

staro minulo življenje. Mesto miru kot kak Böcklinov San Giminiano in brez ljudi, ki se še danes skrivajo za lesenimi oknicami kot da ne zaupajo prišlecu. Kirin nam ga je podal brez ljudi, le eno figuro je postavil v temnem krilu katedrale kot zadnjo silhueto starih časov (sl. str. 162). Izza temnih lokov se belijo črte renesanske kapele Andreja Dračanina in Nikolaja Florentinca, domačih kiparjev, učencev Donatella. Cel ta mistični kraj, poln poezije in vonja prošlosti, je Kirin izrazil enako kakor z besedami Ivo Delalle: za uvod mu je dal oni steber s starim levom, na katerem je pustil stari izrek »Pax tibi«. S temi poslednjimi deli smo približno orisali vse Kirinovo slikarsko delo. In če naj ga na koncu opredelimo v razvoju naše današnje umetnosti, ga stavimo v red onih tihih slikarjev, ki žive in delujejo za slikarstvo, tuji vsaki pozi. Kirin nam je dal doslej nedvomno naše najboljše litografije; ker pozna izborno tehniko, je zavzel mesto enega naših najboljših ilustratorjev med mlajšimi in poleg Božidarja Jakca mogoče tudi edinega.

FRESKE NA KAMNEM VRHU.

FR. STELE.

Cerkev na Kamnem vrhu je podružnica fare Ambrus v Suhi Krajini. Predstavlja nam znani podeželski tip cerkve z obokanim prezbiterijem in pravokotno ladjo, prekrita z ravnim lesenim stropom. Na zapadni strani je k vhodni steni pristavljen zvonik. Lesen strop in trije oltarji iz l. 1660, 1709 in 1710 pa ustvarjajo milje skromne, toda okusne domačnosti. S slikami odlikovan je samo prezbiterij, v ladji nisem mogel zaslediti sledov razen naslikanih krogov s posvetilnimi križci, ki so pa sedaj prebeljeni. Prezbitenarij, ki je majhen in nizek, obsega proti vzhodu samo eno polje in tristrani, na osmerokotnikovi podlagi zasnovani apsidalni zaključek. Ravno vsled teh majhnih razmerov pa je običajni ikonografski shema tu reducirana na svoje najnujnejše in najvažnejše elemente in nam predstavlja res skoro shematično bistvo slikarske okrasitve alpskega gotskega prezbiterija. Slikarija je izvedena v fresko tehniki in razmeroma dobro ohranjena; večina danes vidnih slik ni bila nikdar pobeljena. Prvotno je imel prezbiterij samo troje oken v vseh treh stranicah apside; pozneje, bržkone v baročni dobi, ko so obnovili opravo, pa so napravili tudi v prvem polju v vsaki steni po eno okno in tam uničili slike 6 apostolov, od katerih se je ohranil samo na severni steni sv. Andrej, vse drugo pa je danes prebeljeno, kolikor ni bilo uničeno. Tudi slike v loku slavloloka so sedaj prebeljene. Uničen je, kakor običajno, tudi pritlični pas, ki ni vseboval figuralne slikarije. Ta pritlični pas završuje večbarven ornamentalni rob, pokrit s patroniranimi križci.



JOHANNES DE LAYBACO: GLAVA SV. JAKOBA ML., VISOKO (L. 1443).

Nad njim je v višini prvotnih oken glavni pas, ki vsebuje po vseh stenah prezbiterija razen slavloloka razvrščene slike 12 apostolov pod polkrožnimi arkadami. Počenši na severni steni sta prva dva uničena, oziroma, kolikor sta se ohranila, pobeljena, ohranjen je samo sv. Andrej; sledi jih ob oknih v apsidi šest, po dva ob vsakem oknu; četrti v celi vrsti je sv. Janez Evang. s kelihom, peti sv. Jakob s potno palico, šesti sv. Peter, sedmi sv. Pavel, osmi ima v roki gorjačo, deveti je brezbrad in ima knjigo in sekiro (sv. Matija?), naslednji trije (10.—12.) na južni steni so pobeljeni, kolikor sploh niso uničeni.

