

ZBORNİK

za umetnostno zgodovino / izdaja
Umetnostno-zgodovinsko
društvo v Ljubljani



Vsebinska zvezka 2.-4. / Izidor Cankar,
Stilni razvoj starokrščanske skulpture / Anton Vodnik, Gradnja Robbovega vodnjaka pred mestno hišo v Ljubljani / Viktor Steska, Domača spomenica barona Flödnigka / Milko Kos, Srednjeveški rokopisi v Sloveniji (Nadaljevanje) / Francè Mesesnel, Korespondenca Janeza in Jurija Šubica (Dalje) / Varstvo spomenikov / Bibliografija / Književnost / Razstave / Razno / Francè Stelè, Umetnostni spomeniki Slovenije I. Kamnik (str. 337-400)

„Zbornik za umetnostno zgodovino“ izhaja štirikrat na leto / Urednika dr. Izidor Cankar in dr. Francè Mesesnel / Naročnina za VII. letnik (skupaj s članarino Umetnostno - zgodovinskega društva) 60 Din, za inozemstvo 70 Din.

Letnik I. 45 Din / Letnik II. 60 Din / Letnik III. 60 Din / Letniki IV., V. in VI. po 80 Din / Člani uživajo 25% popusta / Za originalno, celoplatneno vezavo računamo po 20 Din za letnik.

Upravišтво in uredništvo: Ljubljana, univerza.

Odgovorni urednik: Dr. Izidor Cankar, univ. profesor v Ljubljani / Za izdajatelja odgovoren: Msgr. Viktor Steska v Ljubljani / Tisk J. Blasnika nasl. v Ljubljani / Odgovoren Mihael Rožanec.

Sommaire de N° 2-3-4 / Le développement de la vieille sculpture chrétienne, par M. I. Cankar / La construction de la fontaine de F. Robba devant l'hotel de ville, à Ljubljana, par M. A. Vodnik / Almanach de la famille Flödnigk, par M. V. Steska / Les manuscrits du moyen âge en Slovénie, par M. M. Kos (a suivre) / Korrespondance de Jean et Georges Šubic, par M. F. Mesesnel (a suivre) / Sauvegarde des monuments historiques / Bibliographie / Littérature / Expositions / Divers / Francè Stelè, Les monuments historiques en Slovénie I. Kamnik (p. 337 - p. 400)

„Archives d'histoire de l'Art“ paraissent quatre fois par an / Redacteurs M. M. Izidor Cankar et Francè Mesesnel / Abonnement pour la 7^e année (y compris la cotisation pour la Société d'histoire de l'Art) 60 dinars, étranger 70 dinars / Année I 45 dinars / Année II 60 dinars / Année III 60 dinars / Année IV, V et VI à 80 dinars / 20% de reduction pour les membres / Redaction et Administration: Ljubljana, Université.

ZBORNİK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

LETNIK VII. 1927. ZVEZEK 2.-3.-4.

Stilni razvoj starokrščanske skulpture.

Izidor Cankar / Ljubljana.

Le développement de la vieille sculpture chrétienne.

La sculpture chrétienne de l'époque pré-constantinienne ne se distingue pas essentiellement, par son style, de la statuaire payenne; ses plus anciennes oeuvres continuent à maintenir la liaison avec le réalisme hellénistique et le naturalisme romain, mais l'immense majorité des monuments se trouvent déjà être l'expression du spiritualisme chrétien, caractérisé par le peu de soins que l'on consacre à la scène, par le manque de relief, par l'aspect frontal et l'immobilité des figures, la composition symétrique, la mise en évidence de la partie philosophique des objets représentés.

Dans cette période, on compte notamment des sarcophages remontant à l'âge pré-constantinien. Le 4^e siècle est nommé par l'auteur ère du réalisme chrétien qui est une réaction contre le style idéaliste de la période précédente. Les sculptures datant de cette époque diffèrent grandement des ouvrages antérieurs par ce fait qu'elles choisissent de nouveau des matières épiques, en façonnant des scènes accomplies, en représentant des figures anatomiquement plus correctes et franchement mouvementées ainsi qu'en créant des compositions libres, asymétriques.

La transition vers l'époque suivante (5^e et 6^e siècles), appelée par l'essayiste celle du style monumental, encore que bien des oeuvres n'aient pas des dimensions monumentales, est fournie avant tout par la porte Sainte-Sabine, à Rome, aussi bien que par la chaire dite Maximinienne à Ravenne. Ce style est marqué par la plénitude du contenu théologique, la clarté de la composition et le plan d'ensemble facile à saisir, l'expressivité (non beauté) des figures. L'évolution pendant ces deux siècles, conduit vers une sculpture de moins au moins matérielle et de plus en plus spéculative, de telle façon que l'ancienne époque chrétienne se termine par un nouveau style idéaliste qui n'est plus une copie de la nature, mais surtout un symbole d'idées théologiques. Et, par là, fut décidée aussi la qualité stylistique de la sculpture des premiers siècles du moyen âge.

* Tu priobčena poglavja so vzeta iz 2. snopiča „Zgodovine likovne umetnosti v Zahodni Evropi“, ki izide med knjigami „Slovenske Maticе“ za l. 1928. — Ur.

Spiritualistične težnje praksičanske skulpture.

Iz zgodovine kršćanskega slikarstva praksičanske dobe so se nam pojasnili duhovni in umetnostno-formalni temelji, na katerih se je ta umetnost razvila. Odkrilo se nam je skupno življenjsko razpoloženje pozne poganske in mlade kršćanske kulture in se iz njega pojasnil pojav, ki bi bil sam po sebi presenetljiv, da se mlada umetnost formalno najtesneje nasloni na staro in se v svojih začetkih z njo vzporedno razvija. Ko smo tako razkrili temelje, na katerih je nastalo praksičansko slikarstvo, smo sledili dalje njegov samobitni, že po lastnih notranjih zakonih narekovani razvoj iz docela abstraktne umetnosti simbolov in ideogramov v stoletje kršćanskega realizma in nato v dobo monumentalnega, že izrazito kršćanskega stila ter slednjič v vek didaktično-spekulativnega slikarstva, s katerim se starokršćanska doba zaključí, ko je ustvarila pogoje za razvoj srednjeveške umetnosti. Ker je gotovo — in drugače biti ne more, če motrimo umetnostne dogodke določene dobe kot pojave enotnega kulturnega organizma — da se vse umetnostne panoge istega časa formalno enako razvijajo, pri čemer je pač mogoče, da enkrat ta panoga v razvoju prehiteva ali zaostaja in drugič druga, čeprav ni mogoče, da bi si bile v stilnih tendencah nasprotné, je tudi iz vsega začetka gotovo, da je starokršćanska skulptura šla isto razvojno pot kakor starokršćansko slikarstvo, kar spomeniki z vso jasnostjo potrjujejo. Ta skulptura se rodi iz stilnih predpogojev, ki jih je ustvarila poganska umetnostna kultura ob času rimskega cesarstva in ki so bili spiritualističnim težnjam kršćanstva zelo ugodni, ter preživlja nato iste razvojne faze kakor starokršćansko slikarstvo.

Starokršćanska skulptura se ne obravnava danes več kot zgolj dekadentna umetnost antike, kot barbarsko propadanje nekdanjih plemenitih form, toda zgodovina njenega stila tudi še ni napisana. Kljub temu, da se že več desetletij čuti in ugotavlja potreba po popolni in zanesljivi objavi njenih spomenikov, tej potrebi doslej ni bilo mogoče ustreči, tako da je material težko pregleden in po večini, kar ga je objavljenega, nezadostno reproduciran. Datiranje spomenikov temelji pred vsem na razlogih, povzetih iz razvoja starokršćanske ikonografije, in je zato še dovolj grobo ali nezanesljivo: tako so v časovni ceniitvi mogoče znatne razlike. Dela starokršćanske skulpture se le prerada motrijo s čisto snovnega vidika ali z ozirom na idejno



15. Oveca z mladičem.

Dunaj, Ume'n.-zgod. muzej.

vsebino njenih predmetov ali pa se, v novejšem času, z vnemo iščejo središča tistih „šol“, iz katerih naj bi bile izšle posamezne snovne in formalne sestavine starokrščanske skulpture, pri čemer prihajajo raziskovalci, vsak po svoji apriorni usmerjenosti, večkrat do diametralno nasprotnih si zaključkov. S stališča moderne umetnostne zgodovine moremo torej reči, da je poglavje o stilu starokrščanske skulpture komaj začeto; še vedno je najdragocenejše tisto, kar je o njenem razvoju na nekaj prekratkih straneh napisal A. Riegl, ko je obravnaval zgodovino umetne obrti rimskega cesarstva.

Rekel sem zgoraj, da je starokrščanska skulptura, kakor slikarstvo, nastala v najtesnejšem stiku s pogansko skulpturo iz časa rimskega imperija; da presodimo pravilnost te trditve in da pregledamo ono umetnostno ozadje, pred katerim je jela rasti mlada tvorba nove, krščanske skulpture, je treba, da se na kratko, v širokih obrisih, ozremo na razvoj rimske skulpture v dobi do Konstantina, v času torej, ko je krščanstvo nastalo, se krepilo in se slednjič razraslo do državne cerkve.

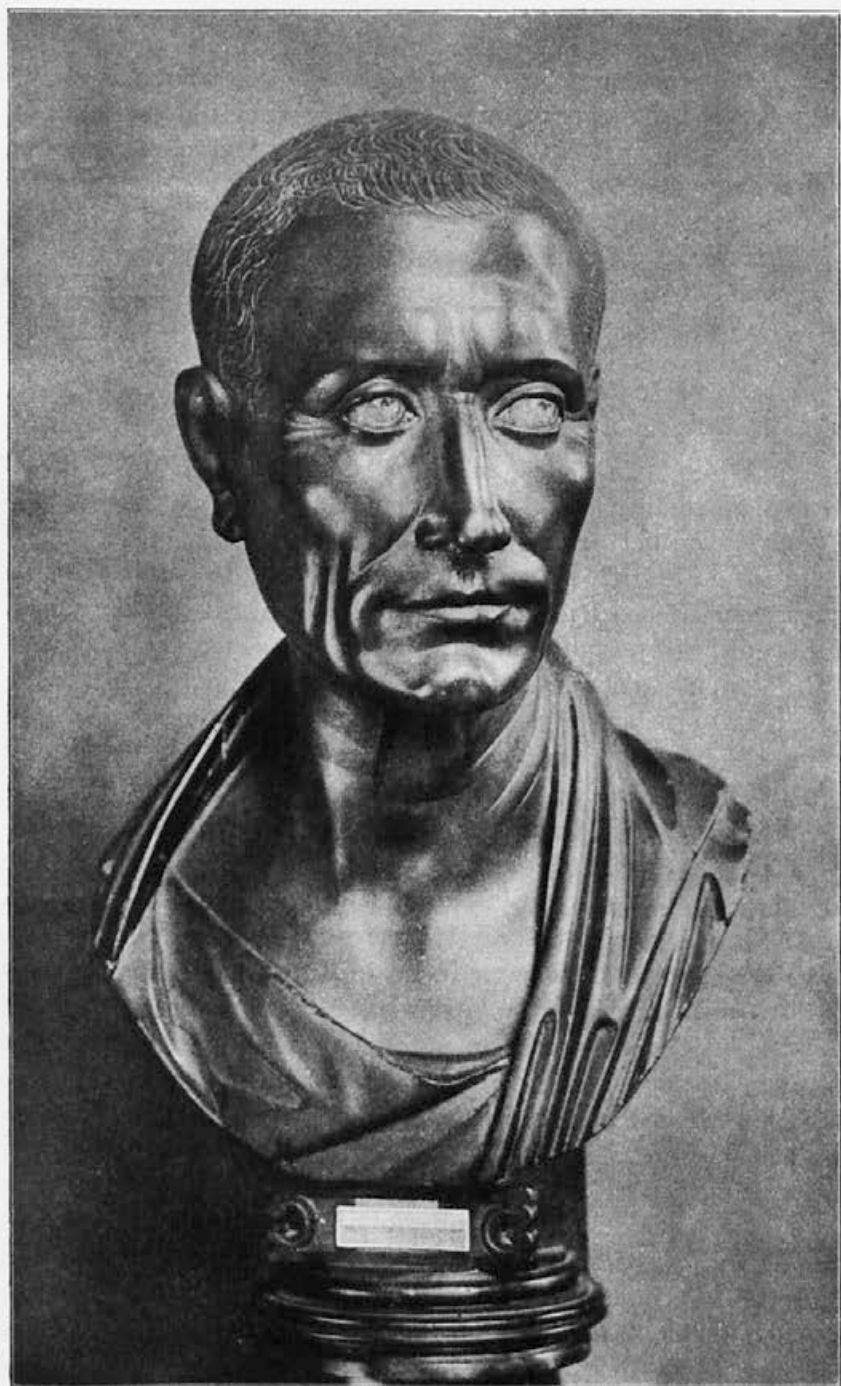
Primer helenistične skulpture v Rimu iz 1. stoletja pred Kr. nam bodi Ovca z mladičem iz palazza Grimani, sedaj v dunajskem Umetnostno - zgodovinskem muzeju (sl. 15), ki je nekoč bila za dekoracijo pri kakem vodnjaku. Relief je izvrstno ohranjen, le ne bistveno dopolnjen (na pr. glava ovce), in more rabiti kot primer zadnje stopnje razvoja grške umetnosti, tiste razvojne faze, v kateri si je helenistična umetnost v 1. stoletju pred. Kr. osvojila tudi Rim; relief je morda celo delo grške roke. Predstavljena je skalna votlina in v njej ovca z mladičem; jagnje je pribežalo z visoko dvignjenim repom k materinemu vimenu in tamkaj pije ter je medtem prevrnilo posodo, morda pastirjevo posodo za mleko (ki je pri vodnjaku rabila kot iztok vodnega curka), mati pa se skrbno sklanja z glavo k njemu. Nad skalo raste na levi drevo, ki mu na deblu visi obešena pastirjeva cula s kurjavo in sadjem, v ozadju na desni stoji majhno poslopje, pač hlev, iz katerega pravkar prihaja pes skozi odprta vrata. Za ta relief so stilno odločilni naslednji znaki: Vsa telesa so jasno orisana, tako da se noben predmet ne izgublja v telesno negotovih sencah, marveč se krepko izločuje od svoje okolice; ovca sama in nje mladič, skala in drevo, hlev in pes so sklenjeni v ostrih in nepretrganih konturah, a prav tako določno je izrisan vsak šop volne na ovčji koži, vsaka izboklina in vdolbina skale, slednja grča in vejica na drevesu ter vsi nežni listi, ki poganjajo na stebelcu in pri cvetu rože pod drevesom. S tem se logično družijo težnja, da se pojavi upodobijo v krepki telesnosti; z mojstrskim načinom osenčevanja je kipar dosegel, da se vsi predmeti telesno ločujejo od ozadja in vzbujajo popoln vtis trodimenzionalne razsežnosti, budi dojem telesa, kakršnega zaznamo, ko ga otipljemo z roko; na te vrste umetnine se nanaša Goethejeva beseda, da tedaj šele mramor prav razume, ko „gleda s tipljivim očesom in tipa z zročo rokó“. Ovca se odbija v vsej telesnosti od votline, skalovje od ostalega pobočja, drevo od nebesa in hlev od praznega ozadja.

