalitičnih teorij. Na drugi strani se ta smer druži z idealom brueghelovske podobe sveta (prim. zagrebško Zemljo) in postaja pogosto socialno borbena.

Tudi kiparstvo izhaja deloma iz kubističnih pobud, kar dokazuje posebno L. Belling (sl. 291). Sicer pa ima nova stvarna skulptura dobro oporišče v Maillolu in Hildenbrandovi problematiki plastične oblike, ker ni dvoma, da bo moralo novo kiparstvo vrniti tej stroki njen pravi okvir. To pristno kiparsko problematiko nagonsko nevzdržno nujnega upodabljanja telesnih pojavov v vsej njihovi funkcijski in duhovno izrazni popolnosti pa posreduje sodobnosti razen Maillola vrsta odličnih kiparskih talentov, kakor je Bourdelle (sl. 292) v Franciji, Meštrović v Jugoslaviji, kakor je bil Štursa na Češkem ali kakor je Hanak v Avstriji. Suverenost ustvarjajočega talenta se je v tej živi kontinuiteti nezmanjšane oblikujoče sile od Rodina do danes prav v kiparstvu odlično izkazala.

Zaključek

Živa, iz danes v jutri se porajajoča sodobnost današnjega dne nam je pretrgala nit pripovedovanja o snovanju zapadnoevropske umetnosti. Pred nami se vrši nov zalet, nov zagon v bodočnost, polnačeti problem nove stvarnosti ne posega samo v naravo in v resnično problematiko upodabljajočih strok, ampak išče opore zopet tam, kjer jo je iskala zapadnoevropska umetnost vselej, kadar sama ni mogla več naprej, v antiki. Ta preokret se nanaša sicer samo na novi klasicizem, ki je nastopil kot uvod v dobo zgodovinskih slogov pred 150 leti, a je tembolj značilen zato, ker se je pred sto leti izvršilo v slikarstvu prav obratno kakor danes: takrat se je iz idealističnega klasicizma razvil poetični realizem romantike, danes pa se iz nepoetične kubistične polpreteklosti razvijamo zaenkrat v nepoetični klasizicem nove stvarnosti. Ne gre še toliko za vsebino, kolikor za nov red, za novo formo. Ta forma naj reši najprej problematično stran posameznih strok, tako razumevamo smisel teh dogajanj, potem se bo mogla zopet v novi hiši udomačiti nova življenjska in duhovna vsebina. Eno je nedvomno: dokler bo ta vsebina pomenjala individualistično spoznanje in čuvstvovanje, kakor je v umetnosti pretežno še danes, ne bomo našli pravih podlag novega sloga. Videli pa smo, da obstajajo močne sile, ki skušajo obnoviti predvsem zopet kolektivno duhovnost in vrniti človeški družbi tisti red, ki je nujno potreben za nemoten razvoj civilizacije in kulture kot dveh nerazdružnih sočiniteljev življenja. Saj se je sodobna civilizacija brez duhovne kulture že zadostno izkazala za nezmožno, da vrne svetu mir, red in blagostanje. Videli smo dalje, da je umetnost kot splošna kulturna dobrina najgloblje prodrla v Nemčiji in severnih germanskih deželah, ker se je oprla na kolektivno, delavniško izvajanje. Videli smo dalje, da

ekstremni programi, pa naj si jih je osvojil fašizem ali boljševizem, niso mogli preroditi umetnosti. Uspeli niso niti toliko, da bi postali prepričevalen izraz propagande enega ali drugega. Zato s tem večjim zanimanjem opazujemo umetnostna prizadevanja prerajajoče se Cerkve, ki se v Nemčiji, Holandiji, Belgiji, Avstriji in Franciji vrača k delavniški tradiciji in kaže pri vseh takih poskusih mnogo obetajoče uspehe. Umetnost je širša kakor katerakoli teorija, zato ne smemo podcenjevati civilizatoričnega izraza v arhitekturi Združenih držav, ki prodira v donebnikih in sličnih pojavih vedno dalje v domovino sodobne svetovne umetnosti. Kot Slovane nas mora zanimati ugotovitev, da so bili vsi slovanski narodi v zadnjem desetletju silno plodoviti v vseh vrstah umetnostnega ustvarjanja, da so Rusi in Poljaki odlično sodelovali pri svetovno pomembnih gibanjih v umetnostnem življenju Pariza, da pa je bila kljub temu reakcija na ekstremistična gesla pri vseh Slovanih z Rusi vred razmeroma slaba, kar dokazuje, da so še duhovno neizrabljen, polnokrven, zdrav rod. Kubizem je našel močnejši odmev samo na Češkem, futurizem se je nekaj časa glasno razlegal po Rusiji (B u r l j u k), konstruktivizem naj bi bil postal službeni izraz stvariteljskega življenja sovjetske kulture; vse razstave in objave, ki smo jih doslej videli, pa nas prepričujejo, da je edini pravi in resnični izraz nove ruske umetnostne kulture realizem v službi materialističnega svetovnega nazora proletarske kulture. Prepričani smo, da bo ta novi ruski realizem, kolikor ni vsiljivo propaganden, še važna opora novemu realizmu na zapadu.

V splošnem opažamo, da so vsi trije veliki principi, ki se danes borijo za oblast v človeški družbi, cerkveni, fašistični in boljševiški, realistično razpoloženi do upodabljajoče umetnosti. Nova stvarnost v zvezi z arhitekturo smotra torej lahko postane podlaga novemu svetovnemu slogu že zato, ker predstavlja enega večnih principov umetnosti, ki usodno niha med poloma realizma in idealizma, materializma in spiritualizma. V Rusiji je ta stvarnost in konstruktivistična smotrnost izraz doslednega materialističnega svetovnega nazora, v Nemčiji je izraz nazora o rasni kulturi in domačijskega čuta, ki ga smotrno gojijo, v Italiji izraz propagande in težnje po vzgoji možate samozavesti, Cerkev končno se v upodabljajoči umetnosti kljub svojim du-

hovnim načelom ni nikdar popolnoma odrekla realizmu; prav iz te njene lastnosti izvira velik del tiste prožnosti, ki je značilna za vlogo katolicizma v kulturnem razvoju zapadne Evrope; realizmu jo približuje tudi ozir na množice vernikov, ki so jim globlji problemi umetnosti tuji in njihova razmerja do umetnosti še vedno uravnava humanistično merilo antike. Mogoče je tudi, če bodočnost borbo teh treh sil tako odloči, da dobimo tri variante iste slogovne podlage, ki se bodo med seboj razlikovale kakor v preteklosti kultura in umetnost katoliškega dela Evrope od protestantovskega in pravoslavno vzhodnega, odkar se je od baroka sem tudi ta vdal sugestiji umetnostnega izraza zapadne Evrope.