V tretjem pasu so v trikotnih jeziki, s katerimi se završujejo stene napram svodu, naslikane pred nizko balustrado svetniške figure do pasu, in sicer: sv. Marjeta, sv. Katarina, Mati božja z detetom, sv. Barbara in sv. Rozalija. Na svodu je naslikana rastlinska ornamentika, v polju nad zaključno stranico Jezus obdan od žarkov, do kolen, sedeč, z oblo v levici, z desno pa blagoslavlja. Druga polja zavzemajo štirje evangelisti in en klečeč moleč angel. — Slike na slavloloku so po-

dane v isti razpredelbi po pasovih kot one na stenah: spodaj pritlični dekorativni pas, v naslednjem na levi od slavlloka sv. Magdalena, stoječa z mazilno posodo, na desni pa sv. Janez Krstnik, kažoč z desno na Jagnje božje, ki mu sedi na knjigi v levici. V zgornjem polju je predstavljeno Marijino oznanjenje tako, da je klečeča Marija z rokami prekrizanimi na prsih in vazo lilij na desni, angel z napisnim trakom klečeč na desnem kolenu pa na levi. Vrh slavlloka je naslikan en face Bog Oče do prsi, z desno roko dvignjeno z gesto govorjenja ali blagoslavljanja; od njega plava k Mariji golobček s križnim simbolom — sv. Duh.

Poleg ikonografske ideje, ki simbolizira prostor kot kultno mesto, kjer se takorekoč stikata zemeljsko in nebeško, kjer se ponavlja daritev Sinu božjega, s katero je bila ustanovljena nova zaveza¹, naša slikarija ne zasleduje drugega cilja kakor dekorativnega; če se hočemo še določneje izreči, bi rekli, da inkrustativno dekorativnega. S tem hočemo reči, da nam predstavlja dekoracijo stene prostora v arhitektonsko najpopolnejšem smislu, ker jo pokriva, oblači, a je nikjer ne oropa njenega naravnega smisla; krasi prostor, arhitektonski smisel njegove lupine pa le takorekoč komentira. Aktivni, konstruktivni členi arhitekture so po svoji dekoraciji strogo ločeni od pasivnih, samo polnečih, v našem slučaju konstruktivna rebra svoda od svodnih kapic in polj. Rebra so poslikana z motivom, ki se zdi izposojen od presličnega stebila; motiv je enostaven in jasen kakor je in mora biti jasna funkcija konstruktivnega člena, ki ga krasi. Kapice in polja pa samo polnijo vrzeli med konstruktivnim ogrođjem, zato prenesó figuralne slike; vselej in povsod pa je merodajen princip popolne inkrustacije, popolnega pokritja ploskve z barvo. Polja obrobja recipročen vzorec trilista oziroma sulice, v tem okviru ima vsako polje enoten barven ton (menjaje rumen in umazano vijoličast), ki tvori nevtrarno ozadje slik. Nekoliko drugačno, bolj komplicirano je razmerje slik do podlage na stenah, katerih značaj v našem slučaju ni samo polniven, ampak obenem konstruktiven. V podeželskem stenskem slikarstvu se je v XV. stoletju precej jasno izrazil način iluzionistične spojitve slik s steno potom naslikanih, na podstavku z nišami (dolbinami — Suha, Sv. Peter nad Begunjami) ali konzolah slonečih arkad (Visoko, Sv. Peter na Vrh), ki tvorijo okvir slik. Ta sistem je v svojem bistvu samo shematiziran rudiment bogatih arkadnih in baldahinskih kompozicij, kakor