Prostor se gledavcu razkazuje na reliefu v rafinirani jasnosti. Kljub dejansko tesni votlini je kipar z umnimi sredstvi vendar dosegel, da je prostorni vtis popoln; naravnost v ozadje obrnjena posoda je prvo prostorno odrivalo, ki ga v njegovi funkciji podpira obrat jagnjeta ter materine glave in zapleteni sistem nog, s čimer se za oko ustvari toliko idealnega razmaka, da se votlina vidi dovolj širna scena za prizor, ki se na njej vrši. Skala prostorno vidoma prehaja v pobočje in na levi strani zvede pogled preko njega do ravani, na kateri stoji hlev; le s to prostorno formacijo skal je kipar dosegel, da se drevo na levi vidi ospredju mnogo bližje nego hlev na desni. S tako prostorno dispozicijo je umetnik ustvaril prizorišče, ki je trdno uklenjeno med dve ploskvi ospredja in ozadja, a tudi v ostalih smereh nikjer ne teži iz svojih meja. Vtis centriranosti podpira tudi figuralna kompozicija, ki sicer ni protinaravno vezana, a odločno poudarja kot svoje središče ovčjo mater in kot njeni dve kompozicijski krili sklad skalovja na obeh straneh ter drevo in hlev na levi in desni, ki kot masa ozadje prostorno enako izpolnjujeta. Kakor je vse to odločilno za stil poznega helenističnega reliefa, je značilen zanj tudi izbor snovi ter način, kako je ta snov porabljena. Upodobljen je le kos narave, kakor slučajen izrezek iz pašnika pod hlevom, in nemo življenje živali in flore na njem, torej dejansko stanje in dogajanje brez vsake idejne pomembnosti. In vendar to ni goli naturalizem, ki zvesto obnavlja, kar vidi in kakor kaj vidi; to je s poetskih vidikov izbrana ali idealno aranžirana narava. Naj sta glavni predmet reliefa le neznatna ovca in nje mladič, je njuno razmerje vendar tako, da se milo dotika človekovega čuvstva; to je več kot slučajna slika s pašnika, to je slika genljivega materinstva v naravi. Ovca ni upodobljena zaradi sebe, ampak zaradi odziva, ki ga budi nje materinsko ravnanje v človekovem duševnem svetu, še več, je ilustracija sladkega miru in srečne tihote, ki jo živi njen pastir. Človek se ne pojavlja na sliki in vendar govori relief tudi o njem; na drevo je obesil ovčar svojo culo s kurivom in sadjem, simbol samotnega pastirskega ognja v noči in skromnega življenja, ki se hrani s sadovi dobrotne zemlje. Nadaljnji lirski element je ovčarjev zvesti prijatelj in čuvaj, ki prihaja iz hleva, ter velo listje, ki je popadalo z drevesa po skalah, komično dopolnilo idili pa je tista mala nezgoda, ki se je primerila backu s pastirjevo posodo. Kakor je ves prizor smotrno sestavljen, da vzbudi predstavo sreče v daljnem zakotju narave, tako so tudi

predmeti po svojem zunanjem videzu dvignjeni do izredne čutne lepote, telo ovce, skladi pečin, hlev, drevo in cvet. To je po snovi in vsebini idealizirana pastorala, v kateri tvorita želja po obnovi resnične narave in težnja po poetski pomembnosti prizora dve enakovredni komponenti.

S temi znaki polno razvitega realističnega stila, s plastično obravnavo resnične, a idealizirane telesnosti, s trdno omejenim prizoriščem in strogo kompozicijo, preide helenistični relief v Rim in tamkaj zavlada, a se kaj kmalu znajde v novem razvojnem toku.

V razvoju rimskega slikarstva se da ugotoviti okrog srede 1. stoletja pred Kr. v stilu važna sprememba, ki jo moremo na splošno označiti tako, da se umetniško upodabljanje v tem času premakne z objektivnih na subjektivna tla (prim. Zgod. lik. umetn., 21). Docela isti proces doživlja v stoletju okrog Kristusovega rojstva tudi rimska skulptura, ki se v tej dobi otresa idealističnih elementov helenističnega realističnega oblikovanja in se razvija k vedno doslednejšemu naturalizmu ter hkrati jame bolj in bolj obnavljati subjektivne dojme o stvareh namesto objektivno danih teles, kar je le nadaljnja posledica onega razvojnega procesa. To naj nam pojasni rimsko moško poprsje iz Berlina (sl. 16), ki ga, najbrže po krivici, nazivajo s Cezarjevim imenom, ki je pa vendar dober primer rimske umetnosti iz zadnjih desetletij pred Kristusom. Poprsje je izrazit zastopnik tiste velike vrste umetnin, ki jih, v nasprotju z deli helenistične dobe, imenujemo „rimski“ portret; in dejansko obstoji znatna razlika med stilom tega portreta ter stilom pravkar opisanega helenističnega reliefa, zakaj na njem se je spremenila obravnava telesnosti, kompozicija, pojmovanje predmeta in zato vsa vsebina umetnine. V nasprotju z mirnim, rahlim osenčevanjem posameznih telesnih partij, ki je značilno za relief in s katerim je mojster dosegel, da se posamezna telesa razodevajo gledavcu v popolnejši plastičnosti, nego jo narava redoma nudi, gre temu kiparju zlasti za slikoviti vtis pojava; helenist je tako rekoč „tipal z očesom“ po svojem mramorju, Rimljan pa upodablja zgolj svoj očesni dojem o predmetu in ne svojih taktičnih skušenj o njem ter razkraja zato glavo portretiranca v množico svetlob in senc, iz česar za oko obstoji vse, kar človek vidi. Medtem ko se je na reliefu vsaka svetloba nežno prelila v svoje nasprotje, tako da je ostala materialna konsistenca telesa nepretrgoma vidna, se na glavi Rimljana stika senca s svetlobo



16. Moško poprsje.

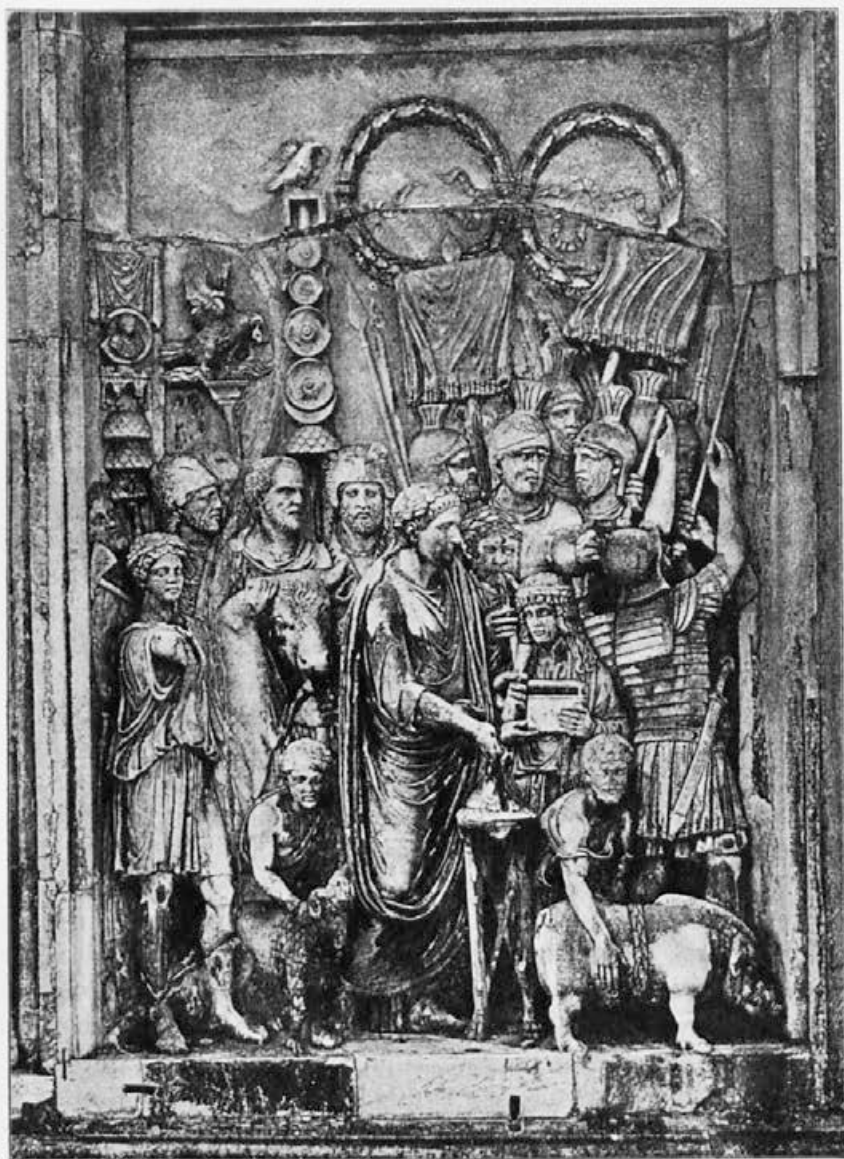
Berlin.

v abruptnih nasprotjih. Na obeh podočnih kosteh sta najvišja svetloba in senca tesno skupaj; gube so po vsem obrazu globoko zarezane, globlje, nego so bile dejansko zarezane na modelu, in tvorijo slikovito skrivališče svetlobnim nasprotjem; lasje so le za videz razkodrani v posamezne šope — kako drugače je bila oblikovana volna ovce! — in bi se zdeli, če bi jih otipali, kakor ploskovito prilepljeni na lobanjo. Najjasneje pa se kaže razlika med prejšnjim helenističnim in novim rimskim naturalističnim stilom v obravnavanju očesa. Grška umetnost je upodabljala oko kot podolgovato lečo in je zenico kvečjemu označevala z barvo; bila je to logična posledica plastičnega upodabljanja, obnove teles z ozirom na izkušnje tipa; umetnost je gledala oko le kot telo, kakršno zaznamo, če ga otipljemo, tako da so grški kipi za sedanji pogled kakor slepi. Rimljan pa je v očesno lečo zenico izdolbel, se na ta način pregrešil zoper objektivnost plastičnega stila, ki bi ne mogel dovoliti, da se ustvari v umetnini vboklina, ki je na modelu ni, a je hkrati tako ustregel novemu čutu, ki je zahteval, da se upodobi senca, kjer se vidi, četudi na račun taktične resničnosti. Morda nobena druga sprememba v stilu ne kaže tako nazorno, kako je sedaj subjektivni visualni dojem kot vodilo umetniškega oblikovanja nadvladal prejšnji objektivistični umetniški nazor, kako je plastični umetniški ideal podlegel slikovitemu. Pri natančnejšem primerjanju reliefa z rimskim poprsjem tudi ni težko opaziti, da se je sedaj prav tako spremenila kompozicija. Medtem ko so na reliefu upodobljene žive stvari v zmernem gibanju in razmerje vseh predmetov v stabilnem redu, se je Rimljanova glava močno poživila; obraz se je v nasprotju s prsi obrnil znatno na desno in pogled je še dalje zasukan v tej smeri, kakor da se bavi z nečim, kar je izven osebe v nadaljnjem, na sliki nevidnem svetu, in da teži iz svojega tesnega okvira. Modernega gledavca pa prevzema zlasti, kakor pri ostalih rimskih portretih, tudi pri tem poprsju njega „resničnost“ in „karakterističnost“, ki v nasprotju s helenistično umetnostjo odklanja slehrno idealiziranje pojava; brez laskanja je kipar tu upodobil, kar je na obrazu videl, in morda je „nelepe“ poteze še poudaril, da vzbudi tem prepričevalnejši vtis zvestobe naravi. Ta glava ni več, kot je bila ovca z mladičem, poetična obnova idealizirane narave, marveč nje resnični videz; to je izdelek nove, naturalistične umetnosti.

Opisani naturalistični stil ni bil edini način umetniškega izražanja v Rimu v dobi cesarstva, zakaj poleg takih teženj živi tudi helenistični realizem dalje, kar se zdi iz duhovno neenotnega kulturnega življenja pozne antike lahko razumljivo. Toda naturalizem je bil okrog Kristusovega rojstva vendarle dozorel do polne moči in s tem je bila dosegla antična umetnost zadnjo stopnjo svojega samobitnega, tako bujnega razvoja. Kar je potem sledilo, je bil le še počasen razkroj starega in oblikovanje novega, med težkimi krizami nastajajočega življenja. Tudi rimska umetnost je kmalu po Kristusovem rojstvu začutila, da je svet na prelomu in se je jela izražati na način, ki nima v bistvu niti s helenizmom niti z rimskim naturalizmom nič skupnega. Naj si je logična nujnost ali ne, da se skrajnji naturalizem, ki ne upodablja stvari kot objektivno dane realnosti, ampak kot subjektivne umetniške zaznave, sprevrača po notranjih zakonih razvoja v svoje nasprotje, v idealizem, ki ne upodablja stvari, ampak svoje subjektivne predstave o njih — gotovo je, da že v 2. stoletju po Kristusu, v srednji dobi rimskega cesarstva, hranijo duševne dispozicije najboljših rimskih ljudi v svoji miselnosti marsikatero klico, iz katere mora vzrasti naturalizmu nasprotna umetnost. Cesar Mark Aurelij (161—180), „filozof na prestolu“, je najboljši primer, kako se v dobi, ko se je bilo krščanstvo že utaborilo v Rimu, tudi v poganskih dušah rušijo stare življenjske predstave in dograja nov etičen red, ki je zelo podoben krščanskemu. Njegova „Soliloquia“ spominjajo z marsikatero sentenco na poznejše krščanske ascetične knjige. Seveda sloni vsa njegova filozofija na poganskem naturalizmu; najvišji zakon mu je narava, edino vodilo v življenju od boga dani razum; na nič ne sme človek tako paziti, kakor na ukaze uma, življenje je živeti tako, kakor ustreza naravi; kdor se loči od narave in skuša nekako iz nje izrasti, prizadeva lastni duši največjo škodo: če je človek nezadovoljen s tem, kar se zgodi, če koga zaničuje ali sovraži ali žali, če se prepušča radosti ali bolečini, če se hlini, lažnjivo ravna ali govori, zatajuje naravo; kar je naravno, je vedno dobro. Toda na tem racionalističnem temelju raste vendar stavba etičnega idealizma, ki s starim poganskim naturalizmom ni več v pravem skladu; v filozofskem sistemu Marka Aurelija dobiva duševna stran človekova toliko preponderanco, da fizična izgublja svojo po naravi dano težo, svojo važnost. Na telesnem življenju človekovem ni nič; življenje mineva, kakor padajo zrnca kadila na božji oltar — koliko

jih je že padlo in koliko ne, kaj je na tem? Smrt ni nič strašnega, ker človek po njej le zapušča posodo telesa, ki je tem slabša, čim plemenitejša je nje vsebina, saj ta vsebina je duh in iz božjega bistva rojena, telo pa je prah in minljiva snov. Kakor Epiktet, misli tudi Mark Aurelij, da človek ni drugega kot duša, obremenjena z mrličem. Zato je treba ohranjati božjo iskro, ki jo nosimo v sebi, čisto in neoskrunjeno; ni se meniti za zunanji svet, zakaj dovoj je, da človek živi bogu v lastnih prsih in mu služi, kakor se spodobi. Z vsem tem se je poganska filozofija znatno približala krščanskemu načinu mišljenja, v nekaterih drugih nazorih Marka Aurelija pa govori že kar krščanska duša: Po smrti preide duša slednjič v splošnega stvarnika: ljudje so si enaki tudi po izvoru, so rojeni drugi za drugega in morajo prenašati medsebojne krivice; svet vlada previdnost in ljudje so deli celote, državljani najvišje države, do katere so druge države v takem odnosu, kakor posamezne hiše do celotne nasebine; ljudje so si tovariši in bratje, in če se je kdo nad teboj pregrešil, se je pregrešil sam nad seboj. Kakor apologeti trdi tudi Mark Aurelij, da umnost ni nič takega, kar bi bilo treba občudovati; zato da je gojiti pred vsem čistost, odrekanje čutnim užitkom, zmernost, dobroto, prostodušnost, preprostost. Dobroten mora biti človek zaradi dobrote same, ne iz kakršnekoli sebičnosti: podoben naj bo vinski trti, ki nosi grozdje in ne želi potem nič drugega, ko je svoj sad obrodila. Kakor Kristus hoče tudi Mark Aurelij, da izhajaj človek brez prisege in pričevanja in da moli „preprosto ter brez umetnosti“. Žmisel življenja je samo eden: „Vrlo mišljenje, življenje v korist drugih, resničnost v vsakem izrazu, stanje duše, v katerem se ti zdi vse, kar se zgodi, potrebno in tebi prijazno, pritekajoče iz studenca, ki ga dobro poznaš“, pri čemer je za presojo njegovih nazorov važno, da zavrača (stoično) neobčutljivost in hladnost, da odklanja filozofijo, ki bi tako mislila zgolj iz „brezsrčnosti in ničemurnosti“.