Kazalo slik

Slika		Stran
1.	Tempel Hunsuja v Karnaku, zunanjščina	18
2.	Tempel Hunsuja v Karnaku, prerez in tloris	18
3.	Amonov tempel v Karnaku	19
4.	Kufujeva piramida pri Gizeh	20
5.	Relief iz templja Setija I. v Abidosu (ok. 1300): Kralj daruje bogu Sekmetu kadilo in libatio (daritev pijače)	21
6.	Kip Ranefera (IV. dinast.) v Muzeju egip. starin v Kairu	22
7.	Sedeči kip faraona Hefrena (IV. dinast.) v Muzeju egipč. starin v Kairu	23
8.	Delo na polju. Stenska slika v grobnici Naktija pri šejk Abd-el-Kurnahu	25
9.	Kraljica Nefertiti nudi faraonu Ehnatonu cvetlico. Relief iz Tell-el-Amarne v muzeju v Berlinu	26
10.	Ani v sodni dvorani boga Ozirisa. Iz papirusa Anija v Brit. Mus.	27
11.	Levo: Mumija Hu-en-Amena iz Teb (okr. 800 pred Kr.); desno: Mumija s slikano glavo Grka Artemidorja iz Fajuma (okr. 200 po Kr.)	28
12.	Pisar (Paris, Louvre)	29
13.	Vaški predstojnik (Kairo, Muzej)	30
14.	Kipci služabnic iz grobnice Mehenkvetreja (odkrita 1920)	31
15.	Peki pri delu. Figurice iz grobnice Mehenkvetreja	32
16.	Delo v klavnici. Figurice iz grobnice Mehenkvetreja	33
17.	Umrli na potovanju v kabini na ladji. Figurice iz grobnice Mehenkvetreja	34
18.	Tutankamon in kraljica. Relief na hrbtišču faraonovega trona iz grobnice Tutankamona	35
19.	Egipčansko pohištvo, najdeno v grobnici Tutankamona	37
20.	Tloris palače v Korsabadu	43
21.	Rekonstrukcija palače v Korsabadu, po Perrotu in Chipiezu	44
22.	Babilonski stolp, po rekonstrukciji P. Koldeweya	45
23.	Krilati stražar vhoda iz Ašurnasirpalove palače v Brit. Mus.	47
24.	Ašurnasirpal pri libaciji (daritev pijače); relief v Brit. Mus.	49
25.	Kip duhovnika-vladarja iz Lagaša (okr. 2500 pred Kr.)	50
26.	Hamurabi sprejema od boga šamaša zakonik	51
27.	Asirski kralj na lovu na leve; relief iz palače v Nimrudu v Brit. Mus.	52
28.	Ašurbanipal in kraljica praznujeta zmago; relief v Brit. Mus.	53
29.	Relief duhovna iz palače Ašurnasirpala v Nimrudu; v Brit. Mus.	54
30.	Ranjeni lev in levinja; relief v Brit. Mus.	55
31.	Tloris izkopnin v Troji (po Dörpfeldu). 6. naselbina je označena črno	57
32.	Lev stražar ob vhodu na akropolo v Bogazköju (okr. 1300 pred Kr.)	58
33.	Hetitsko božanstvo iz Karčemiša	59
34.	Rekonstrukcija Salomonovega templja v Jeruzalemu	61
35.	Načrt Salomonovega templja v Jeruzalemu	62
36.	Talni načrt palače v Knososu	64
37.	Pogled na stopnišče palače v Knososu	65
38.	Srednjeminojska vaza iz Knososa (Muzej v Heraklejonu)	66
39.	Kretska vaza iz Palaikastro (okr. 1600 pred Kr.)	67
40.	Kretska posoda z reliefom pojočih grabljevcev; iz Hagie Triade	68
41.	Tloris gornjega gradu v Tirinsu	69
42.	Mikene, Levja vrata	71
43.	Z reliefi okrašena zlata posoda iz Vafió v Nar. muzeju v Atenah	73
44.	Idealni tlorisi grških templjev	78
45.	Arhitekturni sestav Parthenona: dorski arhitekturni red	79
46.	Jonski arhitekturni red na templju Nike Apteros v Atenah	80
47.	Korintski red	81
48.	Korintski arhitekturni red na Hadrianovi stoá v Atenah	82
49.	Rekonstruirana zunanjščina Parthenona v Atenah	83
49a.	Parthenon v Atenah, zunanjščina	83

Slika		Stran
50.	Tloris Akropole v Atenah	85
51.	Del Zevsovega oltarja iz Pergama; v Drž. muz. v Berlinu	87
52.	Grška vaza geometričnega sloga v Metropolitan Mus. v New Yorku	89
53.	François vaza v arh. muz. v Firenci (črnofigurni slog)	90
54.	Ahil obvezuje Patrokla na posodi svetlofigurnega sloga v Berlinu	91
55.	Darij na mozaiku Aleksandrove bitke v Neapolju	92
56.	Relief Gorgone (Meduze) v muzeju v Korfu	94
57.	Kleobis ali Biton Polimeda iz Argosa v muzeju v Delfih	95
58.	Kip deklice v muzeju na Akropoli v Atenah	96
59.	Kip z zapadnega slemenskega čela templja Afaje v Egini; v gliptoteki v Monakovem	97
60.	Myron, Metalec diska; po kipcu v Monakovem	98
61.	Glava Apolona z zapadnega slemenskega čela Zevsovega templja v Olimpiji	99
62.	Glava bronastega kipa, najdenega pri Rtu Artemisionu; v Nar. muz. v Atenah	100
63.	Fidija, del reliefnega pasu (friza) na Parthenonu v Atenah	101
64.	Nagrobnik Hegezó; Atene, Nar. muzej	102
65.	Polyklet, kopija po nosilcu kopja (Doryphoros) v Neapolju	103
66.	Praksiteles, glava Hermesa v muzeju v Olimpiji	105
67.	Glava Galca iz skupine Galec ubija sebe in ženo, po kopiji v Rimu	106
68.	Laokoon, v Vatikan. muzeju v Rimu	108
69.	Glinasti etruščanski sarkofag v Rimu	111
70.	Epidauros, grško gledališče	112
70a.	Epidauros, tloris grškega gledališča	112
71.	Aspendos v Mali Aziji, rimsko gledališče	113
71a.	Aspendos, tloris rimskega gledališča	113
72.	Rimsko-dorski (toskanski) stavbni red Marcelovega gledališča v Rimu	114
73.	Rimsko-jonski arhitekturni red v templju Fortune Virilis v Rimu	115
74.	Rimsko-korintski arhitekturni red	116
75.	Kompozitni kapitel	116
76.	Rim, Kolosej	117
77.	Rekonstruirani pogled na Forum Romanum ob Cezarjevem času	118
78.	Rekonstruirana zunanjščina Pantheona	119
79.	Rim, Tloris Pantheona	120
80.	Tloris Caracallovih term v Rimu	121
81.	Rekonstruirani pogled na Dioklecijanovo palačo	122
82.	Split, Dioklecijanova palača, tloris	123
83.	Portretno poprsje Julija Cezarja	124
84.	Ara pacis, duhovni in člani cesarske rodbine v Avgustovem spremstvu	125
85.	Rim, Lateran, sarkofag z reliefom Orestove zgodbe	126
86.	Rim, Trajanov steber, prizori iz daške vojne	127
87.	Odisejska krajina z Esquilina (Rim, Vatikan)	128
88.	Pompeji, hiša Vettijev, freska Erosa na vozu z delfini	129
89.	Starokrščanski simboli v nekropoli v Cireni	139
90.	Idealni tloris starokrščanske bazilike	140
91.	Rim, prvotna bazilika sv. Petra	141
92.	Rim, notranjščina bazilike S. Maria Maggiore	142
93.	Carigrad, Aja Sofia, notranjščina	143
94.	Aja Sofia, Carigrad, tloris	144
95.	Rim, S. Maria Maggiore, mozaik poklonitve modrih Novorojencu	145
96.	Rim, Lateran, sarkofag z reliefom Jonove zgodbe	146
97.	Poreč, stolnica, kapitel	149
98.	Ravena, mozaik cesarice Teodore s spremstvom v cerkvi S. Vitale	150
99.	Ravena, mozaik glave Jude Zelota v baptisteriju ortodoksnih	151
100.	Kip Afrodisijasa v muzeju v Carigradu	153
101.	Vladimir, cerkev sv. Demetrija, glava angela (okr. 1200)	154
102.	Solun, cerkev sv. apostolov	155
102a.	Solun, cerkev sv. apostolov, tloris	156
103.	Bizantinski dekorativni način gradnje v Mesembriji (Bolgarsko)	157
104.	Bizantinska freska v peribleptosu v Mistri	158
105.	Cerkev Vasilija Blaženega v Moskvi	159
106.	Sv. Demetrij. Ruska ikona Stroganovske šole	161
107.	Sofija, cerkev Vasilija Blaženega	162
108.	Prazgodovinska plastika v jami du Tuc d'Audoubert (Ariège)	164
109.	Okrašena lončenina z Barja (po Vodniku po zbirkah Nar. muz. v Ljubljani)	165
109a.	Glinasta figurica z Barja (po Vodniku po zbirkah Narodn. muzeja v Ljubljani)	165
110.	Hallstatski sklepnik opasača iz Vač (po Vodniku po zbirkah Nar. muz. v Ljubljani)	166
110a.	S spiralno ornamentiko okrašena hallst. lončenina iz Podzemlja (po Vodniku po zbirkah Nar. muzeja v Ljubljani)	166