jih je ustvarila 2. pol. XIV. in zač. XV. stol. (n. pr. Johannes Aquila de Rakerspurga v Martjancih na Prekmurskem). V slikarskem rokodelstvu XV. stol. so postale te prostorno iluzionistične konstrukcije samo ploskovita dekoracija z rudimenti nekdanje prostornosti. Klasičen primer za to poenostavljenost nam nudi n. pr. prezbiterij cerkve sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru in prezbiterij cerkve na Suhi pri Škofji Loki. Prvotna iluzija je naznačena samo z dvema poševno postavljenima kulisama, ki sta v svojem bistvu samo linearen shema perspektive prostora, ne ustvarita pa iluzije resničnega, zadostujočega prostora. Le tlak pod nogami, ki je križan s cikekastimi črtami, naj razmakne nekoliko tal v globino, da figure morejo stati. Naš slikar je ta sistem porabljal v skrajno reduciranem obsegu. Čisto neplastična arkada kot okvir, ozek pas perspektivistično z vzvišenega gledišča podanega tlaka, zadaj do nekako srednje višine figur segajoča masivna balustrada, nad njo pa že omenjeno nevtrarno ozadje. Uporablja ga pri apostolih, pri svetnicah v trikotnih poljih pa samo balustrado. Ploskovitost povsod prevladuje in figure so bolj prilepljene na čez in čez le z majhnim ozirom na nje barvno dekorirano steno in ne moremo govoriti o njih tridimenzionalni eksistenci.

Že na začetku sem omenjal, da je slikani prezbiterij na Kamnem vrhu zanimiv in dragocen zato, ker nam v majhnem primeru podaja naravnost idealen shema slikanega alpskega prezbiterija; redko bogat po svojih formah in barvni pestrosti je posebno svod, ki zavzema mesto poleg naših najlepših gotških slikanih svodov na Križni gori, na Suhi in na Visokem. Še dragocenejše pa postane slikarsko delo na Kamnem vrhu vsled tega, ker ga po kratkem primerjanju z dosedaj znanim materialom s popolno gotovostjo lahko opredelimo kot delo našega znanega slikarja srede XV. stol. *Johannes de Laybaco*.² Dosedaj sta nam bili znani dve njegovi deli, ki sta datirani in signirani z njegovim imenom, slike prezbiterija in zunanjščine cerkve na Visokem pod Kureščkom iz l. 1443 in slike notranjščine cerkve na Muljavi iz l. 1456.

Dokazov za avtorsko skupnost Kamnega vrha z njimi je cela vrsta. Vzemimo najprej za Janeza posebno značilni tip brezbradega obraza, kakor nam ga predstavlja Jacobus minor na Visokem (gl. sl. str. 175) ali sv. Janez Ev. istotam.³ Na Visokem ponavljajo ta tip vsi brezbradi obrazi, prav tako ga najdemo na Muljavi (n. pr. Marija v oznanjenju in

¹ Staro zavezo zastopa samo »predhodnik« sv. Janez Krstnik; zgodba odrešenja je naznačena z Oznanjenjem, nova zaveza pa v svojih stebrih, Kristusu, Mariji, apostolih in evangelistih.

² Glej o njem in njegovih dosedaj znanih delih razpravo Slikar Johannes de Laybaco v Zborniku za umetnostno zgodovino (ZUZ), l. I. str. 1 sl.

³ Prim. sl. 3 in 4 v gori cit. članku.