Po vsem tem je zanimivo raziskovati, kako istodobna umetnost reagira na tako življenjsko razpoloženje. Da je z njim docela v skladu, nam pričajo reliefi na Konstantinovem slavoloku v Rimu, kar jih je iz časa Marka Aurelija, tako na pr. Daritev Marka Aurelija (sl. 17.), ki se nanaša skoraj gotovo na cesarjev triumf l. 176. po zmagi nad Germani. Relief je v glavnem dobro ohranjen, moderno dopolnjena je le cesarjeva glava in zgornji del ploče. Cesar je pristopil k oltarju, opravljen



17. Rim, Konstantinov slavolok. Daritev Marka Aurelija.

v togo, z vencem zmage okrog glave in z zvojem literata v levici, ter stresa z desnico na žerjavico oltarja kadilo, ki ga drži v napol odprti skrinjici mladenič na desni. Mladi mož na skrajnji levici je pripeljal k daritvi vola in ga drži za rog, za žrtev sta še nadalje pripravljena, obadva ovenčana, oven in merjasec,

ki imata vsak svojega gonjača. Tesno ob cesarju na desni piska bradat mož v dvojno piščal, poleg njega trobita dva vojaka tubo, v ozadju na levi in desni stoji cesarjevo vojaško spremstvo z zastavami in armadnimi znaki. Kaj je reči o stilu tega reliefa v primeri z rimsko umetniško tradicijo, kolikor in kakor smo jo doslej obravnavali? Dediščina naturalistične umetnosti je na prvi pogled vidna. Snov prizora je pojmovana tako, kakor se je dogodek med daritvijo ob cesarjevem triumfu dejansko mogel vršiti; mojster natančno poroča o vsem, kar se je pri tem slovesnem aktu vršilo. Relief je na naturalističen način izdelan močno v svetlobi in senci kot celota, a tudi v podrobnostih, kakor dokazujejo lasje figur, njih oči, gube njih obleke; vsepovsod je tu kiparjevo vrtalo imelo mnogo posla, da izzove iz kamena dovolj močne sence. A če še omenimo, da je figuralna kompozicija spomenika dovolj svobodna, je to tudi vse, kar moremo reči v prid njegovega naturalističnega značaja — tem jasneje pa se razodevajo nekateri drugi stilni znaki na umetnini, ki se slabo zlagajo z naturalističnim mišljenjem. Sedanji gledavec, ki je vseskozi naturalistično vzgojen, bo najprej z začudenjem opazil, kako je v umetniški predstavi opešal prostorni čut; na reliefu vlada okrog cesarja gneča, ki ni v nasprotju samo z resničnostjo dogodka, ampak tudi z vsako živo prostorno predstavo; o biku, ki toliko da ne suje cesarja v hrbet, ne vemo, kam bi mogel spraviti svoje telo, figure stiskajo druga drugo in ne najdejo dovolj prostora, da bi mogle stati na tem tesnem prizorišču. Pri sceni ni opaziti poglobljanja proti ozadju, marveč se figure, namesto da bi se vrstile druga za drugo, dvigajo druga nad drugo, pri čemer postanejo sicer vse vidne, a vendar ne morejo vzbuditi prostorno poglobljenega dojma; saj se zadnji vojak na desni vidi tako, da bi si naturalistična fantazija morala predstavljati pod njim vzvišeno stalo. Scena, na kateri se daritev godi, kakor da kiparja ne zanima posebno; z nobenim krajinskim motivom, z ničemer ni namignil, kako je dogodek lokaliziran, in je za kompozicijo razgrnil prazno, krajinsko mrtvo steno. Najbolj pa je presenetljivo, kakšna desorganizacija se pojavlja na reliefu v človekovem telesu. Skladnost, čutna lepota klasičnih postav je izginila, figura cesarja samega je v rasti zveržena; nekateri udje so v primeri z drugimi disproporcionirani, tako je na pr. roka dečka s kadihom znatno prevelika; individualni znaki na obrazih, karakteristike osebnosti, ki so znak in največja zasluga naturalističnega rimskega por-

treta, izginjajo in namesto njih se pojavljajo tipične, neindividualizirane fiziognomije, kakor je lahko opaziti na vojaških glavah. Najtežji pogrešek zoper naravo pa predstavljata obadva victimaria, ki sta prignala ovna in merjasca; to sta dva bradata moža, a v primeri z živalmi in svojo človeško okolico tako majhna, da sta videti kakor pohabljeni pritlikavca. Kipar se ni pomišljal grešiti zoper naravno resničnost, da se ogne zaslanjanju glavnega prizora; snov je postala odločilnejša od zakonov nature.

Vse to so znaki, ki dokazujejo, da se stil že proti koncu drugega stoletja po Kristusu notranje krha. Po pravici bi se moglo reči, da se tako javljajo sedaj znamenja propada antične umetnosti, toda to je le propadanje naturalizma; prav tako bi po pravici mogli reči, da se že tukaj javljajo znamenja umetnostne renesanse, ki je imela premagati naturalistično tradicijo in ustvariti podlago za ves mogočni umetnostni razvoj srednjega veka. Vsi ti stilni znaki pa so bili nujen izraz duhovnega razpoloženja dobe, zakaj zde se kakor umetniška ilustracija filozofskih nazorov cesarja, ki je na tem reliefu poveljčan. Kakor mišljenje Marka Aurelija sloni tudi stil te kompozicije na naturalističnih temeljih, a kakor Mark Aurelij kaže tudi stil protinaturalistične težnje. Cesar še pozna lepoto skladnega telesa in govori nekoč o njej, toda telo mu je vendar zlasti zanikarna posoda duha, mrlič in breme ter tem manj vredno, čim popolnejša je duša; ali se je torej čuditi, da figure na reliefu niso izdelane s tisto pozornostjo kakor nekoč, da visi cesarjeva desnica, kot da je na zlomljeno ramo obešena proteza? Vso važnost življenja prenaša Mark Aurelij v človekovo notranjost; kako naj bi imela po tem takem prostorna razsežnost fizičnega sveta poseben pomen in bi mogla tvoriti važen umetniški problem? Mark Aurelij obsoja osebno slavohlepje in ničemurnost ter gleda ljudi le kot brate, enake po rojstvu in po smotru, le kot državljane istega najvišjega cesarstva; razumljivo je torej, da individualistične poteze v obrazih upodobljenih figur izginjajo. Po Marku Aureliju se fisis mora pokoriti etičnemu stremljenju človekovemu in etos je vse, umnost ni mnogo prida; kipar se ni trudil, da bi umno sestavil kompozicijo v likovni sistem, ki bi ustrezal naravi, ampak je svoje figure stisnil v nenaravno gnečo in obadva victimaria skrajšal na način, ki je v naturalistični miselnosti naravnost smešen, samo da jasno razstre pred nami vso pripovedno snov svojega zamisleka in nam razkaže

nje epsko in idejno zanimive sestavine: „vsebina“ je prvo, videz je le malo važen.

To so bili početki idealističnih umetniških tendenc, ki so se v naslednjem stoletju morale le še krepiti, zakaj v začetku 4. veka po Kristusu vidimo, da so docela obvladale umetniško produkcijo in ustvarile nov, organsko popoln stil, čemur se s stališča ostalega kulturnega razvoja ni čuditi, saj se je bilo krščanstvo, ki zgodovinsko pomeni spiritualistično renesanso antike, medtem tako utrdilo v splošni zavesti, da ni le doseglo enakopravnosti, ampak celo prednost pred staro državno vero. Slavolok, ki so ga postavili v Rimu l. 315. prvemu krščanskemu cesarju, Konstantinu Velikemu, proslavlja tudi zmago Kristusovega znaka pri milvijskem mostu, a je obenem v tistih svojih delih, ki so bili izvršeni v Konstantinovem času, triumfalni izraz novega idealističnega stila v skulpturi. Poglejmo si tisti del friza s tega slavoloka, ki predstavlja Konstantinovo obdaritev ljudstva (sl. 18.). Konstantin sedi na dvignjenem prestolu, ki sega s cesarjevo figuro preko dveh, vodoravno oddeljenih polj, in deli novce (dva padata pravkar možu na levi v naročje) ljudstvu, ki se je razvrstilo po vsem spodnjem polju s prosečimi gestami. Na levi in desni je ob Konstantinu v zgornjem polju vidno njegovo spremstvo, ki mu pri razdeljevanju denarja pomaga, v krilnih dveh poljih zgoraj se pojavlja zopet Konstantin na prestolu in ima obakrat po tri može ob mizi, od katerih eden prejema denar, medtem ko druga dva asistirata cesarju pri razdeljevalnem poslu. — V primeri z doslej obdelovanimi izdelki rimske skulpture pomeni ta relief popolno zmago novega, idealističnega duha in popoln propad nekdanjega naturalističnega mišljenja. Prejšnji plastični ideal antike je docela izginil; figure so ploščate in s truplom obrnjene ploskoma h gledavcu; njih enakomerno ploskovitost trgajo le shematično vdolbene gube obleke, ostanki nekdanjega slikovitega upodabljanja. Že v prvi polovici 3. stoletja so se bile figure v rimski skulpturi zelo umirile, sedaj težijo k negibnemu stanju in agirajo le toliko, kolikor je potrebno iz epsko-ilustrativnih razlogov. Čut za prostorno pravilno zgradbo prizorišča je zamrl; gledavec niti ne ve, kje se glavni prizor vrši, niti ne more dobiti ob pogledu na te v vzdolžno vrsto razpostavljene figure globinskega dojma, četudi se za prvimi osebami ponekod pojavljajo glave mož iz ozadja. Obe stranski zgornji polji pač naznanjata z motivom zavese v ozadju, da se scena godi v notranjosti ce-



18. Rim, Konstantinov slavolok. Cesar obdarja ljudstvo.

sarske palače, a z ničemer ne iščeta prostorne izrazitosti. Kompozicija ni več prepuščena svobodnemu slučaju trenutne naravne konstelacije, marveč je idealistično zamišljena in s posiljevanjem nature izvedena; ustvarjen je višji, prekonaravni red popolne simetrije. Sedeči cesar je os, okrog katere se suče vsa dispozicija figur na levi in desni. Volja do idealnega reda je tako močna, da sta obedve sceni na krilih zgoraj likovno (čeprav ne snovno) po številu oseb, po njih razvrstitvi okrog mize in celo po gibih glav absolutno simetrični in bi bilo mogoče eno z drugo pokriti, težnja, ki se nadaljuje tudi na ostalem delu friza, ki ga na naši sliki ni več. Že poprej vidne disproporcije, ki so se pa javljale kot izjema in pomanjkljivost, so sedaj postale pravilo in se razkazujejo povsod, kakor da so same po sebi razumljive. Postave so skoraj vse nenaravno zavaljene, nosijo na okornem, čokatem trupu, v katerem ni mogoče videti njih nekdanjih lepih prednikov iz časa klasične antike, debele glave, imajo lopataste dlani, nabrekle noge, negibke, avtomatične kretnje, shematizirane fiziognomije. Konstantin presega po životu vso svojo okolico, njegovo spremstvo je kakor v pasu odrezano, možje iz ljudstva v sredi so večji od svojih tovarišev na levi in desni, v stranskih zgornjih poljih se je vsaka sled pravilnih razmerij izgubila. „Antični duh seveda ne govori več iz takega načina naziranja, tudi rimski ne, to je čisto nova proza reliefne umetnosti“ (Wulff).

Stari lepotni ideali so bili s tem razdrti; sedaj se ne ceni več skladnost človekovega fizičnega pojava, ki naj bo izraz plemenitega duha, ne jasna prostornost vidnega sveta, ne svobodno gibanje in razpostavljanje stvari v njem. Da je vse to propadlo, je modernemu človeku takoj razumljivo, a da je nastal hkrati nov ideal umetniškega stvarjanja in da ima ta svojo lastno, od prejšnje bistveno različno lepoto, v to se nam je težje umisliti. In vendar je tako. Umetniško delo vodi sedaj drugačna estetika, ki je imela brez primere dalj vladati nego antična. Namesto onih zavrženih naturalističnih dobrin je kipar upodobil idealen red, ki ga v naravi ni, a po katerem je vsa mlada, nastajajoča kultura tem srčneje hrepenela. Fizične kategorije človekove eksistence so odpravljene — individuum se je utopil v shemi kolektivnosti, prostor se splahnel v brezkončno ploskev, čas se je ustavil v negibni simetriji — tem odločneje pa se razodeva ideja umetnine, kakor je idealistična doba potrebovala: Nadnaravna velikost cesarjeva je simbol njegove moči,

njegova dobrotnost je z vso zgovornostjo razkazana, on je tudi formalno središče reliefa, kakor ga njegova osebnost idejno obvladuje. Duh je vse, lepi videz ni nič. S tem pa je bila dana umetnost, na katero je moglo krščanstvo svoja lastna umetniška stremljenja brez obotavljanja cepiti.

Vendar je potrebno, preden jamemo raziskovati razvoj starokrščanske skulpture, da nekaj pripomnim k metodi našega obravnavanja umetnostnih pojavov, čeprav sem že v predgovoru kratko, a — upam — jasno označil stališče te knjige do takih vprašanj. Okrog poznorimske in zato tudi starokrščanske umetnosti se bje še vedno oster boj za stilno provenienco te umetnosti; nekateri mislijo, da je postanka temu stilu iskati v Rimu, drugi vidijo v novem stilu invazijo umetnosti iz bližnjega Orienta v prestolico imperija in smatrajo na pr. opisane reliefe s Konstantinovega spomenika za delo „grško-sirske šole“, čeprav ni nobenega dokaza za to. Taka podrobna vprašanja utegnejo biti prav zanimiva, zlasti v tej dobi, toda za tistega, kdor motri celokupnost kake umetnostne kulture v nje organskem razvoju, niso važna. Tudi če je novi stil vdiral počasi v Rim, kakor so vdiral vanj razna orientalska verstva in slednjič krščanstvo, ali če je ta stil produkt rimsko-državne kulture, ali če je organska tvorba obojega — ta stil je tu in obvladuje Rim; če rimski ni bil, je rimski postal, kakor — postavim — krščanstvo. To vprašanje je še iz drugega, metodičnega, razloga malo важно. Če kakšna kulturna skupina sprejme tuj stil, ga sprejme zato, ker ji je prikladen, ker ga kot svoj duhovni izraz potrebuje; le v takem primeru more biti importirani stil živ in ploden tudi na novih tleh, drugače ostane jalov kuriozum. Naj je torej Zahod novi idealistični stil sprejel od drugod, ali ga sam rodil, za oboje so mu bile potrebne iste duševne dispozicije. In te razkriti ter pokazati, kako se umetnostni stil s svojo lastno formalno organskostjo vanje ujema ter tako soustvarja višji organizem celotne duhovne kulture, je — po našem — naloga pragmatično pojmovane umetnostne zgodovine.

Starokrščanska skulptura je v primeri s slikarstvom zelo revna in se nje produkcija omejuje v glaynem na rabne predmete, pred vsem sarkofage, ki tvorijo ogromno večino starokrščanskih kiparskih izdelkov, kapitele stebrov, cerkvena vrata, diptihe, razne plakete itd., medtem ko je pravo statuarično

skulpturo opaziti le v nekaj maloštevilnih primerih, in sicer samo v zgodnjem času starokrščanske dobe, da pozneje (če iz-
vzamemo cesarske spomenike) popolnoma izgine. Starokrščanske
bazilike so se jele takoj po razglasitvi cerkvene svobode bogato
krasiti s slikarskim dekorjem, skulptura pa je ostajala v službi
dnevne rabe. Ta pojav se razlaga kot izraz starokrščanskega
strahu pred malikovavstvom, ki bi ga izklesane figure mogle iz-
zvati, a so vzroki drugi in globlji. Strah pred maliki je bil v
starokrščanstvu kmalu premagan, tako da ni tvoril likovnemu
upodabljanju v slikarstvu nobene ovire in bi torej tudi skulp-
ture ne mogel zavirati. Da niso v kvantitativnem zaostajanju ki-
parske produkcije odločevali razlogi versko - vzgojne narave,
dokazuje tudi dejstvo, da je kiparska produkcija tem bolj pe-
šala, čim bolj se je krščanstvo utrjevalo, čim bolj je torej
nevarnost malikovavstva bila oddaljena, in da imamo prave
statuarične izdelke iz časa, ko se je krščanstvo še moralo s po-
ganstvom boriti za svojo eksistenčno upravičenost, ko je torej
bila nevarnost malikovavstva največja. Pravega razloga, da ima
skulptura v starokrščanski dobi v primeri s slikarstvom le pod-
rejeno vlogo, je iskati v značaju te dobe same in v značaju
skulpture. Čim idealističnejši je zagon katere umetniške peri-
ode, tem rajša sega po slikarskih sredstvih in tem bolj se ogiba
kiparskih; času, ki ga navdajajo močne spiritualistične težnje,
kakor da je izrazilo skulpture, otipljiva snov, preveč materi-
alno. Zato vidimo, da je v najbolj abstraktni fazi starokrščan-
skega umetnostnega razvoja skulptura najbolj brezpomembna.
Zato se skulptura ne razvije do važnega umetnostnega faktorja
ves srednji vek do konca romanske in začetka gotske dobe, ko
se jamejo realistični elementi v srednjeveški kulturi krepiti,
zato skulptura idealističnim težnjam najnovejše umetnosti niti
približno ni toliko ustrezala kakor slikarstvo. V spiritualističnem
značaju starokrščanstva nam je tudi iskati vzroka dejstvu, da
v tem času skulptura zaostaja za slikarstvom.