Slika		Stran
111.	Vaška situla, izdelek venetsko ilirske umetne obrti (po Vodniku po zbirkah Nar. muzeja v Ljubljani)	167
112.	Čedad, longobardska ornamentika v baptisteriju	168
113.	Križanje v evangeliariju iz St. Gallena	169
114.	Plošča s podobo starohrvatskega kralja v baptisteriju v Splitu	171
115.	Staroslovenski okras	172
116.	Vojvodski prestol na Gosposvetskem polju	173
117.	Načrt samostana v St. Gallenu	174
118.	Miniatura iz evangeliarija Karla Vel. (zač. IX. stol.)	176
119.	Sv. Cirijak v Gernrode, notranjost (okr. 1000)	181
120.	S. Sernin u Toulouse-u	183
121,	Mainz, stolnica	185
122.	Benetke, cerkev sv. Marka, tloris	186
123.	Sen sv. Jožefa, salzburška miniatura iz Münchena, Hof- u. Staatsbibl. Cod. lat. 15903 (12. stol.)	188
124.	Gotski gradbeni sistem (katedrala v Amiensu)	190
125.	Tloris katedrale v Reimsu	194
126.	Prezbiterij stolnice v Le Mansu	197
127.	Benetke, Cà Doro	199
128.	Chartres, stolnica, kraljevski portal	201
129.	Zapadna fasada stolnice v Reimsu	202
130.	St. Gilles pri Arlesu, bivša opat. cerkev, zap. fasada (1. četrt. XII. stol.)	203
131.	Chartres, kipi na kraljevskem portalu stolnice	205
132.	Reims, katedrala, levi zapadni portal, sv. Makarij in angel (1220)	206
133.	Strassburg, katedrala, kip Sinagoge (sr. XIII. stol.)	207
134.	Bamberg, katedrala, knežji portal, kip Sinagoge (okr. 1245)	208
135.	Naumburg, stolnica, mejni grof Eckehard in gospa Uta	209
136.	Paris, Louvre, nagrobnik Filipa Pota	210
137.	Vit Stwosz-Stoss, Marijina smrt v oltarju Marijine cerkve v Krakovu	211
138.	Gioto, Joahim pri pastirjih, freska v Areni v Padovi	213
139.	Simone Martini in Lipo Memmi, Oznanjenje (Gal. Uffizi, Firenca)	214
140.	Pisa, Camposanto, leva polovica slike triumfa smrti	215
141.	Firenca, Sta Maria del Fiore	220
142.	Palača Medici-Ricardi	221
143.	Firence, dvorišče palače Strozzi	222
144.	Rim, kupola sv. Petra	223
145.	Fasada kapitolinskega muzeja v Rimu	224
146.	Rim, kupola cerkve sv. Petra in kolonadni trg sv. Petra	225
147.	Notranjščina uršulinske cerkve v Ljubljani	226
148.	Tloris cerkve il Gesù v Rimu	227
149.	Ghiberti, Abrahamova daritev Izaka	228
150.	F. Brunelleschi, Abrahamova daritev Izaka	228
151.	Lor. Ghiberti, Padec Jerihe na Vratih paradiža v baptisteriju v Firenci	229
151a	L. Ghiberti, Vrata paradiža v baptisteriju v Firenci	230
152.	Donatello, spomenik Gattamelate v Padovi	231
153.	Donatello, lo Zuccone, Firenca, stolp stolnice	232
154.	Verrocchio, spomenik Calleonija v Benetkah	233
155.	Michelangelo, Pietà v cerkvi sv. Petra v Rimu	234
156.	Michelangelo, nagrobnik Giuliana de' Medici	235
157.	Michelangelo, David	236
158.	A. Dürer, bakrorez Adama in Eve (1404)	237
159.	C. Crivelli, Oznanjenje (London, Nat. Gal.)	238
160.	Lionardo da Vinci, sv. Ana (Paris, Louvre)	239
161.	Michelangelo, Poslednja sodba (Vatikan)	240
162.	Fra Angelico, Jezus v pretoriju; freska v samostanu sv. Marka v Benetkah	241
163.	Sandro Botticelli, Oznanjenje (Firenca, Gal. Uffizi)	242
164.	Domenico Ghirlandaio, rojstvo Janeza Krst., Firenca, S. Maria Novella	243
165.	Raffael, Teologija	244
166.	Raffael, Spremenjenje na gori Tabor (Rim, Vatikan)	245
167.	M. Pacher, Čudež sv. Volbenka	246
168.	Michelangelo, strop Sikstinske kapele (Vatikan)	247
169.	Corregio, Dan	248
170.	Giov. Bellini, Madona s svetniki (Benetke, Akademija)	249
171.	Viktor Carpaccio, Prikazen sv. Uršuli v Kcelnu (Benetke, Akademija)	251
172.	Giorgione, Nevihta (Benetke, Akademija)	252
173.	Tizian, Pavel III. Farnese z nečakoma (1546)	253
174.	Tizian in Palma, Pietà (Benetke, Akademija)	254
175.	J. Tintoretto, Zadnja večerja (Benetke, Scuola S. Rocco)	175