sv. Marjeta⁴), poudarjal pa sem v citirani razpravi o Janezu iz Ljubljane, da je med tipi na Visokem in na Muljavi vseeno neka razlika. Na Kamnem vrhu najdemo ta tip v popolnoma identični obliki kot na Visokem pri Mariji oznanjenja (sl. 14.), Madoni z detetom (sl. 13.), klečečem angelu na svodu⁵, Pri Janezu Ev. (sl. 19), sv. Matevžu (sl. 17), sv. Marjeti (sl. 17) in sv. Barbari. Podobnost v tipu in obdelavi gre tako daleč, da sta obraza sv. Jakoba ml. na Visokem (sl. str. 175) in sv. Matevža ap. na Kamnem vrhu (sl. 17) skoro identična po risbi in modeliranju. — Tudi bradati tip, ki nam ga predstavlja obraz sv. Filipa na Visokem (gl. sl. str. 168), najdemo skoro doslovno zopet v sv. Janezu Krst. na Kamnem vrhu. — Primerjajmo dalje draperijo in bomo zopet našli skoro identiteto ravno med tema dvema figurama. Poučno je primerjati v tem oziru draperijo pri Kristusu na Visokem (sl. 16) in na Kamnem vrhu (sl. 18). Značilni Kristusov tip z mlado dvodelno bradico (prim. sliki 16 in 17) najdemo pri vseh Janezovih delih, na Muljavi posebno izrazitega v sceni zasramovanja mučenega Jezusa nad oknom na evangeljski strani. Ta tip je dobil Janez bržkone po posredovanju koroškega slikarstva, kakor ga predstavlja njegov oče Friderik Beljaški, izhaja pa iz italijanskega slikarstva in ga najdemo skoro popolnoma takega v zadnji večerji iz XIV. stol., objavljeni v *Le vie d'Italia* XXX. l. 1924 str. 368 v članku *L'abbazia di Pomposa* (obj. Tomaso Nediani). Zdi se mi, da tudi gori označeni brezbradi tip ni nastal brez sodelovanja italijanskega slikarstva. Janez ga je prevzel od svojega očeta⁶, sorodnost njegova z gotovimi italijanskimi tipi n. pr. z angeli Orcagne v nebesih v S. Maria novella v Florenci (prim. sl. 416 v P. A. Kuhn *Kunstgeschichte der Malerei in Allgem. Kunstgesch.*) in pod. pa je precejšnja, četudi je izraz, za katerega so v italijanski umetnosti posebno merodajne oči, postal v severnem miljeju precej drug. — Klečeča Marija v oznanjenju na Kamnem vrhu (sl. 14) je samo v obratnem smislu podana ista na slavaloku na Visokem.⁷ — Zelo karakteristična je za našega slikarja tudi gesta dvignjene, z odprto dlanjo ven obrnjene roke, ki jo Janez stereotipno uporablja posebno na Visokem. Prim. n. pr. sliko sv. Urha nad oknom na severni steni⁸ ali Jezusa na Visokem (sl. 16), ali na Muljavi Mater božjo v oznanjenju

in geste apostolov v poslednji sodbi.⁹ Tudi na Kamnem vrhu je naš slikar to gesto uporabljal. Najdemo jo n. pr. pri sv. Matevžu na svodu (sl. 17) in pri sv. Barbari. — Omenimo tudi, da je način, kako zapira slikar z balustrado prostor za svojimi figurami (prim. sl. sv. Marjete na naši sl. 17) popolnoma identičen s slikami na Muljavi (prim. sl. 24 in 25 v ZUZ. I. l.); ne pozabimo dalje, da je dekoracija reber na Visokem sorodna oni na Kamnem vrhu (prim. sl. 15 in 21) ter da je obilna poraba osatu sorodne rastline v dekoraciji svoda Janezova posebnost, ki jo porablja i na Visokem i na Muljavi.¹⁰

Po vsem povedanem je skoro odveč iskati še drugih argumentov. Poučno pa je vseeno primerjati tudi tehniko, katera nam še bolj potrdi v Janezovem avtorstvu. Primerjajmo n. pr. glavo sv. Jakoba ml. z Visokega (sl. str. 175) z glavo sv. Matevža s Kamnega vrha (sl. 17). Slikar je dal obrazu najprej splošno podlago v lahkem roza tonu, na tega je nanesel s par velikimi potezami čopiča z nekoliko temnejšo barvo sence in tako zmodeliral glavne dele (čelo, okolico oči, lice, brado in v okrajšavi podano desno lice), čez to pa je s par hitrimi potezami s temno barvo zarisal glavne notranje poteze obraza (usta, oči, nos). Pri primerjanih 2 obrazih je način tehnične obdelave frapantno sličen. Istotako tudi kompozicija las v velikih kodrih v črni barvi; tu opazamo na teh in na glavi sv. Janeza Evang. na Kamnem vrhu (sl. 19) še način, kako je iz črne mase potom zadnjih železasto sinjih potez skušal dobiti več plastike in notranje risbe. Ta zadnja obdelava, ki se na reprodukciji posebno dobro vidi pri sliki sv. Janeza (sl. 19), je karakteristična za poslednjo izdelavo nekaterih stenskih slik te dobe. Najdemo jo n. pr. na sliki križanja in sv. Kristofa na zunanjsčini cerkve nad Mačami in na slikah na fasadi cerkve v Bodeščah pri Bledu. Najdemo jo samo še tam, kjer so se nam slike ali njih deli izredno dobro ohranili. Ona nam je obenem dokaz za to, v kako nepopolnem stanju so se nam v splošnem ohranile stare slikarije.