Kakor se je pogansko-antična umetnost počasi izvijala iz
vezi naturalizma, kot smo opisali zgoraj, tako se krščanska
skulptura oblikuje vzporedno z njo v isti smeri, od stila, ki ima
še naturalistične temelje, do vedno čistejšega spiritualizma. Med
najstarejše kipe, kar jih prištevamo krščanski skulpturi, spada
Sv. Hipolit iz Lateranskega muzeja v Rimu (sl. 19.); le glava in
roke so na njem moderno dopolnjene. Da je kip nekoč resnično
predstavljal svetnika, čigar ime nosi, priča razen starega grškega



19. Sv. Hipolit. Rim, Lateranski muzej.

napisa na sedežu s seznamom Hipolitovih del (vidnega tudi na naši reprodukciji) še okoliščina, da je bil najden v bližini svetnikovega groba. Vendar je to delo primer čistega helenističnega stila, ki ga označuje idealiziranost figur, ostra plastičnost, zmerna razgibanost v prostoru in mirna kompozicija; Hipolit je pač na las podoben kipu kaknega antičnega filozofa ali retorja, ne ustreza pa v ničemer onim svetniškim predstavam, ki jih je

ustvarila starokrščanska doba in prav tako nima v stilnem oziru v vsej starokrščanski skulpturi para. Upravičeno smemo torej kljub nasprotnemu mnenju (Sybel) to delo izločiti iz zbirke starokrščanskega kiparstva ter sklepati, da je nekdanji posveten poganski kip kesneje dobil ime in napis krščanskega svetnika, kakor tudi drugi primer kamenite statuarične skulpture, kip sv. Petra v vatikanskih Grottah, skoraj gotovo ne spada več v starokrščansko dobo. — Naturalistično naziranje poznoantičnega slikovitega stila je jasno vidno tudi pri Dobrem pastirju Lateranskega muzeja (sl. 20.), statuarični snovi, ki je v več izvodih ohranjena v Rimu in na Španskem. Medtem ko je bil Sv. Hipolit plastično izdelan, je Dobri pastir ves slikovit in predstavlja tako nadaljnjo stopnjo umetnostnega razvoja. Mladostna, golobrada postava pastirja stoji pokonci, odeta v podpasano tuniko, z ovitimi (dopolnjenimi) mečami, sandalami na nogah in s torbo, obešeno preko desne rame, ter drži z obema rokama jagnje, ki mu počiva na plečih, za noge. Dejal sem, da predstavlja Dobri pastir v nasprotju s plastičnim Sv. Hipolitom slikovito umetnino: Gube obleke niso več izvršene v čisti telesni otipljivosti, marveč so slikovito rezane, lasje pastirja in volna ovce so prepleteni z vdolbenimi temnimi sencami, vse telo je od desne noge, ki je obrnjena na levo, preko trupa, ki stoji licema h gledavcu, do glave, ki je zasukana na desno, polno živahnega gibanja, in odpor jagnjeta, ki je dvignilo vrat in obrnilo glavo nazaj, kakor da se izvija pastirjevim rokam, daje prizoru značaj dramatične hipnosti, resnične idile. Z ozirom na vse to se mi zdi sredi 5. stoletja, kakor datirajo Dobrega pastirja (Wulff), pač najpoznejša doba, ki ji smemo prisoditi postanek tega kipa, in bi ga morda bilo bolje postaviti na začetek tega veka. Ta po sebi naturalistična in naturalistično oblikovana snov pa ima vendar že novo, krščansko dušo, znani lik je dobil novo vsebino. Idila se pojmuje kot znak za nekaj nadnaravnega, pastir je le simbol božji. Ko je tako vidna stvar dobila nadtvarni pomen, se je moral kmalu spremeniti tudi nje videz. To se je zgodilo še pred Konstantinom Velikim in nosilci te stilne mene so zlasti sarkofagi.

Izmed mnogih stotin sarkofagov starokrščanske dobe, ki so se ohranili, je znatna večina v Rimu, več sto jih je v Galiji, raztreseni pa so tudi povsod drugod, kjer se je bilo krščanstvo oprijelo (pri nas na pr. zlasti v Splitu). Njih najdišča so večinoma, čeprav ne vedno, tudi mesto njih provenience. Zagovorniki „orientalske teze“ vidijo v njih skoraj izključno vpliv

umetniških šol bližnjega Vzhoda, „zahodnjaki“ smatrajo Rim vse do 5. stoletja za središče umetniške produkcije: naj so bile tudi kiparske delavnice v Galiji, Pisi, Milanu, Ravenni in drugod, vendar „se vsepovsod izkazuje Roma kot učiteljica, ki ni bilo brez njene šole na Zahodu nobene umetnosti“ (De Waal). Važnejše od možnih bodočih rezultatov te ostre kontroverze pa je brez dvoma že sedaj vidno dejstvo, da celota teh starokrščanskih sarkofagov predstavlja stilno skupino, ki se časovno razporeja v dosledno izvedene razvojne faze in se v teh posameznih razvojnih dobah logično uvršča v splošni časovni kulturni tok.

Najstarejši sarkofagi se še tesno naslanjajo na helenistični relief, tako na pr. Jonov sarkofag iz Lateranskega muzeja v Rimu (sl. 21.). V zgornjem levem kotu je upodobljen Kristus, ko v spremstvu obeh sester in dveh drugih mož z iztegnjeno roko obuja svojega umrlega prijatelja Lazarja, tesno zavitega v povoje, iz groba. Proti desni je nato predstavljen Mozes, kako čudodelno izbija žejnim Izraelcem, ki pijejo na podnožju, vodo iz skale. Ta prizor je z drevesom oddeljen od naslednjega, ki predstavlja Mozesovo stisko med Izraelci; dva moža sta preroka pograbila za roke in ga ženeta. V skrajnjem desnem kotu je upodobljen pastir z ovčarsko palico, stoječ ob svojem hlevu, ko izteza roko k jagnjetu. V spodnjem levem kotu je izklesan ribič, ki izroča dečku ujeto ribo, za njim pa, kot glavni predmet ploče, trije prizori iz Jonove zgodbe. Najprej jadrnica v razburkanem morju, ki jo preganjajo (nad jadri personificirani) vetrovi; moštvo ladje je pograbilo nagega preroka in se pripravlja, da ga vrže v vodo, kjer že čaka nanj odprto žrelo morske pošasti; nato se pojavi ta ogromna riba še enkrat, ko Jono meče iz sebe, in slednjič je upodobljen prerok, kako spi v bučni senci. Med tema dvema prizoroma je še izklesan Noe, kako plove v svoji ladji, v skrajnjem desnem kotu pa ribič, s košem na roki in trnkom v vodi ter ob njem živahno razgiban deček in spodaj žerjav, ki je segel v morje po ribo. — Za stil tega reliefa je najbolj značilno, da volja do plastične obdelave teles še nikakor ni bila opešala; v vseh prizorih, ki niso originalno krščanski, so telesa krepko izmodelirana, tako na pr. vse figure spodnje vrste, zlasti Jona obakrat in truplo morske pošasti. Z Jonove ležeče figure, z dečka v levem spodnjem kotu, s čepeče Lazarjeve sestre zgoraj je razvidno, da helenistična predstava o lepem telesu in zmisel za anatomsko pravilno in graziozno gibanje še ni bila izginila. S tem se družijo poudarjen kra-



20. Dobri pastir. Rim, Lateranski muzej.



21. „Jonov“ sarkofag.

Rim, Lateranski muzej.

jinski interes, ki kiparja navaja, da upodablja na pr. drevje tudi tam, kjer ga tekst nikakor ne zahteva, tako zgoraj ob Mozesu ter spodaj ob ribiču, in ki ga usposablja, da more dovolj prepričevalno reproducirati skalovita tla in morje. Kiparsko upodabljanje obvladuje še močno realističen čut za prostornost; tako je zlasti spodnja desna skupina prostorno jasno zaokrožena s prazno progotal, žerjavom globlje v ozadju, ribičem, nato dečkom, ki je odmaknjen še bolj proti obzorju, in slednjič drevesom, ki zastira prizorišče. Vse figuralne skupine so (razen Mozesove stiske) docela svobodno komponirane in ne kažejo nobene tendence k idealistični simetriji. Torej sami znaki helenističnega realizma — a vendar! Predstave o smrti in posmrtnem življenju so bile v krščanski srenji bistveno različne od poznoantičnih poganskih. Na poganskih nagrobnih napisih se je že več stoletij izražala negotovost o posmrtni človekovi usodi, žalost nad izgubo življenja kot zanesljivo vrednoto, a tudi cinizem; v upodobitvah se posmrtno življenje redoma predstavlja kot nadaljevanje tostranske eksistence v nje fizični formi ali v analogni eksistenci. V prakršćanstvu se tu takoj razodene nov duh, zakaj novi idealistični pogon ne kopira poganskih napisov in uveljavlja v svojih čutgotovosti o posmrtnem življenju in vero v odrešenje po smrti ter poveličanje. Iz tega spiritualističnega nagnjenja se rodijo novi, popolnoma nesnovno čuvstvovani in tolikokrat ponavljani napisi „in pace“, ki ga poganski nagrobniki ne poznajo niti po besedi niti po zmislu. Kristjanom ni posmrtnost dežela, naši zemlji podobna, marveč kraj „miru“, „okrepčila“, „luči“, torej domovina abstraktnih, čeprav zanesljivih dobrin. Zato se nam ni čuditi, da se ta nova miselnost pojavlja že na tem sarkofagu, ki je eden izmed najstarejših krščanskih, naj je še tako po stilu in deloma po snovi (ribiška idila) odvisen od poganske umetniške tradicije. Po natančnejšem opazovanju posameznih prizorov ni težko videti, da so one tri zgornje scene, ki so originalno krščanska iznajdba in ki jim ni bila antika nič podobnega za vzorec ustvarila, najmanj plastično izvršene, pretežno frontalno razvrščene in prostorno najmanj jasne zaradi očitnega nagnjenja, da se figure stisnejo, kolikor mogoče, v eno prostorno linijo; v vseh teh ozirih so pravo nasprotje spodnjih scen, ki bi po sebi mogle biti posvetnega značaja in poganskega izvora. Tudi v kompoziciji izklesane ploče kot celote je zavladal sedaj nov red. Posamezni prizori so upodobljeni drugi ob drugem, čeprav jih ne veže niti čas niti prostor, ampak samo nevidna duhovna



22. Sarkofag iz Mas-d' Airca.

vez; zato se celotno likovno polje, čeprav je v glavnem razdeljeno na dva vzdolžna pasova, ponovno pretrga, s čimer se prostorna organičnost celote razdrobi, spodnje poseže v zgornjega in na desni strani se obedve kaotično prepletata, tako da je slednja prostorna tektonika celote zabrisana; v svoji celokupnosti deluje kompozicija ploče skoraj kakor preproga. Spričo take miselnosti se nam ni čuditi, da so nekatere osebe nenaravno velike (speči Jona), druge nenaravno majhne (Lazar) in da je kipar brez pomislekov postavil neznatnega Noeta med morsko pošast, skalo obrežja, Jonovo bučo in nebo, kjer — vendar od vsega tega snovno in prostorno odtrgan — samotni plove. Kot realna predstava nima ta celota nobenega zmisla in jo je gledati z duhovnimi očmi, kakor je bila ustvarjena zaradi svoje idejne pomembnosti in kakor družijo posamezne, realno dispartne prizore le idejna vez v enoten sistem: sistem dokazov za trdnost posmrtnega upanja. Obujenje Lazarjevo je simbol prerojenja iz groba, voda iz skale simbol Kristusa, ki je živa voda (ali simbol krsta), Mozesova stiska simbol zemeljskega trpljenja, dobri pastir simbol Odrešenika, ribolov simbol po Kristusu ukazane lova na duše, Jonova zgodba simbol večne rešitve iz smrtnega žrela — vse, kar je telesno vidnega, je le nazoren izraz skritih duhovnih pomenov. Tako predstavlja relief Jonovega sarkofaga prehodno umetnino iz stila poganskega materializma k idealističnemu stilu krščanstva; formalno in snovno temelji na pridobitvah helenistične umetnosti, a vendar tudi formalno in snovno ustvarja drugačen svet, oprt ne na čutne zaznave, marveč na idejne predstave. Z ozirom na vse to moremo sarkofag dovolj varno datirati okrog sredine 3. stoletja, čeprav ga nekateri smatrajo za mlajšega.

Nadaljnjo stopnjo odmikanja od antične tradicije more predočiti sarkofag cerkve v Mas-d' Aireu (sl. 22.) na Francoskem. Na pokrovu je izklesana na obeh oglih Meduzina glava, v sredi pokrova je uokvirjena ploča, ki je ostala brez napisa, na straneh ob njej so štirje prizori iz svetega pisma. Na levi strani je upodobljen Abraham, ko je zamahnil z nožem nad klečečim Izakom, medtem ko mu je angel pripravil ovna kot Bogu ljubšo žrtev; poleg njega je izklesan ozdravljeni mrtvoudnik, kako odhaja s svojo posteljo na ramah. Na desni strani napisne deske bljuje morska riba Jona na suho in na skrajnji desnici jemlje mladi Tobija iz ujete ribe zdravilni žolč za očeta. Na sprednji stranici sarkofaga se za obujenjem Lazarja

vrsti Daniel med levi, dobri pastir med otrokom, ki ga zadaj objema moška postava (pač oče), in ženo, Adam in Eva ob drevasu spoznanja ter deček, ki mu golobrad moški z literatskim zvojem v levi polaga desnico na glavo; v tem paru oseb pač ni upodobljen obred krsta, kakor se misli (Le Blant), ampak Kristus, nebeški „pedagog“, ki ga predstavlja tudi neki drugi sarkofag približno istega časa (iz La Gayole). Zvezo s plastičnim stilom antike dokazuje na tej skulpturi ne le s poganskih sarkofagov prevzeti motiv Meduzinih glav, ki so tamkaj bili izraz tragične smrtne otrplosti in se krščanskemu mišljenju gotovo niso dobro prilegale, ampak tudi krepko plastično oblikovanje teles (Tobija, deček pred pedagogom, zlasti pa atletska postava Adamova), svobodno gibanje teles in zmisel za krajino, ki se javlja tudi tam, kjer besedilo svetopisemskega poročila tega ne zahteva (kakor na pr. v obeh drevesih za Abrahamom in v realistični zidavi Lazarjevega groba). Toda tem odločneje so poudarjene tudi idealistične stilne težnje. Najbolj je vidno, kako je izginil prostor, ki je za idejno kompozicijo, kar predstavlja ta ploča, docela brezpomemben; upodobljena niso minljiva dejanja in bežni dogodki, ampak večne resnice, ki so v vseh slučajnih menah življenja edino stalne. Zato imajo osebe pod seboj — kakor naprednejše slike v katakombah — le ozek pas tal ter za seboj prazno ploskev neskončnosti in stoje, ne kot živi, na tesnem prizorišču svojega planeta mnogovrstno zaposleni ljudje, ampak kot mirni abstraktni simboli na obzorju večnosti. Vse kiparsko polje izpolnjujejo enakomerno do vrhnjega roba, ker so edini oblikovanja vredni predmet, in so se razvrstili v absolutno ravnovesje popolne simetrije. Središče tvori dobri pastir, okrog njega so se zbrale, k njemu se stisnile ob levi in desni te tri ovčke verne, ki so v sarkofagu bile pokopane. Okrog centralne skupine stoji nato na obeh straneh po en par dokazov, da zaupanje v Dobrega pastirja ne bo osramočeno: Po Adamu in Evi je prišel greh in smrt, a po nebeškem pedagogu je prišel zveličavni nauk, čigar učencem je vstajenje gotovo, kakor gotovo je bil Lazar iz groba obujen in kakor gotovo je bil Daniel rešen iz levjega žrela. Zgoraj na pokrovu pa se oglašajo k tej glavni pesmi o vstajenju in rešitvi ista misel, v idejnem kontrapunktu izvedena, zopet v štirih stavkih: kakor Izak je moral Kristus biti žrtvovan, da ozdravi naše dušne bolezni, kot je ozdravil mrtvoudnega; da nas reši pogube, kot je Bog rešil Jona, in nam da čudežnega zdravila, kot ga je Bog naklonil Tobiju. V

naturi nemogoči, a v idejnem svetu verskega sistema nujni red je osebe tako razvrstil v absolutno uravnoteženo konfiguracijo in jih obrnil vse ploskoma h gledavcu, da ne stoje kot samovoljno razgibani individui, ampak kot negibne priče posmrtnosti pred nami, ki nas grob še čaka.