Slika		Stran
176.	Tintoretto, sv. Nikolaj v proštijski cerkvi v Novem mestu	256
177.	Jan van Eyck, Madona kanclerja Rolina (Paris, Louvre)	257
178.	Pieter Brueghel, Kmečka svatba (Dunaj, Nar. gal.)	259
179.	A. Dürer, Vitez, smrt in hudič, bakrorez (1513)	261
180.	Matija Grünewald, Marija in Janez pod križem na Isenheimskem oltarju	262
181.	A. Dürer, Apostoli (München, pinakoteka)	263
182.	Sandro Botticelli, Rojstvo Venere (Firenca, Gal. Uffizi)	264
183.	Tizian, Urbinska Venera (1538)	265
184.	Borromini, fasada cerkve S. Carlo alle quattro fontane, Rim	269
185.	L. Bernini, oltar z baldahinom v cerkvi sv. Petra v Rimu	270
186.	L. Bernini, trg s kolonadami pred cerkvijo sv. Petra v Rimu	271
187.	F. Juvara, Superga pri Turinu	272
188.	Michelangelo, načrt za cerkev sv. Petra v Rimu	273
189.	Pietro da Cortona, stropna freska v Pal. Barberini v Rimu	274
190.	L. Bernini, oltar v cerkvi S. Maria della Vittoria, Rim	276
191.	Bramante, načrt za cerkev sv. Petra	277
192.	Tloris cerkve sv. Petra v Rimu	278
193.	Jules Hardouin Mansart, invalidska cerkev v Parizu	281
194.	Paul Decker, načrt kraljeve rezidence z vrtovi (1726)	282
195.	Schönbrunn, rokokojska ornamentika na stenah	283
196.	L. v. Hildebrandt, palača Belvedere na Dunaju	284
197.	Schlüter, prižnica v Marijini cerkvi v Berlinu	285
198.	L. Bernini, portret Fonsece	286
199.	L. Bernini, zamaknjenje sv. Terezije	288
200.	Rim, notranjščina cerkve il Gesù	289
201.	A. Pozzo, iluzionistična stropna freska v cerkvi S. Ignazio v Rimu	290
202.	L. Carracci, Madona v galeriji v Bologni	292
203.	Caravaggio, Mučeništvo sv. Petra v cerkvi S. Maria del Popolo v Rimu	293
204.	G. Tiepolo, Prenos Loretanske hišice, Benetke, Scalzi	295
205.	P. P. Rubens, Tri gracije (Madrid, Prado)	296
206.	P. P. Rubens, Pristanek Marije Medicejske v Marseille-u (Paris, Louvre)	298
207.	El Greco, Pokop grofa Orgáza (Toledo)	299
208.	D. Velasquez, Predice (Madrid, Prado)	300
209.	Velasquez, del podobe Marijane Avstrijske (Madrid, Prado)	301
210.	Murillo, sv. Anton (muzej v Sevilli)	302
211.	Jan Vermer van Delft, Kvačkarica čipk (Paris, Louvre)	304
212.	F. Hals, Hille Bobbe (Berlin, Kais. Friedrichmuseum)	305
213.	Rembrandt, lastna podoba (Dunaj, Nar. gal.)	307
214.	Rembrandt, Sv. Družina (1645, Leningrad, Eremitage)	308
215.	Rembrandt, Prodajavec strupa za podgane	309
216.	A. Watteau, La Finette (Paris, Louvre)	310
217.	Fr. Boucher, Ptičja kletka (Paris, Hôtel de Soubise)	311
218.	Jean Bapt. Greuze, Razbiti vrč (Paris, Louvre)	312
219.	Fr. Goya, Streljanje ustašev v Madridu 3. V. 1808 (Madrid, Prado)	313
220.	Fr. Goya, Družba na veji, iz Prerovorov	314
221.	J. M. Kremser-Schmidt, Mučeništvo sv. Katarine v Velesovem	315
222.	J. G. Soufflot, notranjščina Pantheona v Parizu	318
223.	Washington, Kapitol	319
224.	Dunaj, Ring s parlamentom in rotovžem	330
225.	Stolnica v Koelnu	331
226.	Brooklyn Bridge v New Yorku	332
227.	Eiffelov stolp	333
228.	Sir Charles Barry, parlament v Londonu	336
229.	Dunaj, ces. dvor proti Michaelerplatzu; Kirschner z naslonom na Fischerja v. Erlacha	337
230.	O. Wagner, cerkev na Steinhofu (Dunaj)	338
231.	R. Donner, Pietà v stolnici v Krki	339
232.	A. Canova, nagrobnik papeža Klementa XIII. (Rim, sv. Peter)	340
233.	J. B. Carpeaux, Ples	341
234.	A. Rodin, Balzacov spomenik	343
235.	A. Rodin, Calaiški meščanje	344
236.	A. Maillol, Sedeča žena	345
237.	Fr. Caucig, Fokion in žena (Nar. gal. v Ljubljani)	346
238.	Jan Matejko, Ciprijan, vladika polocki, del iz slike Batory pod Pskovim	347
239.	P. C. Puvis de Chavannes, Genovefa bdi nad Parizom (Paris, Panthéon)	348
240.	F. Hodler, Jenski študentje odhajajo na bojišče l. 1813 (Jena, Univerza)	349
241.	G. Klimt, Podoba žene	350
242.	J. M. W. Turner, Pogreb sira Davida Wilkieja (London, Nat. Gal.)	351
243.	Dante Gabriel Rosetti, Oznanjenje (London, Tate Gal.)	352

Slika	Stran
244. K. David Friedrich, Pri oknu	353
245. M. v. Schwind, Čarobni rog (München, Schackgal.)	354
246. E. Delacroix, Pokolj na Chiosu (Paris, Louvre)	355
247. J. Courbet, Lastna podoba	356
248. C. Corot, Krajina s kopalkami	358
249. E. Manet, Podoba Rosite Mauri	359
250. Cl. Monet, Kopališče	360
251. L. Corinth, Podoba Bernta Groenvolda	361
252. G. P. Seurat, Promenada	362
253. Gaudi, Casa Milá y Camps v Barceloni	371
254. Henry van de Velde, Darmstadt, vestibul muzeja	372
255. O. Wagner, Dunajska mestna železnica, dvorni paviljon	373
256. J. Hoffmann, Jedilnica	374
257. Peter Behrens, Nemško poslaništvo v Petrogradu	375
258. Jože Plečnik, »Zacherlhaus« na Dunaju	376
259. P. Gauguin, Ob zvoku piščalke	378
260. V. van Gogh, Pokrajina s cipresami	379
261. E. Munch, Deklice na mostu	380
262. Ivan Meštrović, Pričakovanje	382
263. E. Barlach, V ekstazi	383
264. P. Cézanne, Tihožitje	385
265. Gauguin, Prizor s Tahitija	386
266. P. Picasso, Likarica (1903)	388
267. P. Picasso, Harlekin s kitaro (1918)	389
268. P. Picasso, Pesnik (1912)	390
269. Carlo Carrà, Tihožitje (1914)	391
270. Georges Braque, Vijolina in pipa	392
271. Ferdinand Léger, del slike Zajutrek (1921)	393
272. Ozenfant, Tihožitje (1922)	394
273. Umberto Boccioni, Smeh	395
274. Gerardo Dottori, Letalec (aeropittura)	396
275. Jan Oeltjen, Ledolomci	397
276. Karl Schmidt-Rottluff, Lastna podoba	398
277. Oskar Kokoschka, Lastna podoba (1917)	399
278. Vasilij Kandinsky, Belo središče (1922)	400
279. Aleks. Archipenko, skulptoslika	402
280. Aleks. Archipenko, Žene vaze	403
281. Berg, železobetonska zgradba Jahrhunderthalle v Bresslau	406
282. Le Corbusier, Načrt za Cité mondiale pri Ženevi	408
283. Le Corbusier, fasada hiše na Weissenhofu v Stuttgartu (1927)	409
284. Le Corbusier, Vila v Ville d'Avray, družabni prostor	410
285. Le Corbusier, Načrt za Centrosojuz v Moskvi (1929)	411
286. Frankfurt a. M., Delavska naselbina Westhausen	412
287. P. Picasso, Pokrajina	413
288. George Grosz, Nedelja	415
289. George Grosz, podoba pesnika Maksa Hurmann-Neisseja (1925)	416
290. O. Dix, Starši (1921)	417
291. R. Belling, »stvarna« plastika (1923)	418
292. E. A. Bourdelle, Herakles v boju	419