Sorodnost v obdelavi lahko študirate tudi na gubah Marije oznanjenja na Kamnem vrhu (sl. 14), Jezusa istotam (sl. 18) in Jezusa z Visokega (sl. 16) ali vrste sedečih apostolov iz poslednje sodbe na Muljavi (ZUZ

⁴ Prim. slike v cit. članku 18 in 25. Obraz sv. Marjete posebej sl. 4 v Gotsko stensko slikarstvo na Kranjskem v Buličevem zborniku str. 481 (Zagreb—Split 1924) in Orisu zgod. umetn. pri Slovencih sl. 10.

⁵ Glej sliko 9 v Orisu umetnostne zgodovine pri Slovencih.

⁶ Prim. sl. 26 v ZUZ I. iz Millstatta.

⁷ Gl. sl. 9 v ZUZ I. l.

⁸ Gl. sl. 12 v ZUZ I. l.

⁹ Sl. 22 v ZUZ I. l. — Glede svoda na Muljavi sem v ZUZ I. III. (1923) str. 70 dvomil, da je delo Janezovo. Po obraznem tipu angelov na svodu in ti značilni gesti, kakor vidimo oba na naši sl. 20, sem se pa prepričal, da je tudi svod nedvomno njegovo delo. Prim. tudi draperijo, kakor je nabrana na tleh, z draperijo klečečih Marij iz oznanjenja na Visokem in Kamnem vrhu (sl. 14 in ZUZ I. l. sl. 9).

¹⁰ Prim. sl. 20 v ZUZ I. l. in našo sl. 21 s svodom na Kamnem vrhu, četudi je motiv in stilizacija tu druga.

I. sl. 22). Omenil sem že tudi način gubanja in komponiranja draperij. Posebno nas v tem potrdi primerjanje klečečih figur in kako se zbira obleka okoli njih na tleh; to draperijo variira vedno v okviru nekega stereotipnega shemata (gl. Marijo oznanjenja na Kamnem vrhu sl. 14, Marijo oznanjenja na Visokem ZUZ I. sl. 9, Marijo v Marijini smrti na Muljavi ZUZ I. sl. 17, klečeče mladeniče v legendi sv. Miklavža na Visokem ZUZ I. sl. 2, ali angela s svoda na Muljavi sl. 20).

Lahko bi našli še nebroj drugih podobnosti, toda avtorska skupnost med Muljavo, Visokim in Kamnim vrhom je po navedenem toliko utemeljena, da je nadaljnje primerjanje res odveč.

Zanima nas samo še časovno stališče tega dela napram datiranima dvema. Že tekom primerjanja smo opozorili na dejstvo, da je mladostni obrazni tip bližji onemu na Visokem, tako da je nekatere glave tu in tam skoro nemogoče ločiti, dočim je isti tip na Muljavi vseeno dobil neke druge poteze in je taka zamenjava težja. Oznanjenje na slavoloku je v glavnem skoro kopija visoškega v obrnjenem smislu, to velja zlasti za Marijo. Tudi splošni vtis dela je bližji visoškemu kot muljavskemu. Sorodnosti med Visokim in Kamnim vrhom je tudi mnogo več kot med enim in drugim teh dveh in Muljavo. Zato se mi zdi, da je treba datirati Kamen vrh med leti 1443 in 1456 in vsekakor bolj v bližino prvega leta (1443) kot drugega. Vse glavne poteze Janezove umetnosti so zbrane tu na posebno zgleden način na majhnem delu, kjer pride njegov tip, njegov način obdelave in njegovo pojmovanje slike kot dekoracije stene na posebno jasn način do izraza. Svod (sl. 15), Madona z detetom (sl. 13), klečeči angel (Oris sl. 9) in sv. Matevž ev. (sl. 17) pa spadajo med najlepša dela naše gotike.

ZAPISKI.

SLOVSTVO.

Dr. Fr. Stelè: »Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih.«¹ Slovenska umetnost, slovenska kultura, slovenstvo.