Z ozirom na to, da je idealistični element v stilu tega sarkofaga krepkejši nego na prejšnjem, a da je delo vendar še izvršeno v jasni plastičnosti, ga bo datirati v drugo polovico 3. stol. Vzporedno s pogansko skulpturo se nato tudi krščanska umetnost v tem veku naglo razvija k ploskovitemu, brezprostornemu, vezanemu stilu in uspe, da doseže do proglasitve verske svobode v 4. stoletju popoln umetniški izraz svoje spiritualistične miselnosti. Primer takega, protinaturalističnim starokrščanskim težnjam že popolnoma doraslega stila je sarkofag karmelske kapele v Clermontu (sl. 25.) iz konca 3. stoletja. Upodobljen je na skrajnji levici Mozes, ko izbija vodo iz skale, in za njim dva moža z okroglim pokrivalom, ki naj označi Juda; nato Kristus z blagoslavljačo desnico med dvema učencema, od katerih mu levi vodi slepca, da ga ozdravi; sredo tvori ženska postava z orantsko gesto med dvema moškima; potem zopet Kristus z Lazarjevo sestro, ko obuja mrliča iz groba. Značilno je, da so sedaj prav vsi krajinski motivi popolnoma izginili; na prejšnjem sarkofagu so bila vendar še upodobljena drevesa s ptiči, ki v vseh scenah, na pr. pri Abrahamovi daritvi ali ob Danijelu v levinjaku, gotovo niso mogla biti simbol raja, ampak predstavljajo zadnji spomin nekdanjih krajinskih scenerij — tu je slednja oznaka kraja izginila, in če se kipar, po tekstu in tradiciji prisiljen, loti, da izkleše nekaj konkretnega, kot je Lazarjev grob na skrajnji desnici, tedaj nastane pravi nestvor, v primeri z realistično arhitekturo prejšnjega sarkofaga smešna igrača. Na ploči so združeni dogodki, ki so bili časovno in krajevno daleč razmaknjeni, a ne družijo jih po umetniku ustvarjeno skupno prizorišče, ampak ista brezprostornost, ki je mogoča samo v svetu misli. Kipar tudi ne kaže volje, da bi svoje figure plastično izmodeliral, kakor je razvidno zlasti na nagih delih teles, ampak jih postavlja ploskoma in frontalno (razen Kristusa na desni, ki je pa vendar tudi ploskovito zasukan) h gledavcu ter jih poživlja samo s shematično urezanimi gubami njih obleke. Telo je postalo okorno, motorične zmožnosti njegove so se skrčile na najmanjšo mero, pojavljajo se težki anatomske defekti, stebričasto deformirane noge, nenaravno razhrojena stopala, lo-



25. Sarkofag iz Clermonta.

pataste dlani in abnormalno oblikovane glave (kakor pri desnem možu ob oranti). Natura ni nič, ideja je vse; zato so tiste osebe, ki kiparju idejno same po sebi niso važne, ampak so mu le pomagala, da se izrazi čudežna, odrešujoča moč Zveličarjeva, manjše v primeri z drugimi; tako slepec, krvotočna žena in zlasti Lazar, ki je postal v razmerju do Kristusa neznamen kot lutka. Če so tako naravni zakoni likovno razveljavljeni, veljajo tem strožje novi zakoni duha; če je propadel fizični red, se je dogradil nov idejni red. Središče kompozicije je oranta z obema asistentoma, ki se simetrično gibljeta k njej, okrog te osi pa sta na levi in desni razpostavljena po dva prizora, katerih vsaki ima zopet po tri stoječe osebe, tako da so tudi te kompozicionalne sestavine simetrične skupine zase. Res je izginila telesna lepota figur, prizorišče se je razlilo v brezprostorno neskončnost, svoboda kompozicije je ukovana v protinaravne vezi, toda podoba sveta, kolikor ga izraža umetnost, se je s tem poduhovila; ko fisis peša, se množe ideje in tako so tu med starejšimi tudi novi dokazi zmagovite moči Kristusove: ozdravljeni slepec in krvotočna žena.

To je v glavnih potezah tip starokrščanskega sarkofaga ob koncu tretjega in v začetku četrtega stoletja. Na delih, ki so poznejšega od pravkar obravnanega, se zgoraj opisani znaki spiritualističnega hotenja dobe le še jasneje pojavljajo; prizorišče je čedalje bolj zabrisano, frontalnost vedno strožja, v kompozicijskem oziru velja kot pravilo ritmično ponavljanje enakih delov, figure so vse bolj in bolj ploskovite in shematično obsvetljene, hkrati pa se, čim bolj se dograja teološki sistem med verniki, množe tudi ikonografske snovi s posameznimi prizori iz Kristusovega življenja. Primer takega sarkofaga iz 4. stoletja, ki po svojem idealističnem stilnem značaju še presega Konstantinov slavolok, bodi lateranski sarkofag, reproduciran na naši sl. 24. Upodobljena sta Adam in Eva, ki ju Bog od leve izganja iz raja, ozdravljenje slepca, obujenje mladeniča, napoved Petrovega izdajstva, ozdravljenje mrtvoudnega, Abrahamova daritev, Mozesova stiska, izbijanje vode iz skale — ena sama dolga vrsta brezprostorno nameščenih, ploskovito obdelanih, zgodovinsko disparatnih figur, ki stoje tu v potrdilo vere in posmrtnega upanja. Prakristjani so brali izklesani tekst tega sarkofaga nekako tako: „Po grehu prastaršev je prišlo vse gorje na svet, da smo slepega uma in mrtve duše, toda Kristus nam je odprl oči in nas obudil od smrti; naj tudi kdaj grešimo, kakor je Peter



24. Sarkofag.

Rim, Lateranski muzej.

težko grešil, on nas bo ozdravil z močjo svoje daritve; v vseh stiskah življenja najdemo krepčila pri njem, ki je vir žive vode." Prvotna preprosta in motivno ne zelo bogata simbolika (oranta, Jona, Noe, Danijel, trije mladeniči), povzeta iz starega testameta, se sedaj umika novim simbolom, zlasti predstavam Kristusovih čudežev, pri katerih pa je za čas in značaj umetnosti odločilno, da se ne jemljejo konkretno, kot poročilo o zgodovinskem dogodku, marveč duhovno, kot izrazi odrešilne pomoči Kristusove, kakor smo videli poprej. Kar se tiče razmerja do istodobne poganske umetnosti, velja o skulpturi isto, kar smo rekli o slikarstvu; v poganski pozni antiki dano idealistično umetniško stremljenje je bilo krščanstvu prav tako sorodno, kakor podobno stremljenje v točasni poganski filozofiji, in mlada vera se je obojega s pridom poslužila, da izdela svojo lastno sliko novega, poduhovljenega sveta.

Starokrščanski realizem v skulpturi.

Kmalu po začetku 4. stoletja so se s Konstantinovim ediktom vse razmere, med katerimi je bilo mlado krščanstvo vzrastlo, tako temeljito spremenile (Zgod. lik. umetn., 41—44), da je verska organizacija dobila bistveno konkretnejše oblike in da je vsa krščanska miselnost postala brez primere realnejša od prakrščanske, idealistično zasanjane. V umetnosti je ta reakcija na vso moč vidna, kakor v slikarstvu, tako tudi v skulpturi. Ni se spremenilo samo socialno stanje kristjanov in razmerje cerkve do države ter obratno — zavel je dejansko v tem stoletju nov duh, ki je kakor reakcija na onosvetni idealizem prakrščanstva in ki je moral preoblikovati tudi umetnost. Omenil sem poprej, kako si je prakrščanstvo ustvarilo po zmislu in tekstu novo besedilo za svoje nagrobne napise, ki so bili, ne kakor poganski, iz abstraktnih predstav spleteni; sedaj se napisi predrugačijo. V nasprotju z miselnimi, simboličnimi dobrinami „miru“, „luči“, ki jih je na grobeh napovedovalo zgodnje krščanstvo, se pojavljajo v dobi svobode tudi napisi, ki vzbujajo mnogo bolj konkretne predstave. O krščanskem napisu, kakršen je tale: „Nič bridkih solzá! Ne bijte si prsi, o oče in mati! Saj sem v nebeškem kraljestvu; ne objema me žalostni Erebus ne bleda podoba smrti, temveč varen pokoj in igrivi ples med srečnimi dušami ter prijazne livade pobožnih,“ se more po vsej pravici reči, da „bi prav tako mogel stati na kakem poganskem na-

grobniku" (Kaufmann). Krščanskemu pesniku teh stihov je pred očmi predstava realnega, fizičnemu enakega življenja v raju, nebeška idila na prijaznih livadah med srečnim plesom pobožnih duš. Take aluzije na poganske posmrtno predstave se večkrat ponavljajo in sedanji verniki se tudi ne obotavljajo izposoditi si besedo za svoje napise pri poganskih avtorjih. V četrtem stoletju pač se začne šele, čeprav so ohranjeni tudi starejši primeri, pogosto posnemati oblika strigiliranega, z urezanimi brazdami v podobi črke S okrašenega sarkofaga, tip, ki ga je bila poganska umetnost izdelala za svoje grobove; naša sl. 25. kaže tri take sarkofage iz arleskega muzeja, od katerih sta samo vrhnji in spodnji krščanski, medtem ko je srednji, čeprav je v celotnem dekorativnem sistemu popolnoma enak ostalima dvema in se razlikuje od njiju samo po svojih figuralnih motivih, poganskega izvora. Tudi to dobro označuje mišljenje nove dobe. Po onem starejšem načinu dekoracije sarkofagov, v kateri so se gledavcu kazala v dolgih vrstah oseb čudežna dejanja Gospodova kot zagotovila rešitve po smrti, se sedaj rabi uvit linearen dekor, ki je idejno povsem brezizrazen, kot glavni dekorativni motiv, in figure, ki so poprej bile edine nosivke duhovne vsebine, so se zmanjšale ter stisnile na razmeroma ozka polja kiparsko okrašene ploskve. Tudi to je dokaz, da se doba odvrča od radikalnega spiritualizma prvih vekov; seveda se je moralo to novo teženje pojaviti tudi v kiparskem stilu.

Novi, realistični duh pokonstantinske dobe se dobro razodeva takoj na bogatem porfirnem sarkofagu Konstantinove hčere Konstantine v Vatikanu (sl. 26.), in sicer v snovnem in formalnem oziru, kakor tudi na sarkofagu Konstantinove matere Helene v isti zbirki. Sarkofag Konstantine predstavlja trgatev: na vzdolžni stranici so med bogato izvedenimi akantovimi viti-cami upodobljeni krilati goli dečki, ki trgajo in v koše zbirajo grozdje, na ožji globinski stranici podobni putti, ko nabrano grozdje prešajo. Snovni motiv je poganski in predstavlja eno izmed ilustracij letnih časov (jesen), čeprav je bil že po rabi v katakombah posvečen in se je v krščanski predstavi najbrže nanašal na vinsko trto Kristusa. To je — že zgolj predmetno — mogočna reakcija na idejno komplicirane snovi sarkofagov iz konca 3. in začetka 4. stoletja. Saj je ljubka idila iz življenja poganskih krilatih genijev, ki jih le večje oko, ko opazi pod njimi pave, simbole nesmrtnosti, in jagnjeta, simbole vernikov, more spraviti v zvezo z onostranskim življenjem. V tem oziru



25. Trije strigilirani sarkofagi.

Arles, Muzej.



26. Konstantinin sarkofag. Rim, Vatikan.

se sarkofag, naj bi bil tudi nastal v Aleksandriji in bil le prepeljan v Rim, kakor nekateri domnevajo, popolnoma strinja z mozaiki cerkve S. Costanze (prim. Zgod. lik. umetn., 45), v kateri je bil najden, tako da ne tvori lokalno nobene abnormalnosti v razvoju; po svojem stilu pa predstavlja isti proces prehajanja od idealističnega stila prakršćanstva k realizmu 4. stoletja, ki ga izpričujejo tudi drugi sarkofagi te dobe, čeprav so povsem dru-

gačne vrste. Prostorna predstava v zmislu zaključenega prizorišča je sicer odpravljena in putti se gibljejo pred nerealno ploskvijo brez vsake oznake, kje bi se dogodek vršil, kar se na Heleninem sarkofagu, ki upodablja osebe drugo nad drugo, ko bi po naši perspektivi morale stati druga za drugo, še stopnjuje — toda vsi drugi stilni znaki so s snovjo vred izraz obnovljenega helenističnega realizma. Vse figure, človeške in živalske, so plastično izmodelirane, se svobodno in individualno gibljejo, v njih se zopet pojavlja nekdanji lepotni tip, frontalna težnja je izginila, v kompoziciji ni simetralnih tendenc in gledavčeva pozornost se bavi zopet z naravno skladnim videzom stvari in ne njih nadsvetnim pomenom. Ne le snovno, ampak tudi po stilnem zmislu je temu podoben lateranski sarkofag s trgatvijo in Dobrim pastirjem (sl. 27.). V sredi ploskve stoji Dobri pastir (bradat, mlajšega tipa) z ovčarsko palico in jagnjetom na ramah, na levi in desni jo zopet zaključita podobni figuri (brez brade, starejši tip), vmes so pa, kakor na Konstantininem sarkofagu, krilati dečki med trtami zaposleni s trgatvijo in drugimi idiličnimi opravki; eden spodaj na levi molze ovco, njegov sosod nosi jagnje v naročju, na bližnjem stebelu visi piščalka, ki so jo delavci bili odložili, na desni spodaj prešajo grozdje, zgoraj se pojavlja med geniji celo poganska Psiha — zopet ilustracija letnega časa, ki ji le trojno poudarjanje simbola Dobrega pastirja daje krščanski značaj. V stilnem oziru se sarkofag strinja s prejšnjim s to razliko, da so tukaj predmeti globoko izpodrezani, tako da je vtis telesnosti še popolnejši, in da oznake prostora niso popolnoma opuščene; spodaj je dovolj vidna formacija tal.

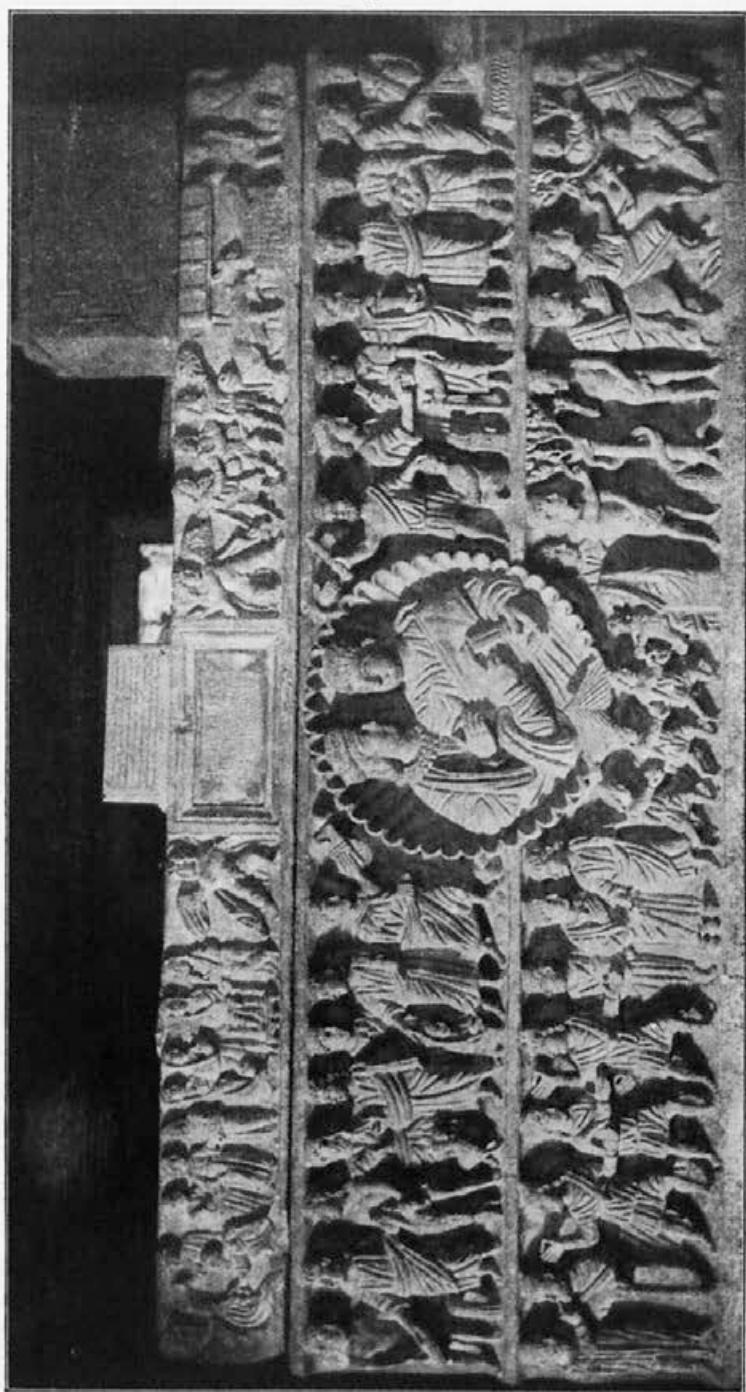
A tudi tisti sarkofagi, kateri ostajajo, kar se tiče snovnih sestavin, trdno v okviru starejše tradicije, izpričujejo dovolj jasno prebujeni realistični čut. To naj pokaže sarkofag Adelfije iz muzeja v Siracusi (sl. 28.). Tu je zopet upodobljena vrsta svetopisemskih dogodkov, le da je sedaj porazdeljena v dva pasova in da nosi v sredi dvojni portret v školjčnem okviru; v dvovrstni razdelitvi izklesane ploče je starokrščanski kipar originalen, ker iz antike taki primeri niso znani, posnel je pa to antično tradicijo in prekršil dosedanje krščansko, ko je uvedel med svetopisemske prizore portret umrlih. Izklesan je izgon iz raja, in sicer trenutek, ko Bog Adama (ob njem je snop žita) in Evo (ki drži kozlička za sprednje noge) kaznuje z napovedjo trdega dela; napoved Petrovega izdajstva, ki ga simbolizira pe-