Kazalo imen umetnikov

Okrajšave: a. = arhitekt, k. = kipar, sl. ali s. = slikar, u. = umetnik

A

Van Aelst, Pieter Cocke, niz. sl. XVI. st. 259
Ahlert, Fr., nem. a. XIX. st. 332
Albert-Kostrowiecki, Guillaume Apolinaire, teoretik ekspresionizma 368
Alberti, Leon Battista, it. a. XV. st. 222
Fra Angelico, gl. da Fiesole
Apeles, grški s. IV. stol. pred Kr. 91
Apolodor, grški s. V. stol. pred Kr. 91
Archipenko, Aleks., ukr. k. XX. st. 368, 402*, 403*, 404, 405, 414
Artemios iz Trallesa, a. VI. st. po Kr. 142

B

Barlach, E., nem. k. XX. st. 381, 383*, 403
Fra Bartolomeo, it. sl., XV./XVI. st. 242
Barry, Charles, angl. a. XIX. st. 336, 336*
Behrens, Peter, nem. a. XX. st. 375*, 376
Belling, R., nem. k. XX. st. 404, 418*, 420
Bellini, Giovanni, it. sl. XV./XVI. st. 249*, 250
Berg, nem. a. XIX./XX. st. 406*, 407
Bergant, Fortunat, sloven. sl. XVIII. st. 314
Bernini, it. k. in a. XVII. st. 268, 270*, 271*, 276*, 277, 286*, 287, 288*
Boccioni, U., it. sl. XX. st. 394, 395*
Böcklin, Arnold, nem. sl. XIX. st. 349
Da Bologna, Giovanni, it. k. XVI. st. 232
Borromini, it. a. XVI. st. 269*, 271, 279
Bosch, Hieronimus, niz. sl. XVI. st. 258, 294
Botticelli, Sandro, it. sl. XV. st. 238, 242*, 264*
Boucher, François, franc. sl. XVIII. st. 309, 311*, 350
Bourdelle, E., franc. k. XX. st. 344, 419*, 420
Bramante, it. a. XV. st. 223, 277, 277*
Brancussi, Const., sl. XX. st. 368
Braque, Georges, franc. sl. XX. st. 386, 387, 392*, 392, 403
Brožík, Vaclav, češ. sl. XIX. st. 349
Brueghel, Pieter, niz. sl. XVI. st. 258, 259*, 294
Brunelleschi, Filippo, it. a. XV. st. 221, 222, 228, 228*
Burljuk, ukr. sl. XX. st. 422
Burne-Jones, angl. sl. XIX. st. 351

C

Canova, A., it. k. XVIII./XIX. st. 340*, 341
Carpaccio, Vittore, it. sl. XV./XVI. st. 250, 251*
Carpeaux, J. R., franc. k. XIX. st. 341, 342*
Carrà, Carlo, it. sl. XX. st. 391*, 394
Carracci, Agostino, it. sl. XVI. st. 291
Carracci, Annibale, it. sl. XVI. st. 291
Carracci, L., ital. sl. XVI./XVII. st. 292
Caravaggio, it. sl. XVI./XVII. st. 291, 293*
Caucig, Fr., sloven. sl. XVIII./XIX. st. 346, 347
Cebej, Anton, sloven. sl. XVIII. st. 314
Cézanne, Paul, franc. sl. XIX./XX. st. 362, 377, 384, 385*, 386, 387, 389, 396
Cevksis, grški sl. V. stol. pred Kr. 91
Chagall, Marc, žid. sl. XX. st. 368
Chardin, Jean Siméon, franc. sl. XVIII. st. 311, 347
Chevreuil, franc. znanstvenik XIX. st. 360
Chirico, G. de, it. sl. XX. st. 395, 418
Chodowiecki, Daniel, nem. sl. XVIII. st. 311
Da Conegliano, Giov. Cima, it. sl. XV./XVI. st. 250
Constable, angl. sl. XIX. st. 350
Le Corbusier, franc. a. XX. st. 392, 408*, 409, 410*, 411*, 414
Corinth, L., nem. sl. XIX./XX. st. 357, 351*
Cornelius, Peter v., nem. sl. XIX. st. 348, 352
Corot, C., franc. sl. XIX. st. 353, 358*
Correggio, it. sl. XVI. st. 248*, 250
Cortona, Pietro Berretini, it. sl. XVII. st. 271, 274*, 289
Coubine, češ. sl. XX. st. 368
Courbet, G., franc. sl. XIX. st. 353, 356*
Cranach, Lucas, nem. sl. XVI. st. 260
Crivelli, C., it. sl. XV. st. 238*
Cuvilliés, François, franc. a. XVIII. st. 282

D

David, J. L., franc. sl. XVIII./XIX. st. 347
Decker, Paul, nem. a. XVIII. st. 282*
Degas, E., franc. sl. XIX. st. 353
Delacroix, franc. sl. XIX. st. 325, 352, 355*
Delaroche, franc. sl. XIX. st. 348
Denis, Maurice, franc. sl. XIX./XX. st. 349
Derain, A., fr. sl. XX. st. 418
Dientzenhofer, avstr. a. XVIII. sl. 283
Dix, O., nem. sl. XX. st. 417*, 420
Domenichino, it. sl. XVII. st. 291
Donatello, it. k. XV. st. 229, 231*, 232*, 232
Donner, R., nem. k. XVIII./XIX. st. 339*, 341
Dottori, Gerardo, it. sl. XX. st. 396*
Dürer, Albreht, nemški sl. XVI. st. 103, 237*, 260, 261*, 263*

E

Egger-Lienz, nem. sl. XIX./XX. st. 350, 377
Eiffel, franc. inž. XIX. st. 333, 333*
Van Eyck, Antonius, niz. sl. XVII. st. 297
Van Eyck, Jan van, niz. sl. XV. st. 257*, 258

F

Fellner, nem. a. XIX. st. 337
Ferstel H. v., nem. a. XIX. st. 337
Fidias, grški k. V. st. pred Kr. 76, 100, 101*
Da Fiesole, fra Giovanni, fra Angelico, it. sl. XV. st. 238, 241*
Fischer, v., Erlach, Joh. B., avstr. a. XVIII. st. 283
Fontana, Domenico, it. a. XVI. st. 263
Fragonard, Jean-Honoré, franc. sl. XVIII. st. 309
Friedrich, J., nem. sl. XIX. st. 352
Friedrich, Kaspar David, nem. sl. XIX. st. 323, 351, 353*
Fujita, japon. sl. XX. st. 368