I. Najglobokejše, najmočnejše gibalno, ki ustvarja zgodovino narodov, je njih kulturna sila; politika le uveljavlja že obstoječe faktorje. Ne številnost, marveč duševne stvaritve dajo narodom moč, jih ohranjajo in so živa vez, ki brani pred poginom razkosane narodne dele. Brez duhovne Poljske bi bila ostala telesna Poljska pozabljena in razbita.

Spoznanje zgodovine, zlasti kulturne, tudi umetnostne zgodovine, daje trden temelj in stalnost v naziranju. V današnjem splošnem razsulu in negativizmu, ko ni nikjer jasnega pogleda, je

¹ »Oris« je založila »Nova založba« v Ljubljani, besedila 161 strani s 4 reprodukcijami in 9 načrti, 68 reprodukcij pa je v prilogi.

pa poglobitev v zgodovino naravnost sidro na razburkanem morju. Zgodovinska dognanja so nujna podlaga za nove ustvaritve, ki bi sicer plavale po zraku, kajti kakor ni mogoče postaviti stavbe brez temelja in kakor ne rasto drevesa brez korenin, tako si ni mogoče misliti novega in trdnega brez obstoječega. V tem smislu pospešuje umetnostna zgodovina, bolj ko vse drugo, razmah moderne, nove umetnosti ter zida zanjo fundamente. Pri Slovencih pa je povrh zgodovina slovenske umetnosti najjasnejši dokument slovenske individualnosti, paladij slovenskega bitja.

To vse so same vsakdanje resnice, ki jih pa veliko ljudi ne razume.

II. Globok je izrek madame de Staël: »Les individus doivent se résigner à la destinée, mais jamais les nations.« Narodi se nikdar ne smejo predati usodi in ničemur, čeprav se zdi nepremagljivo; trdna volja ustvarja usodo! To grško misel, pravi švedski estetik Rydberg, da so mu šepetale linije marmorja, ko je stal prvič pred kipom Venere z Mila, ki spaja dve naravi v eni osebnosti: idejo svoje domovine, npravno strogega in junaškega duha otoka Mila z idejo božanstva.

Milos, mali otočič v Egejskem morju, ki meri le 140 štirjaških kilometrov, je imel le par tisoč prebivalcev, pa je rodil eno največjih del antične umetnosti. Vsa Atika, zibelka klasične kulture, ki si je že tretje tisočletje iz davnine v sedanost in bo še žarela, meri z Megaro vred le 2300 štirjaških kilometrov ter je imela v klasičnem času le okoli četrtil milijona prebivalcev.

Ni prazen Nietzschejev nauk, da majhni narodi lahko ustvarjajo veliko večja duševna dela ko pa veliki, ker prešinja med majhnimi kultura posameznika veliko močnejše ko med velikimi. Neposredna duševna središča tudi pri velikih narodih ne obsegajo vsega narodnega ozemlja, ampak le manjša okrožja, in to vkljub vsem modernim prometnim in političnim sredstvom.

Bebci se vsega tega ne zavedajo.

III. Po naslovu Steletove knjige sodeč, bi utegnili človek misliti, da ima pisatelj namen, podati nekaj teritorialen razvoj umetnosti, toda takoj v »Predgovoru«, še bolj pa v »Uvodu« govori o slovenski umetnosti v nekakem osebnem smislu. Gradivo, ki ga obdeluje, pa je v enem ko drugem oziru pomanjkljivo, kar ni čudno, ker je snov doslej skoro nedotaknjena, v resnici pa tako raztresena ko v nobeni panogi naše kulturne zgodovine in obenem tako obsežna, da jo posameznik, tudi z dr. Steletovo marljivostjo in ljubeznijo do stvari, ne more pregledati. Povrh celo niso spomeniki, ki se še nahajajo na slovenskem ozemlju, doslej niti inventarizirani.

Gre predvsem za to, s kakšnega vidika naj pišemo zgodovino slovenske umetnosti. »Oris« nima še jasne smeri. Edino pravo načelo, ki ga je treba že spočetka uveljaviti, je psihično-estetično načelo, ki združuje teritorialni in osebni vidik, išče in ugotavlja notranje bistvo umetnin kot izraza slovenskega značaja ter podaja skupnost v organični celoti, pojasnjujoč vezi posa-