27. Sarkofag s trgativjo in Dobrim pastirjem.

Rim, Lateranski muzej.

telin na tleh; ozdravitev krvotočnice; Mozes sprejema od Boga postavo; Abrahamova daritev; ozdravljenje slepca; pomnožitev kruhov in rib ter obujenje mladeniča. V spodnjem pasu: Odpor treh mladeničev proti malikovavstvu; spremenjenje vode v vino; sv. trije kralji pred Marijo; Adam in Eva ob drevesu spoznanja; Jezusov vhod v Jeruzalem. Prizori na levi strani pokrova niso lahko razumljivi, a najbrže je upodobljeno najprej Marijino oznanjenje, nato pa ženska figura, ki jo drugi dve vodita k prestolu, na katerem sedi od štirih asistentinj obdana ženska, kar je težko tolmačiti kot uvajanje duše v raj; na levi strani napisa, ki ga, na poganski način, držita dva krilata genija, so predstavljeni sv. trije kralji na poti k hlevu, kjer se je Mariji in Jožefu bilo rodilo dete. Ikonografsko predstavlja skulptura le nadaljevanje, pomnoževanje do četrtega stoletja običajnih snovi, toda pojmovanje teh snovi se sedaj bolj realistično oblikuje. Značilno je v tem oziru, da se uvaja na starokrščanski sarkofag individualiziran portret, kar sta obedve poprsji v središčnem okviru. Portret je ohranjevanje in poveličevanje fizičnega pojava človekovega, te minljive ječe nesmrtni duše, čigar forme so za človekov končni cilj docela brezpomembne, in je zato bil prakršćanstvu tako zelo nepotreben, da ni ustvarilo nobenega portreta, niti portreta svojih največjih zgodovinskih osebnosti, Kristusa, apostolov, prvih mučencev; sedaj se na takih sarkofagih izdelujejo podobe ljudi, izmed katerih ne moremo o nobenem z gotovostjo reči, kdo so bili, kakor je skoraj gotovo napačna domneva, da je ta Adelphija bila žena eksprefekta Valerija. Že ta pojav je odločen obrat v realistično mišljenje; pa tudi svetopisemske snovi se drugače pojmujejo: poleg njihovega simboličnega pomena se poudarjajo tudi epične strani dogodkov. Izgon iz raja ni več zgolj odhod in kazen za greh, marveč konkretna napoved bodočega trpljenja, in sicer konkretnejša, nego jo obsega sveto pismo; človek se bo poslej moral ukvarjati s poljedelstvom in živinorejo, pravi kipar. Slepec, ki ga Zveličar zdravi, je s palico, s katero tipaje hodi, označen kot slepec, kar je epično umetniško dopolnilo. Trije mladeniči niso več zgolj abstraktne priče verske vztrajnosti, ampak je njih heroizem tudi epsko predstavljen; Nebukadnezarja vidimo, ki jim kaže malika, in mladeniče, ki so mu z odklanjajočo gesto obrnili hrbet. Na pokrovu je že upodobljen pravi hlevček, Marija in Jožef, realistično ležišče za otroka ter celo vol ob njem, tako da prizor predstavlja ikonografsko v bistvu vse elemente

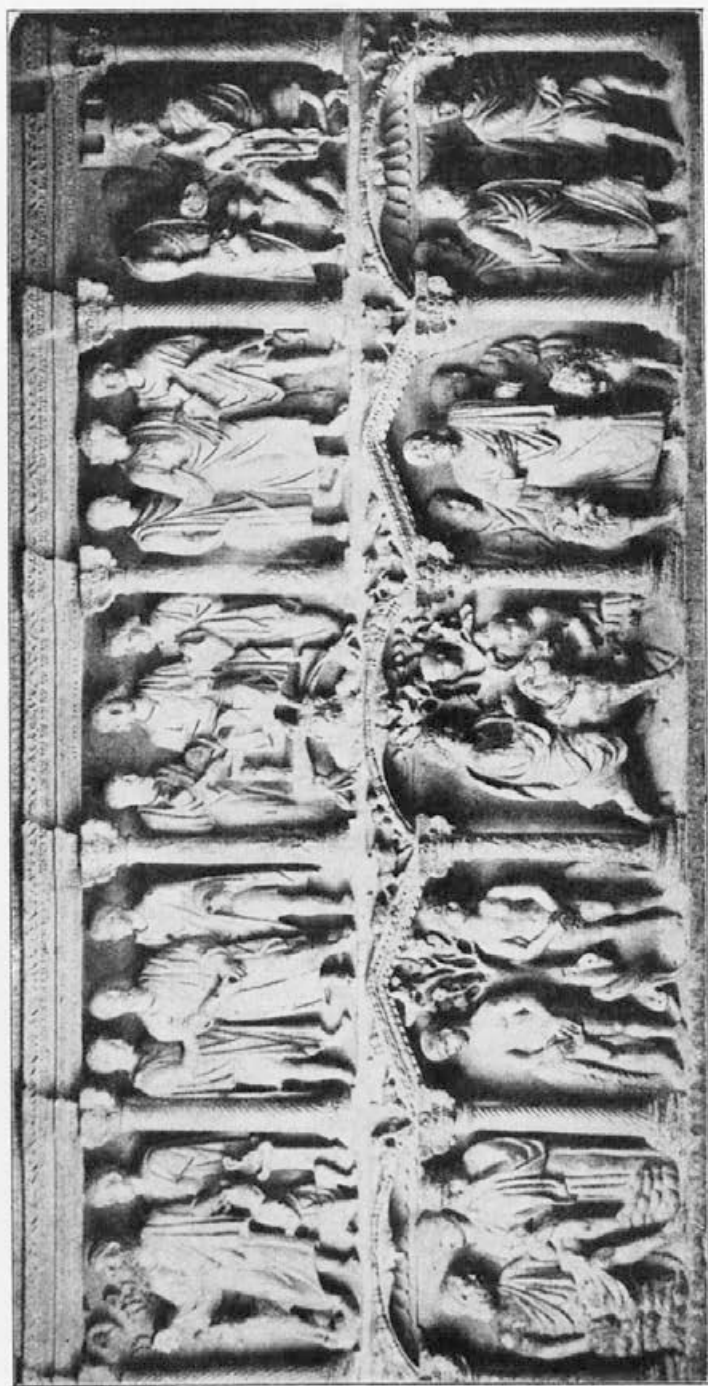


28. Sarkofag Adelfhije.

Siracusa, Muzej.

denašnjih jaslje. Snov sedaj ni več zgolj simbolična demonstracija zveličavnih idej, ampak je opis realnosti. Isto se je zgodilo s formo tega sarkofaga. V glavnem se kipar gotovo še drži zakonov ploskovitega stila, obrača figure redoma frontalno h gledavcu, se praviloma ne meni za prostorno dograjevanje prizorišča in celota je tudi še komponirana simetralno; a vendar se opažajo tudi že znatne razlike od prejšnjega načina upodabljanja. Središčna portreta sta izklesana s krepkim plastičnim čutom; čeprav so ostale figure po večini ploščate in le shematično obsvetljene v zmislu iluzionizma, so vendar po nekod, kakor na pr. pri prizoru treh mladeničev, docela ločene od ozadja, tako da vzbujajo doslej neznano prostorno predstavo in da nastaja ne le idealen, marveč dejanski razmak med ospredjem in ozadjem, dovolj velik, da morejo po njem padati v globino resnične sence od spredaj obsvetljenih figur. Pri prizoru Jezusovega rojstva in njegovega vhoda v Jeruzalem se razvrščajo osebe in predmeti tako, da je njih globinska zaporednost lahko razvidna in razmerna pravilna, čemur se pridružuje neka nova svoboda kompozicije; pri tem je zanimivo, da so te najbolj proste kompozicije ikonografsko najmlajše, torej najmanj obremenjene s tradicionalno formo.

Zanesljivo je datiran sarkofag iz kripe cerkve sv. Petra v Rimu, ki ga napis označuje kot krsto konzula Junija Bassa (sl. 29.). Konzul je umrl l. 359. in okrog tega časa je moral nastati tudi sarkofag, zakaj mnenju, da bi bil pol stoletja starejši, se upira neverjetnost domneve, da bi za odlično osebnost porabili 50 let star in le z napisom prenovljen sarkofag; proti njemu govore ikonografski razlogi, zlasti pa ga zavrača stil, ki je dosledno izveden v zmislu novega realizma ter se bistveno razlikuje od idealističnih skulptur okrog l. 300. To je zopet dvovrsten sarkofag, kakršni so bili v 4. stoletju pogosti, le da se prizori ne vrstijo v nepretrganem pasu, ampak so porazdeljeni v posamezna polja med stebri; tako nastale niše zaključuje zgoraj ravna, bogato profilirana greda, spodaj pa izmenoma ploščat okrogel lok s školjčnim baldahinom in trikotniško čelo. Zgoraj so upodobljeni naslednji dogodki: Abraham daruje Izaka, Pavla ujamejo, Kristus izroča Petru in Pavlu postavo, Kristusa peljejo pred Pilata, Pilat si umiva roke; spodaj: Job na gnojišču, greh Adama in Eve, Kristusov vhod v Jeruzalem, Danijel v levinjaku, Pavla peljejo na morišče. Ikonografsko ta skulptura ne predstavlja več zgolj svetopisemskih dogodkov, ki jih je jemati v



29. Sarkofag Junijs Bassa.

Rim, Grotte vaticane.

simboličnem pomenu in ki imajo vsi kakršnokoli zvezo s posmrtnim življenjem, kot smo videli pri sarkofagih iz časa pred Konstantinom, marveč že izdelano cerkveno-zgodovinsko mišljenje in nekaj tistega, kar bi smeli imenovati teološki sistem. V treh slikah se obravnava Jezusovo življenje, in sicer zgodovinsko pojmovani dogodki iz njega, ne tolažilni čudeži; uvajajo se dogodki iz Pavlovega mučeništva; Kristus je upodobljen na prestolu, ko daje svojo novo postavo prvakoma apostolov, glavnima opornikoma vse teološke konstrukcije, medtem ko se pod tronom pojavlja personifikacija neba, bradati Coelus — resnično, ikonografija le potrjuje starost sarkofaga, ki jo označuje napis, čeprav so stranske ploskve dekorirane z ikonografsko starejšim motivom vinske trgatve podobno kakor Konstantinina kamenita krsta. A prav tako odločno priča stil tega dela, da ni moglo nastati mnogo pred sredo 4. stoletja. Glede telesnosti in prostora se sedaj uveljavlja težnja, da se ploskovitost razdene; Job z žalujočo ženo in prijateljem (sl. 50.) je plastično oblikovan in plastično razgiban, dispozicija oseb je taka, da se prostor, kjer se razgovor vrši, javlja kot zaključeno prizorišče, na katerem je Job prvi, njegova žena za njim in prijatelj čisto v ozadju. Prizor je ločen od vseh ostalih in nastopa kot samostojna epična celota, kar logično sledi iz realističnega naziranja; dokler so bile posamezne scene znaki za miselne teze, so se mogle ploskovito razvrščati brez presledka druga poleg druge kakor črke napisa ali posamezni stavki ene propovedi, a sedaj so likovne obnove objektivnih dogodkov in se morajo raziti in osamosvojiti, kakor so bile v zgodovini časovno in prostorno ločene. Vtis, da imamo sedaj opraviti z realnimi dejanji, močno krepí arhitektonska zasnova celotnega dekorja, ki so jo kristjani prevzeli s poganskih sarkofagov, pri čemer pa prav okoliščina, da se ta tip sarkofaga ukorenini med verniki 4. stoletja, dokazuje, kako je bilo mišljenje dobe usmerjeno k stvarnosti. Izraz zgodovinske stvarnosti je zlasti Pilatova scena, kjer se poleg efebsko plastičnega moža z vrčem vode zvesto obnavljajo vsakdanje realnosti (obleka, sedež, vaza) in se dogodek s stolpom v ozadju, ki naj označi Pilatovo palačo, lokalno konkretizira. A to vendar ni več helenistični realizem, kajti nekatere stilne posebnosti so izrazito krščanske: Pretežna skrbnost za idejno vsebino prizorov potiska naravne zakone v ozadje; lepota figur je zelo nepopolna, proporcije udov so samovoljne, razmerja posameznih oseb glede veličine napačna, kot glavno pravilo

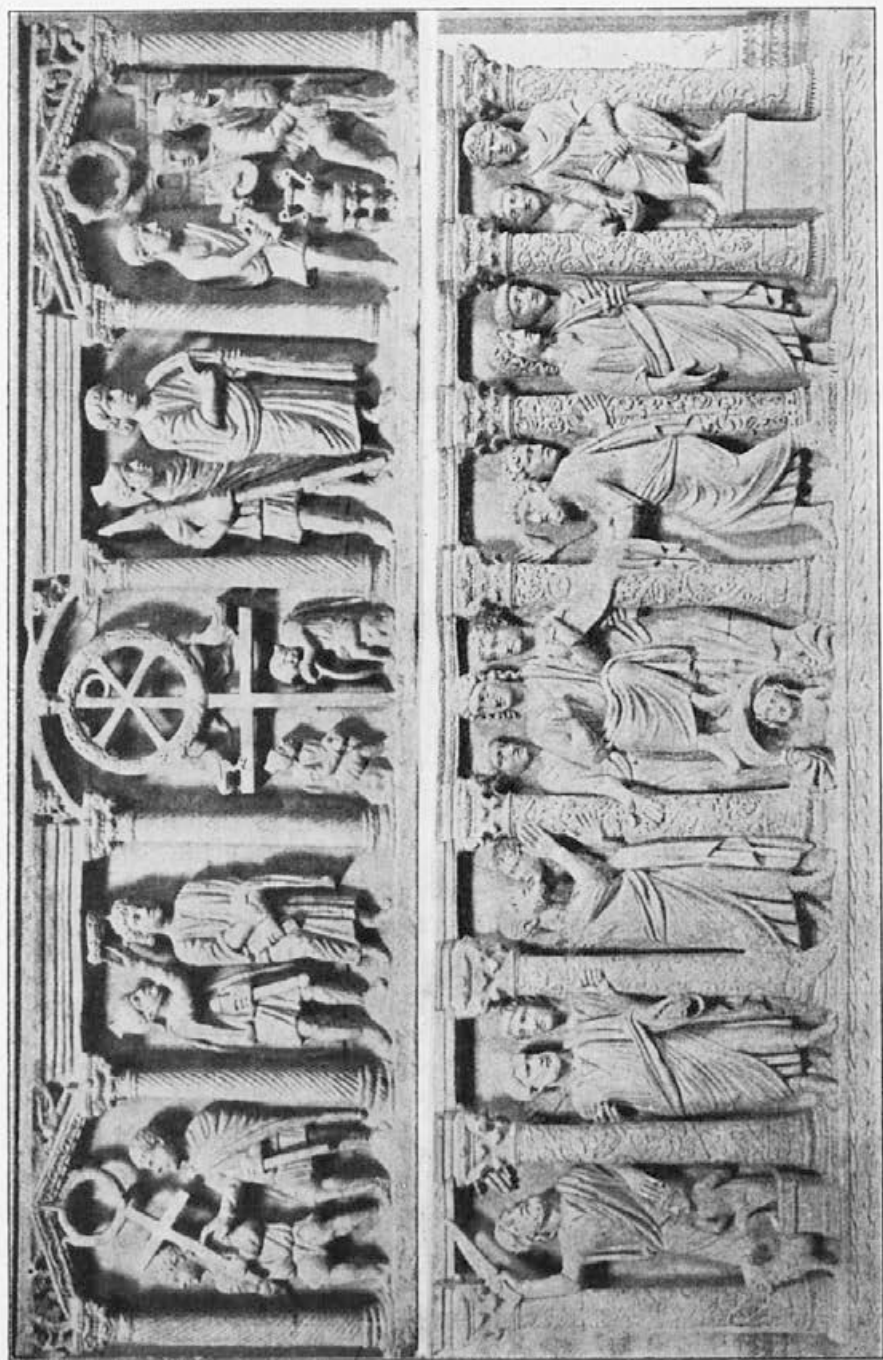


30. Job. (Sarkofag Jun. Bassa.)

velja, da se vsa ploskev ozadja izpolni, v vsakem polju se razodeva volja k simetriji. Skulptura ima torej vsaj že v sredi 4. stoletja isti značaj kakor sočasno starokrščansko slikarstvo: prebujeni realistični čut se tesno druži z nekaterimi starejšimi idealističnimi elementi.