G

Gainsborough, angl. sl. XVIII. st. 350
Garnier, Tony, franc. a. XX. st. 408, 409
Gaudí, katalon. a. XX. st. 371*, 372
Gauguin, P., franc. sl. XIX. st. 378*, 386, 387
Ghiberti, Lorenzo, it. k. XV. st. 228, 228*, 229*, 230*
Ghirlandaio, Domenico, it. sl. XV. st. 238, 243*
Giorgione, it. sl. XV./XVI. st. 250, 251, 252*
Giotto, ital. sl. XIV. st. 212 sl., 213*
Di Giovanni, Bertoldo, it. k. XV. st. 232
Gogh, Vincent van, niz. sl. XX. st. 379, 386, 396
Goya, Francisco, špan. sl. XVIII./XIX. st. 311, 313*, 314*, 350, 364
El Greco, gl. Theotocopuli
Greuze, Jean Bapt., franc. sl. XVIII. st. 311, 312*, 347
Gris, Juan, franc. sl. XX. st. 392
Gropius, W., nem. a. XX. st. 416
Grosz, G., nem. sl. XX. st. 401, 415*, 416*, 420
Grottger, A., pol. sl. XIX. st. 364
Grünewald, Mathias, nem. sl. XVI. st. 260, 262*

H

Hals, Franc, niz. sl. XVII. st. 303, 305*, 350
Hanak, nem. k. XX. st. 420
Hansen, Jan. Kristjan, nem. a. XIX. st. 330
Hansen, Teofil Ed., nem. a. XIX. st. 330
Heckel, E., nem. sl. XX. st. 396, 403
Helmer, nem. a. XIX. st. 337
Hildebrand, Adolf, nem. k. XIX. st. 103, 341, 349, 380, 420
V. Hildebrandt, Lucas, avstr. a. XVIII. st. 283, 284*
Hipodamos iz Mileta, grški a. X. stol. pred Kr., 77, 86
Hodler, Ferd., švic. sl. XIX. st. 349*, 349, 377
Hoffmann, J., nem. a. XX. st. 374
Hogart, angl. sl. XVIII./XIX. st. 350
Holbein ml., Hans, nem. sl. XVI. st. 260
Holzmeister, Cl., nem. a. XX. st. 416

I

Iktinos, grški a. V. st. pred Kr. 84
Ingres J. A. D., franc. sl. XIX. st. 347
Izidor iz Mileta, a. VI. st. po Kr. 142

J

Jakopič, R., slov. sl. XX. st. 357
Jeanneret, Edmond, franc. sl. XX. st. 392
Jelovšek, Franc, sloven. sl. XVIII. st. 314
Juvara, Filippo, it. a. XVI. st. 272, 272*, 279

K

Kalikrates, grški a. V. st. pred Kr. 84
Kalion, grški k. V. st. pred Kr. 96
Kanoldt, nem. sl. XX. st. 420
Kandinsky, Vasilij, rus. sl. XX. st. 369, 397 400, 405
Kaufmann, Angelika, nem. sl. XVIII. st. 347
Kirchner, L., nem. sl. XX. st. 396
Kisling, M., žid. sl. XX. st. 368, 418
Klee, Paul, nem. sl. XX. st. 397
Klenze, Leo, nem. a. XIX. st. 329
Klimt, G., nem. sl. XX. st. 350, 377, 381
Klinger, Max, nem. sl. XIX. st. 377
Kokoschka, O., nem. sl. XX. st. 326, 369, 397, 399*
Kolig, nem. sl. XX. st. 397
Kostrowiecki, gl. Albert-K.
Kotěra, Jan, češ. a. XX. st. 377
Kovačič, Viktor, hrv. a. XX. st. 377
Kracker, M. L., avstr. sl. XVIII. st. 294, 314
Kralj, France, slov. k. XX. st. 404
Kremser-Schmidt, J. M., avstr. sl. XVIII. sl. 314, 315

L

Lebrun, Charles, franc. sl. XVII. st. 280
Lederer, F., nem. k. XIX./XX. st. 381
Léger, Fernand, franc. sl. XX. sl. 392, 393*, 404, 418
Lehmbruck, V., nem. k. XX. st. 403
Leohares, grški k. IV. stol. pred Kr. 104
Van Leyden, niz. sl. XVI. st. 258
Liebermann, Max, nem. sl. XIX./XX. st. 357
Lionardo da Vinci, ital. sl. XV./XVI. st. 103
Lippi, Filippino, it. sl. XV. st. 238
Lipschitz, Jacques, k. XX. st. 404
Lizip, grški k. IV. stol. pred Kr. 104
Longhena, Baldassare, it. a. XVII. st. 279
Loos, Adolf, nem. a. XX. st. 373
Lorenzetti, Ambrogio, it. sl. XIV. st. 216

M

Maderna, Carlo, it. a. XVI. st. 268, 277
Maillol, Aristide, franc. k. XX. st. 344, 345*, 380, 420
Makart, Hans, nem. sl. XIX. st. 349
Manet, Edouard, franc. sl. XIX. st. 353, 359*
Mansart, François, franc. a. XVII. st. 280

Mansart, Jules Hardouin, franc. a. XVII. st. 280, 281*
Marées, Hans, nem. sl. XIX. st. 377, 349
Marinetti, F. G., it. pesnik, teoretik futurizma XX. st. 393
Mark, Fr., nem. sl. XX. st. 396
Martini, Simone, it. sl. XIV. st. 214*, 216
Masaccio, it. sl. XV. st. 238
Matejko, Jan, pol. sl. XIX. st. 347*, 349
Matisse, H., franc. sl. XX. st. 386
Maulpertsch, avstr. sl. XVIII. st. 294, 314
Memling, Hans, niz. sl. XV. st. 258
Memmi, Lipo, it. sl. XIV. st. 214*
Mengs, Rafael, nem. sl. XVIII. st. 347
Messel, A., nem. a. XIX./XX. st. 339
Meštrović, Ivan, hrv. k. XX. st. 381, 382*, 420
Metzinger, Valentin, sloven. sl. XVIII. st. 314
Metzner, nem. k. XIX./XX. st. 381
Michelangelo, Bounarotti, it. a., k. in sl. XVI. st. 223 sl., 229 sl., 234*, 235*, 236*, 236, 240*, 244 sl., 247*, 273*, 273, 277
Michelozzo, it. a. XV. st. 222
Millais, J. E., angl. sl. XIX. st. 351
Millet, franc. sl. XIX. st. 353
Minne, G., niz. k. XX. st. 381
Miron, grški k. V. stol. 98*, 100
Mnezikles, grški a. V. st. pred Kr. 84
da Modena, Tommaso, it. sl. XIV. st. 260
Modigliani, it. sl. XX. st. 368
Monet, Cl., franc. sl. XIX. st. 353, 360*
Morris, William, angl. u. XIX. st. 337
Moser, Kolo, nem. u. XX. st. 374
Munch, E., skandin. sl. XIX./XX. st. 379, 380*, 386, 396
Munkacsy, Mihael, madj. sl. XIX. st. 349
Murillo, B. E., špan. sl. XVII. st. 300, 302*
Muthesius, H., nem. a. XIX./XX. st. 339