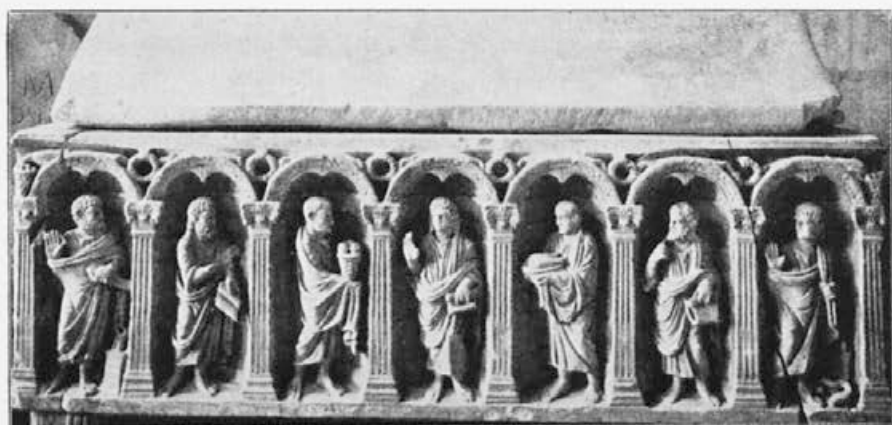
Dobro ilustrirata to stanje obadva nadaljnja sarkofaga stebrskega tipa na naši sl. 51. iz Lateranskega muzeja. Na zgornjem so upodobljeni izključno prizori iz Kristusovega življenja: Jezusa vodijo s križem na Golgoto, ga kronajo s trnjem, peljejo pred Pilata, Pilat si umiva roke, medtem ko je v centralnem polju izklesan zmagoviti Kristusov monogram sredi venca, ki ga dva ptiča kljujeta, in pod njim dva sedeča vojaka, čuvaja Kristusovega groba, tako da to polje simbolizira vstajenje. Ta sarkofag je torej v snovnem oziru docela zgodovinsko, t. j. realistično pojmovan. Na spodnjem se druži starejša idealistična scena Abrahamove daritve z zgodovinskim prizorom pred Pilatovim sodnim stolom ter teološko osrednjo kompozicijo, ki predstavlja Kristusa, ko izroča Petru postavo. Stilno je tu realizem popolnoma dozorel; na zgornjem sarkofagu se figure v svojih nišah svobodno gibljejo, okrog njih se je razširil prostor, zavel je zrak, spodaj se zlasti prostorna razsežnost v vsakem polju demonstrira z umikanjem za stebre in stopanjem ali poseganjem prednje, figure so postale skladnejše in na spodnjem sarkofagu kar vitke in elegantne, tako da je samovoljno ravnanje s proporcijami človeških teles (Pilat, stražnika) komaj še opazno, čeprav je simetrična razporeditev celote ostala tudi tu v veljavi.

Nadaljnjo stopnjo v izdelavi konkretnega prostora predstavlja arleski sarkofag, čigar glavna snov je pomnoževanje kruhov in rib (sl. 55.). Med kaneliranimi pilastri, katerih kapiteli so med seboj speti s polukrožnimi ornamentiranimi loki, je izklesanih sedem okroglih niš, v katerih stoji po ena figura: Abraham z nožem v roki in ob njem žrtvenik z gorečim ognjem (torej okrajšana daritev Izaka), apostol z zvojem v levici, apostol s košem kruhov, Kristus z blagoslavljačo desnico, apostol s pladnjem rib, apostol z zvojem, Danijel in ob njem na tleh babilonski zmaj. Značilno je za ta sarkofag, da se reducirajo starejši, simbolični prizori na eno samo figuro; tako je izginil Izak, ob Danijelu ni več levov. Idealistična simbolika torej peša, zato pa so ustvarjene prave in izza postanka krščanske umetnosti prve statuarično pojmovane figure na sarkofagu. Vsaka izmed njih ima svojo nišo, ki je realno pogobljena, dejansko omejena



34. Dva sarkofaga.

Rim, Lateranski muzej.



32. Sarkofag.

Arles, Muzej.



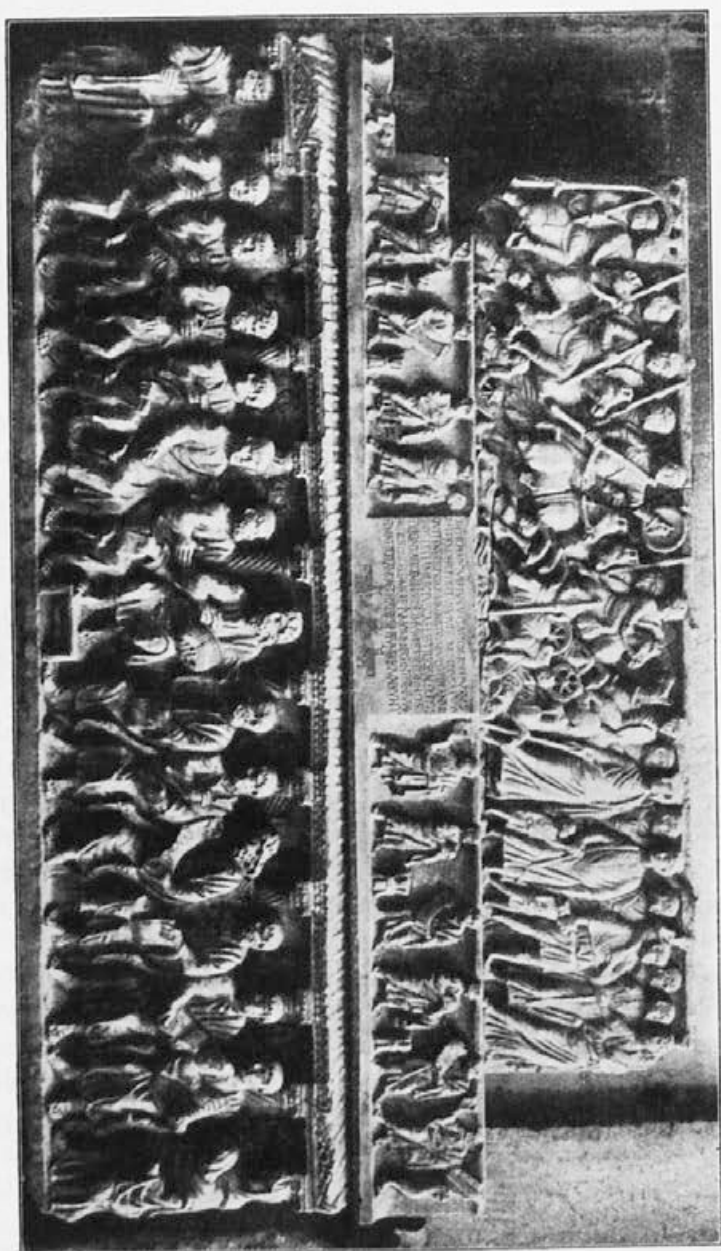
33. Sarkofag.

Arles, Muzej.

in po svoji strukturi iz kvadrov sezidana, tako da predstavlja slednja niša nekakšno kapelo. V teh, realno mišljenih in izvedenih prostorih se svete figure svobodno gibljejo: nekatere stoje frontalno, druge so rahlo, še druge močneje zasukane k sredi, tako da s svojim gibanjem ne okrepljujejo le vtisa lastne plastičnosti, marveč tudi pojasnjujejo kubično razsežnost prostora, v katerem stoje. Le naravno je, da se takim stilnim znakom pridružuje tudi fizična skladnost postav in lepota ter, pri nekaterih, skoraj naturalistična izrazitost moških fiziognomij, kakor je po drugi strani krščanska poteza v tej kompoziciji, da se figure razvrščajo po gibih strogo simetrično okrog svojega mirnega središča Kristusa. Spričo tako krepkega realističnega hotenja se ni čuditi, da so se že poprej, nego je nastal ta sarkofag, jeli arhitektonski dekoracijski motivi spremenjati v krajinske, kakor naj pokaže starejši sarkofag iz istega muzeja (sl. 33.). Po

vzorec sarkofagov iz 5. stoletja je upodobljeno obujenje mladeniča, ozdravljenje krvotočnice, pomnožitev kruhov, oranta med dvema moškima, spremenjenje vode, ozdravljenje slepeca, ozdravljenje mrtvoudnika. Naj je tudi ikonografija te skulpture stara, oblikovana je z voljo novega, realističnega stoletja. Figure so vitke, se izvijajo iz frontalnosti, težijo h gibanju, kakor je posebno dobro vidno v lepi kretnji orantinih bokov, in imajo prostora, da v njem žive realno življenje: stebri so se razrasli v košata drevesa, v senčnat drevored, pod katerim bivajo ljudje kakor v zeleni uti. Čeprav so drevesa in ptiči na njih vejah mišljeni morda kot simbol paradiža, je to vendar prava krajina in oblike debel kažejo, da jo je opazovanje narave rodilo in ne apriorna ideja; to so „prijazne livade srečnih duš“, o katerih govore napisi 4. stoletja.

Realistična tendenca pokonstantinskega veka se je v slikarstvu manifestirala tudi na ta način, da je umetnost segla po epičnih dogodkih Geneze in jih obširno ilustrirala na stenah srednje ladje v cerkvi S. Maria Maggiore; podobno so poskušali z istim uspehom in gotovo iz enake potrebe tudi starokrščanski kiparji, kakor dokazuje med drugim neki sarkofag iz Arlesa (sl. 54., vrhnji), ki predstavlja prehod Izraelcev skozi Rdeče morje. Od leve prihajajo v diru skozi utrjena vrata egipčanskega mesta konjeniki, med njimi faraon na vozu, z dvignjenim ščitom, a prvi te čete se že potapljajo v morskih valovih; na desni strani vode se oddaljuje sprevod Izraelcev in zadnji med njimi je Mozes, ki s palico ukazuje vodi, naj se zgrne. Tu je vso ploskev sarkofaga zavzel namesto mnogih posameznih simboličnih znakov en sam zgodovinski dogodek in umetnik ga pripoveduje z živim zmisлом za dejanstvenost. Vojaki so opremljeni na rimski način, vzpenjajoči se konji izražajo naglico, Izraelci korakajo mirneje, njih možje vodijo otroke za roke in eden očetov je zadel dete na ramena. Prizor je tako živ in po resničnosti konstruiran, da na starejši način krščanske skulpture spominja le še nagon k frontalnemu obratu, ki se je kljub mnogoličnemu gibanju ohranil, in pa v bistvu še vedno simetrična kompozicija celote. Povsem nov ikonografski tip in nov stilni izraz pa je 4. stoletje ustvarilo v spodnjem sarkofagu te arleske skupine (sl. 54.), ki predstavlja Kristusa z dvanajstimi apostoli. Gospod sedi na vzvišenem prestolu s podnožnikom pred pokrito kolonado z ravno gredo in drži v rokah knjigo z napisom: Dominus legem dat; ob njem sedi na nižjih stolih na vsaki strani po šest



54. Trifun sarkofagi.

Arles, Muzej.



35. Konstantinovi sinovi.

Benetke.

apostolov z zvoji, od leve vodi skozi portal, ki je zgoraj s trikotniškim čelom zaključen, svetnik moško, od desne skozi enak portal svetnica žensko dušo pred Zveličarja; za vrsto apostolov se v ozadju pojavljajo stoječe figure, izvršene v nizkem reliefu. Nekdanji tip stebarskega sarkofaga se je tu razvil do popolnosti v realističnem zmislu; to ni več z arhitektonskimi motivi ornametirana ploskev, marveč prava, prostorna lopa z izrazito oblikovano streho, ki po svojih stranskih portalih vodi še globlje v poslopje, najbrže v cerkev. Pred to lopo sede apostoli, toda za njimi so še druge figure, tako globoko v ozadju, da so komaj vidne — torej vseskozi realistično pojmovano prizorišče, ki nima s ploskovitostjo skulptur iz prejšnjega veka nič več skupnega, kakor je ta sarkofag tudi ikonografsko od starejših bistveno različen: tam abstraktni simboli kot tolažila živim in mrtvim, tu dograjen teološki sistem s Kristusom, zakonodajavcem v sredi in z apostoli, zgodovinskimi pričami njegovega nauka ob strani. Formalno in idejno sega ta sarkofag že v 5. stoletje, v dobo starokrščanskega monumentalnega stila: slikarski pendant mu je v teh dveh ozirih in tudi v času velika kompozicija v rimski cerkvi S. Pudenziane.

Razen sarkofagov, katerih posamezne tipe smo v tem poglavju obravnavali, se je ohranilo še nekaj primerov skulpture iz 4. stoletja. Najprej je omeniti oba para objemajočih se vojakov ob cerkvi sv. Marka v Benetkah (sl. 35.); ti porfirni kipi predstavljajo najbrže Konstantinove sinove, spadajo gotovo v Konstantinov čas, a so važnejši kot redke primer statuarične umetnosti, nego kot dokument stilnega razvoja krščanske skulpture, v kateri niso rodili naslednikov. — Odličen, morda najpopolnejši primer starokrščanske realistične skulpture je slonokoščeni relikviarij iz muzeja v Bresci, takozvana lipsanoteka (sl. 36.), ki upodablja na posameznih stranicah (sedaj v podobo križa razstavljene) škatlje poleg medaljonov, ki predstavljajo obličja Kristusa in apostolov z nekaj izredno uspelimi poskusi individualne karakterizacije, prizore iz starega in novega testamenta, v katerih se epična razpredenost snovi druží z vsemi znaki popolnoma izdelanega realističnega oblikovanja; forme teles, gibanja, prostora in kompozicije so tu kar najbližje antičnemu helenizmu, le simetrična dispozicija celotnih dekoriranih ploskev je izraz krščanskega idealizma. — Izmed ostalih rabnih predmetov je še omeniti diptihon iz zakladnice milanske stolnice; piksido iz berlinskega muzeja; relief v zakladnici trierske stolnice; nekaj primerov kovinske skulpture kakor relikviarij iz milanskega S. Nazaria; lesena, kesneje predelana vrata glavnega portala cerkve S. Ambrogio v Milanu.



36. Lipsanoteka (del). Brescia, Museo Civico

Monumentalni stil 5. in 6. stoletja.