N

Nolde, E., nem. sl. XX. st. 397, 403

O

Oeltjen, Jan, nem. sl. XX. st. 396, 397*
Olbrich, J., nem. a. XX. st. 374, 377
Onatas, grški k. V. stol. pred Kr. 96
Overbeck, Fr., nem. sl. XIX. st. 352
Ozenfant, franc. sl. XX. st. 392, 394*

P

Pacher, Michael, nem. sl. XV. st. 246
Palladio, Andrea, it. a. XVI. st. 227
Palma, it. sl. XVI. st. 254
Pamfilos, grški sl. IV. stol. pred Kr. 91
Parhasijos, grški sl. V. stol. pred Kr. 91
Pascin, Jul., sl. XX. st. 368
Pavzios, grški sl. IV. stol. pred Kr. 91
Pechstein, Max, nem. sl. XX. st. 397, 403
Perret, Auguste, franc. a. XX. st. 408, 409
Perugino, Pietro, it. sl. XV. st. 241
Picasso, Pablo Ruiz, katalon. sl. XX. st. 368, 386, 387, 388*, 389—392, 389*, 390*, 403, 404, 405, 413*, 414, 418
Piloty, nem. sl. XIX. st. 349
Pisano, Andrea, it. k. XIV. st. 228
Pisano, Giovanni, it. k. XIII./XIV. st. 210
Pisano, Niccolo, it. k. XIII. st. 210
Pisarro, Camille, franc. sl. XIX. st.353
Plečnik, Jože, slov. a. XX. st. 376*, 377
Poelzing, H., nem. a. XX. st. 416
Polignot, grški sl. V. stol. pred Kr. 76, 91
Poliklet, grški k. V. stol. pred Kr. 76, 103
Poliklet ml., grški a. IV. stol. pred Kr. 85
Polimedes iz Argosa, grški k. VI. stol. pred Kr. 95*
della Porta, Giacomo, it. a. XVI. st. 268
Pozzo, Andrea, it. a. in sl. XVII. st. 271, 283, 289, 290*
Praksiteles, grški k. IV. stol. pred Kr. 104, 105*
Prandauer, Jakob, avstr. a. XVIII. st. 283
Puget, Pierre, franc. k. XVII. st. 287
Pugin, Augustus, angl. a. XIX. st. 336
Puvis de Chavannes, P. C., franc. sl. XIX. st. 348*, 349, 377
Pyhios, grški a. IV. stol. pred Kr. 84

R

Raffael, it. sl. in a. XVI. st. 223, 236, 241 sl., 244*, 245*, 277
Reynolds, angl. sl. XVIII. st. 350
Rembrandt, Harmensz van Rijn, niz. sl. XVII. st. 303 sl., 307*, 308*, 309*, 350
Renoir, Avg., franc. sl. XIX. st. 353
de Ribera, Jusepe, špan. sl. XVII. st. 291, 297
Riemenschneider, nem. k. XV./XVI. st. 209
van Rijn, gl. Rembrandt
Robba, Franc, ljublj. k. XVIII. st. 287
della Robbia, Andrea, it. k. XV. st. 229
della Robbia, Luca, it. k. XV. st. 229
Rodin, Auguste, franc. k. XIX. st. 341, 343*, 344*, 381
Rosetti, D. G., angl. sl. XIX. st. 351, 352*
Rottmayr, Joh. Fr., avstr. sl. XVIII. st. 314
Rousseau, Th., franc. sl. XIX. st. 353
Rubens, P. P., niz. sl. XVII. st. 294, 296*, 298*
Runge, Filip Oto, nem. sl. XIX. st. 323
Russollo, L., it. sl. XX. st. 394

S

da Sangallo, Antonio, it. a. XVI. st. 227
Schinkel, K. Fr., nem. a. XIX. st. 329
Schlüter, A., nem. a. in k. XVIII. st. 285*
Schmidt, Fr., nem. a. XIX. st. 337
Schmidt-Rottluff, K., nem. sl. XX. st. 396 398*, 403
Schnorr v. Carolsfeld, Julij, nem. sl. XIX. st. 352
Schwind, Moriz v., nem. sl. XIX. st. 352, 354*, 353
Segantini, S., it. sl. XIX. st. 357
Semper, G., nem. a. XIX. st. 337
Seurat, G., franc. sl. XIX. st. 360, 362*
Severini, Gino, it. sl. XX. st. 394
Siemiradzki, H., polj. sl. XIX. st. 349
Signac, Paul, franc. sl. XIX. st. 360
Sisley, Albert, franc. sl. XIX. st. 353
Skopas, grški k. IV. stol. pred Kr. 104
Sluter, Claus, gotski k. XIV. st. 209
Snurke, Robert, angl. a. XVIII. st. 329
Soane, John, angl. a. XVIII. st. 329
Solari, it. a. XVII./XVIII. st. 283

Soufflott, Jacques Germain, franc. a. XVIII. st. 327, 328*
Stoss-Stwosz, Vit, k. XV./XVI. st. 209, 211*
Štursa, češ. k. XX. st. 420

T

Tatlin, rus. a. XX. st. 418
Tessenow, H., nem. a. XX. st. 416
Theotocopuli, el Greco, Domenico, špan. sl. XVII. st. 297, 207*, 396
Thorwaldsen, A., dan. k. XIX. st. 341
Tiepolo, Giov. Batt., it. sl. XVIII. 294, 295*
Tintoretto, it. sl. XVI. st. 250, 255, 255*, 256*, 350
Tizian, it. sl. XVI. st. 250, 251 sl., 253*, 265*, 350
Troger, Paul, avstr. sl. XVIII. st. 314
Turner, J. M. W., angl. sl. XIX. st. 350, 351*

V

Vasari, Giorgio, it. sl. in umetn. zgodovinar XVI. st. 227
Vasnecov, ruski sl. XIX. st. 160
Velasquez, Diego, špan. sl. XVII. st. 300, 300*, 301*, 350
Velde, Henry van de, belg. a. XIX./XX. st. 372*, 373, 374
Vermeer van Delft, Jan, niz. s. XVII. st. 303, 304*
Veronese, Paolo, it. sl. XVI. st. 250, 255
Verrocchio, Andrea, it. k. XV. st. 229, 233*
Vignola, it. a. XVI. st. 227, 268
Vignon, Barthélemy, franc. a. XVIII. st. 327
da Vinci, Lionardo, it. k. in sl. XV./XVI. st. 229, 236, 239*, 244
Viollet-le-Duc, E. Em., franc. a. XIX. st. 331
Voigtel, K. E. R., nem. a. XIX. st. 332
Vurnik, Ivan, slov. a. XX. st. 377, 414
Wagner, Oto, nem. a. XIX./XX. st. 338*, 339, 373*, 373, 374, 407, 409
Wadmüller, Ferdinand, nem. sl. XIX. st. 323
Watteau, Antoine, franc. sl. XVIII. st. 309, 310*, 350
van der Weyden, Rogier, niz. sl. XV. st. 258

Z

Zwirner, E. F., nem. a. XIX. st. 332
d'Yvri, Pierre Constant, franc. a. XVIII. st. 327

Pregled vsebine

Uvod 5

I. Stari vek in predpogoji zapadnoevropske umetnosti

1. Umetnost starega Egipta 17
splošne ugotovitve 17
arhitektura 22
slikarstvo 24
kiparstvo 27
duhovne podlage 34
dediščina 40

2. Babilonsko - asirska umetnost 41
splošne ugotovitve 41
sumerska umetnost 41
babilonsko - asirsko stavbarstvo 43
kiparstvo 46
slikarstvo 49
duhovne podlage . . . 44, 50
dediščina 52

3. Umetnost Male Azije, Feničanov in Izraelcev 56
Troja 56
hetitska umetnost 57
Feničani 60
Izraelci 61

4. Kretsko-mikenska umetnost 63
splošne ugotovitve 63
kretska arhitektura 65
slikarstvo 66
kiparstvo 67
mikenska arhitektura 68
upodabljajoča in krasilna umetnost 70
dediščina 74

5. Grška umetnost 74
splošne ugotovitve 74
duhovne podlage 75
arhitektura 79
slikarstvo 86
kiparstvo 93
dediščina 107

6. Rimska umetnost . . . 109
etruščanska umetnost . . . 109
splošne ugotovitve o rimski umetnosti 110, 128
arhitektura 113
kiparstvo 119
slikarstvo 125
dediščina 129

II. Umetnost zapadne Evrope v glavnih razvojnih stopnjah

1. Starokrščanska umetnost 135
splošne ugotovitve 135
arhitektura 139
slikarstvo 142
kiparstvo 145

2. Bizantinska umetnost 148
splošne ugotovitve 148
razvoj bizantinske umetnosti 155

3. Zora srednjeveške umetnosti 162
splošne ugotovitve 162
prazgodovinska umetnost zapadne Evrope 164
umetnost in barbarski narodi 167
irski ornamentalni slog . . . 169
hrvaško-longobardski ornamentalni slog 170
staroslovenska umetnost . . 170
karolinško-otonska umetnost 174

4. Romanska umetnost . 178
splošne ugotovitve . . 178, 187
arhitektura 179
kiparstvo 186
slikarstvo 187

5. Gotska umetnost . . . 189
splošne ugotovitve 189
arhitektura 193
kiparstvo 201
slikarstvo 212

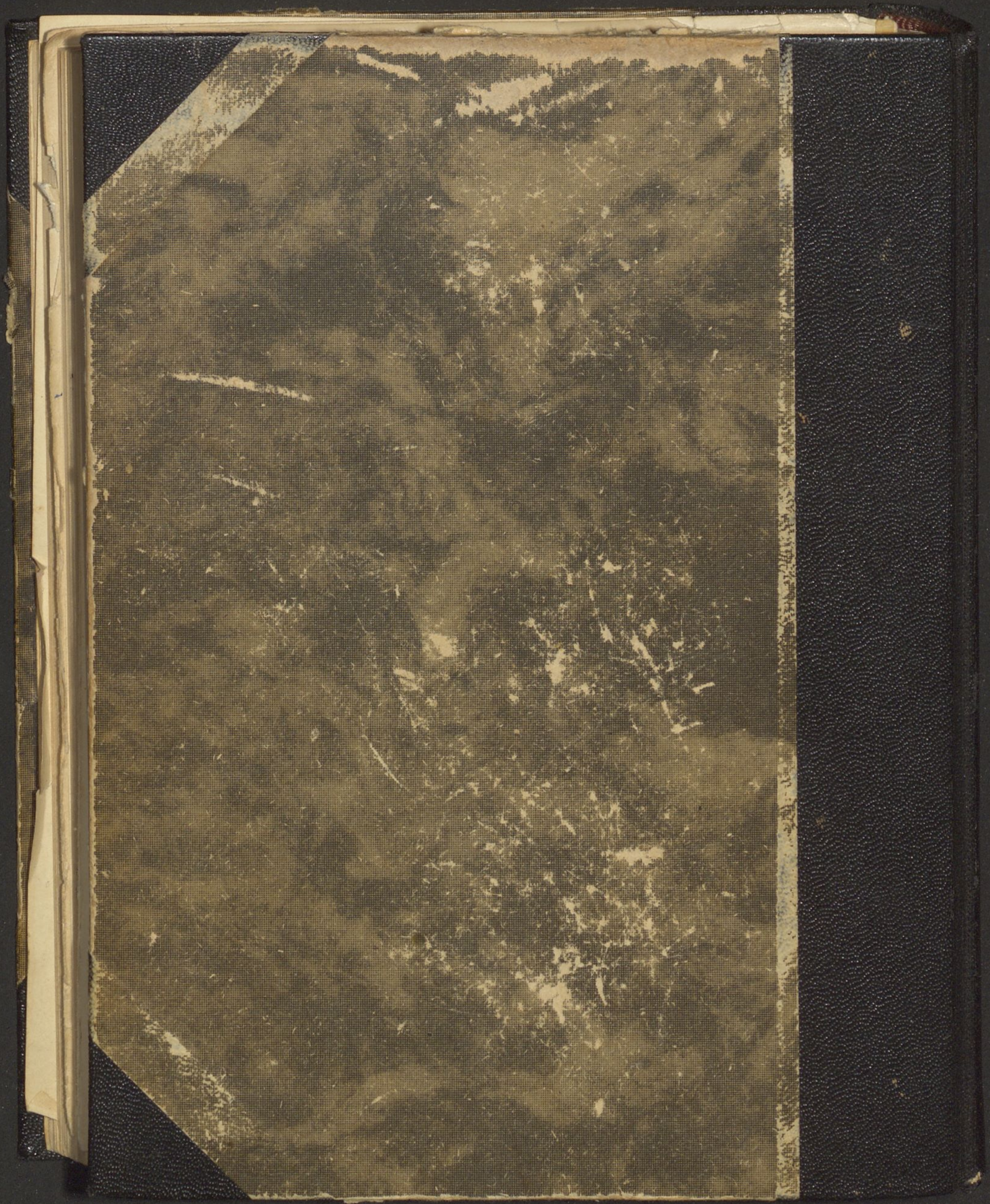
6. Renesančna umetnost 216
splošne ugotovitve 216
arhitektura 220
kiparstvo 227
slikarstvo 233
renesansa kot svetovni slog 261

7. Umetnost baročne in rokokojske dobe . . . 266
splošne ugotovitve 266
baročno stavbarstvo 268
rokoko 280
baročno kiparstvo 283
baročno slikarstvo 287
barok kot svetovni pojav . . 315

8. Doba historičnih slogov 317
splošne ugotovitve 317
klasicizem 324, 327
romantika 325
impresionizem 326, 353
arhitektura dobe historičnih slogov 327
kiparstvo dobe historičnih slogov 339
slikarstvo dobe historičnih slogov 344

9. Novemu slogu nasproti 363
splošne ugotovitve 363
secesija 370
arhitektura zač. XX. stol. . . 372
slikarstvo zač. XX. stol. . . 377
kiparstvo zač. XX. stol. . . 380
ekspresionizem 381, 395
kubizem 385
futurizem 393
kiparstvo dobe ekspresionizma 403
nova arhitektura 406
nova stvarnost v upodabljajoči umetnosti 416

Zaključek 421
Kazalo slik 425
Kazalo imen umetnikov 431

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
COBISS ®
00000079807