S koncem četrtega in začetkom petega stoletja je bilo krščanstvo dovršilo delo svoje notranje, cerkvene organizacije in dogradilo svoj miselni sistem, tako da je moglo z velikim uspehom nadaljevati propagandno delo med starim prebivavstvom rimske države ter se s krepko močjo kmalu uveljaviti tudi pri novih plemenih, ki so ta čas med preseljevanjem narodov težila proti jugu in zahodu. Nekdanja grško-rimska življenjska modrost je bila obrabljena (prim. Zgod. lik. umet. 67—8, 70) in ni bila več sposobna, da duhovno in socialno formira družbo; Julijanov poskus iz druge polovice četrtega stoletja, da vendar restaurira življenje na starih temeljih, je bil tragično podjetje in se je moral ponesrečiti, ker je bil, da tako rečem, v neskladju z zgodovinsko - biološkimi zakoni: stara kultura je morala umreti, ker je bila doživela. V nasprotju z upehanim poganstvom je bilo krščanstvo mlado, bojevito, polno novih idej; duhovno in socialno je preurejevalo svet. Kakor v slikarstvu se je moralo to novo duševno stanje 5. in 6. stoletja pokazati tudi v skulpturi in pokazalo se je na enak način: docela v zmislu vsega ostalega stremljenja dobe se pojavi sedaj tudi v skulpturi težnja, da se iz tradicije krščanskega realističnega stila četrtega stoletja čim bolj eliminirajo po naturalistični miselnosti nastale forme, da se tem jasneje oblikuje miselna vsebina upodobljenih snovi in s preprosto jasnostjo oblik ter tehtno idejno vsebino doseže monumentalen učinek umetnostnih tvorb. Razvoj skulpture v 5. in 6. stoletju je v razmerju do umetnosti prejšnje dobe označen po težnji k vedno izrazitejši idejnosti v nasprotju s prejšnjim pripovedovavnim razkazovanjem golih dejanstvenosti, kakor so ugotovili (Kaufmann) enako, kulturno-zgodovinsko važno spremembo na pr. tudi v formularju istočasnih nagrobnih napisov krščanskih: medtem ko so napisi četrtega stoletja mnogokrat odvisni od poganskih (realističnih) posmrtnih predstav, se v petem stoletju ukvarjajo bolj s spekulacijo o teoloških resnicah, kažejo torej abstraktno-idejne tendence.

Primer tega stilnega prehoda od realizma četrtega stoletja v monumentalni stil petega stoletja, da si bolj poučnega ni mogoče želeli, se nam je ohranil v lesenih rezanih vratih rimske cerkve S. Sabina, ki je bila končana najbrže pod Sikstom III. (432—440). Vrata glavnega portala (sl. 37.), ki so nekdanj pač imela 28 rezanih polj, so ohranila doslej 18 (deloma restaurira-



37. Rim, S. Sabina. Lesena vrata.

nih in drugače razvrščenih) prizorov iz starega in novega testameta, ki so bili zasnovani po načelu svetopisemske konkordance v medsebojni teološko-idejni korespondenci. O času postanka vrat so mnenja deljena, a prevladuje prepričanje, da so nastala nekako istodobno kot cerkev sama, za časa Siksta III., čeprav so posamezna polja delo raznih kiparskih rok, kar stilna analiza teh skulptur z vso jasnostjo potrjuje. Nekatera polja

predstavljajo izdelke, izvršene docela v zmislu krščanskega realizma četrtega stoletja, druga kažejo očitne tendence k novim, manj naturalistično in bolj idejno zamišljenim kompozicijam, v zadnjih pa se javlja novi monumentalni stil v čisto dogotovljeni formi. Ni da bi morala vrata zaradi tega nastati v raznih, časovno velikih razmakih, marveč morejo le predstavljati skupno delo več umetniških osebnosti, od katerih so bile nekatere konservativnejše, druge naprednejše v svojem oblikovanju.

Helenistični umetnostni nazor, prebujen k novemu življenju v krščanski umetnosti četrtega stoletja, odseva s tistega polja na vratih sv. Sabine, ki predstavlja Elijevo vožnjo v nebo (sl. 38.). Iz višav je privihral krilat angel in kaže z levico navzgor v smer, kamor je preroku oditi, ter se s čudotvorno palico dotika Elije, ki je z eno roko zgrabil svoj plašč in jadrno poletava v nebo na vozu, pred katerim iskro grabita v eter dva vprežena konja; spodaj v krajini, ki jo na levi strani zastira skalnat hrib, na desni krivo drevo s košato krošnjo, preplašeno omahuje na levi eden prerokovih sinov, medtem ko se je drugi v desnem kotu zgrudil od groze na obraz, v sredi pa stoji tretja moška figura, vidna s hrbta, s široko raztegnjenimi rokami. Način, kako je snov pojmovana, sam po sebi jasno izpričuje poznoantično naturalistično miselnost: dogodek je opisan z epično eksaktnostjo, z vsemi slučajnimi okoliščinami, ki so ga spremljale, in je pojmovan kot časovno trenutna situacija; samo za hip morejo figure ostati v teh pozah. Kipar je prizorišče izdelal z veliko skrbnostjo kot kos resnične narave, kot vrh gore z nepravilnimi skalovitimi skladi in individualno zraslim drevesom. Prostorna predstava je vseskozi jasna, ker jo umna razvrstitev posameznih predmetov skoraj korakoma podpira; ob pogledu na stopnice nad spodnjim robom se vzbudi v gledavcu zavest, da se prostor dviga in pogloblja, desna figura je prostorno postavljena za prvi dve, drevo stoji globlje proti obzorju nego skale na levi, slednjič zastirata nebo prerok in angel, tako da je prostorni sistem enoten in dovršen. Kakor je naturalizmu lastno, so figure individualno in zelo živo razgibane ter anatomske pravilno upodobljene. Ves relief je izdelan izrazito slikovito, v močnih nasprotjih svetlob in senc, kompozicija krajine in figur je svobodna in ni opaziti v njej nobene težnje h kakemu nadrealnemu, v naturi nenavadnemu redu. Tudi v četrtem stoletju je malo krščanskih kiparskih del, ki bi



38. Elijeva vožnja v nebo. (Vrata S. Sabine.)

se dala glede naturalistične doslednosti meriti s stilom tega poznejšega reliefa.

Toda v veku sv. Avgušтина se je moral čutiti ta na pogan-skih podlagah sloneči naturalizem kot nekaj, kar ni več prav ustrezalo krščanskim življenjskim predstavam, in se zato ni čuditi, da opazamo med polji na vratih S. Sabine tudi druga, ki se skušajo izogniti takemu „poganskemu“ mišljenju in ki hočejo upodobiti namesto naravne resničnosti zunanjšega dogodka zlasti idejno vsebino prizora. Primer, kako se skulptura sedaj oddaljuje od tradicionalnega realizma, bodi polje s prizori iz Mozesovega življenja na istih vratih (sl. 39.), ki ga je izvršila druga in stilno - razvojno naprednejša umetniška roka. Polje je razdeljeno v tri pasove. V spodnjem, največjem, je upodobljen Mozes med ovci, sedeč na skalnatem pobočju in oziraje se navzgor, od koder ga je poklical angelski glas. V srednjem sedi Mozes pred angelom, ki mu govori z iztegnjeno roko, in si sezuva črevlje na „svetem kraju“, kjer se mu je prikazal Bog kot goreči grm, ki je viden na desni. V vrhnjem polju je upodobljen Mozes dvakrat; na desni z razširjenimi rokami, kakor da se odziva božjemu pozivu, na levi s pokritimi rokami, ko prejema od Boga zvoj ukaza in preroškega poklica. Medtem ko je v naturalistični umetnosti snov podrejenega pomena, tako da gre pri umetninah take vrste najprej in mnogokrat tudi izključno le za naturalistično pravilnost umetniške reprodukcije, je pri idealistično usmerjeni umetnini snov bistvena sestavina estetske celote; odtod ta skrbnost, s katero se skuša upodobiti dogodek Mozesovega preroškega poklica na pravkar opisanem polju. Relief je po velikosti popolnoma enak prejšnjemu (sl. 78.), a izbran ni več en sam dogodek in le-ta podrobno opisan, ampak cela vrsta Mozesovih doživljajev, ker ima ta snov idejno pomembnost: posamezni prizori naj bodo historični dokumenti, da Bog modro poseza v usodo izvoljenega ljudstva in jo varno vodi, in naj bodo zagotovilo, da je novo izvoljeno ljudstvo kristjanov prav tako pod njegovo očetovsko skrbjo. In tej miselni smeri se vzporedno pridružuje tudi forma, stil izgublja svoje naturalistične posebnosti, oblikuje se nov izraz. Prizorišče je na spodnjem polju še dovolj jasno predstavljeno kot skalovit pašnik v posameznih terasah, ki ga zadaj zaključujeta dve drevesi, v srednjem polju je skrajnje pomanjkljivo označeno, v zgornjem je pa slednji scenični opis odpravljen, tako da ni videti drugega kot ozek pas tal pred neskončnim prostorom. Značilno je



39. Bog poziva Mozesu. (Vrata S. Sabine.)

nadalje, da se uveljavlja v prostornem pojmovanju nova (a tudi že v četrtem stoletju rabljena) perspektiva: stvari se postavljajo druga nad drugo, tudi če so v naravi druga za drugo v globinski smeri (kakor na pr. onih šestere ovac na spodnjem polju), kar je ideološko važen stilni fenomen. Naša in tudi poznoantična, čeprav neeksaktna perspektiva izhajata iz načela, da je treba stvari v pojasnilo njih prostornih razmerij upodobiti tako, kakor se očesu kažejo, in stojita torej na izkustvenem, naturalističnem temelju; perspektiva, ki se tu uveljavlja, pa se ne naslanja na izkustvo, upodablja njemu navkljub predmete drugega nad drugim, čeprav so v prostoru s stališča gledavca drugi za drugim, in tako krši naravno zakonitost ter ustvarja svojo, od narave neodvisno podobo sveta, ki je sicer naturalistično nepravilna, a potrebi po idejni vsebini in jasnosti morda še bolj prikladna. Ker so osebe in stvari sedaj bolj izraz ideje kot odraz resničnosti, postajajo figure na našem reliefu nekam negibne, kažejo jasno težnjo k frontalnosti, so anatomske manj skrbno obdelane, v predmetih se pojavljajo disproporcije (tako je na pr. ovnova glava pod srednjim drevesom le neznatno manjša od drevesne krošnje). V nasprotju s prejšnjim reliefom je ta izvršen v enakomerni, abstraktni obsvetljavi in celotna dispozicija, ki je bila na reliefu Elijeve vožnje v nebo popolnoma svobodna, se skuša tu približati simetričnemu redu — umetnost je na poti k novemu stilu.

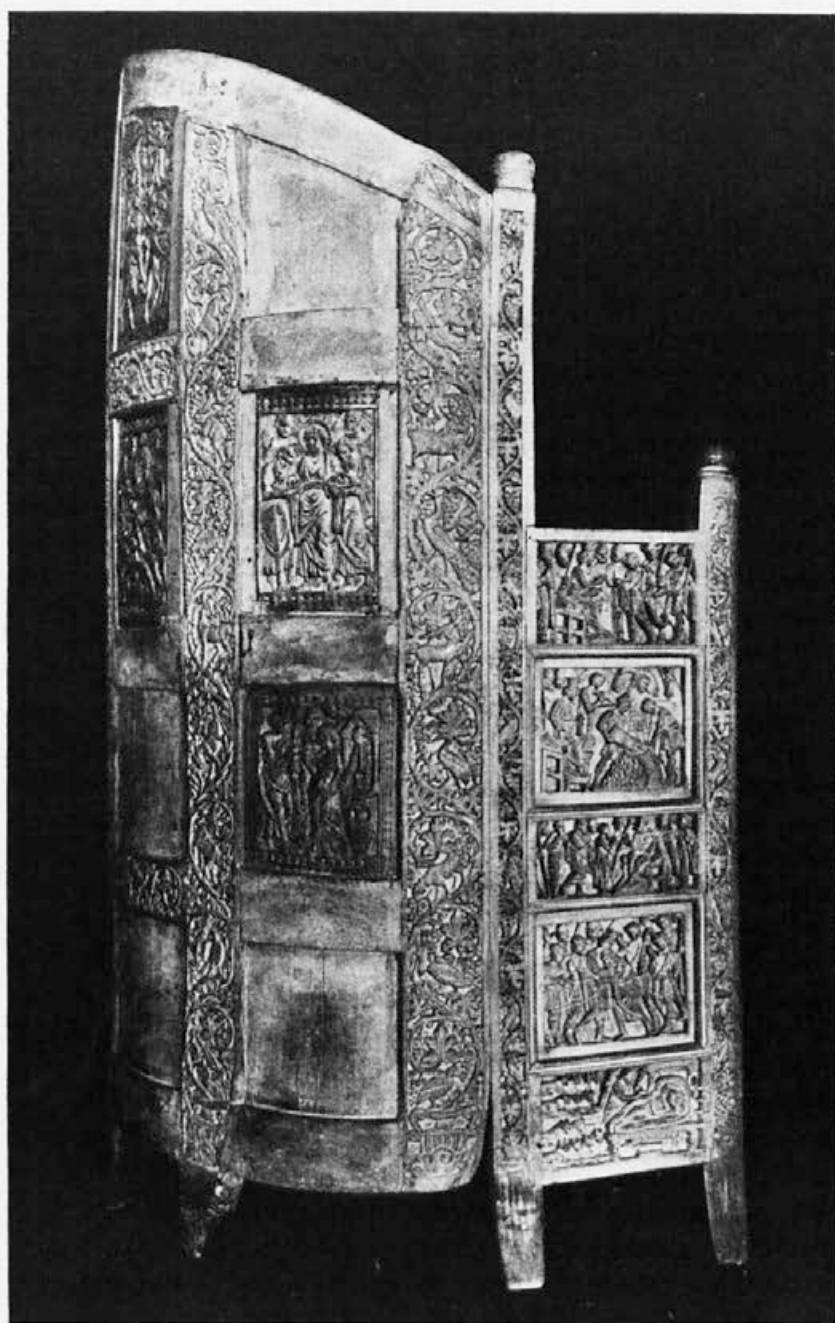
Novo stilno hotenje je na nekaterih drugih poljih istih vrat doseglo svojo popolno formo, kakor naj pokaže relief Kristusovih čudežev (sl. 40.), ki je zopet razdeljen na tri pasove. V spodnjem je predstavljeno spremenjenje vode v vino, v srednjem pomnožitev kruhov in rib, v zgornjem obujenje Lazarjevo. Kakor na prejšnjem reliefu se tudi tukaj snov množi, da tem jasneje izpove miselno vsebino upodobitve: v treh raznih slikah se trikrat ponavlja isti dokaz Kristusove vseomogočnosti in torej njegovega božanstva. Hkrati pa se tudi forma denaturalizira. Natančneje oznake prizorišča, na katerem se dogodki vršijo, sedaj ni več, zakaj poslopje za Lazarjem, edini krajinski motiv, ni nič drugega kot neobhodno potrebno ilustrativno pomagalo, ker predstavlja le Lazarjev grob in spada k snovi prav tako nujno kakor na spodnjih dveh poljih koši s kruhom ali vrči z vinom. Nobene volje ne kaže umetnik, da izrazi prostorno globinsko razsežnost scen, marveč postavlja svoje figure v ospredje ter pušča za njimi prazno ploskev, kakor da se tam-



40. Kristusovi čudeži. (Vrata S. Sabine.)

kaj svet končuje in začenja prazna brezmejnost; če pa zahteva snov globinsko zaporednost predmetov, kakor naj so v naši predstavi razvrščeni koši in vrči, jih razporeja drugega nad drugim po nenaravni, subjektivno zamišljeni, ne iz dejanstvenosti posneti perspektivi. Osebe so se primirile, ne agirajo preživahno (pri Kristusu se ponavlja ista kretnja trikrat), se obračajo licema h gledavcu in izgubljajo kot telesni pojavi plastičnost in slikovitost. Slednjič je zmagal v kompoziciji zopet simetrični princip, čeprav ne še princip absolutne simetrije; vsa polja so razdeljena na dve polovici in od vrha do podnožja reliefa je mogoče potegniti približno simetralo. Od naravne resničnosti se odmika upodobitev tudi po dejstvu, da se je pravilnost proporcij popolnoma skalila, zakaj Lazarjev grob je za mrliča premajhen, koši in vrči so v primeri s Kristusom preveliki, obe ribi pod koši sta kar ogromni, toda vse te stvari s takimi merami idejno jasnost dogodka le podpirajo; grob ne sme biti prevelik, ker je samo ilustrativen akcesorij, in koši pa vrči ne premajhni, ker so bistven del čudežne snovi. Karakteristika tega stila je, da opušča naturalistično obnavljanje narave in upodablja dogodke v subjektivno prikrojeni formi takó, kakor se zdi umetniku v idejne namene najprikladneje; da se varuje v nasprotju s stilom čistega idealizma vendar še zveza z naravo (kakor priča na naši sliki skladnost figur, resničnost oblik pri grobu, koših, vrčih); da postaja kompozicija preprosta, jasna, lahko pregledna; da se smatra idejno bogastvo uprizoritve za bistven in najvažnejši estetski element, zaradi česar postajajo figure vedno pomembnejše in „mrtva narava“, ki dogodke redoma spremlja, brezpomembna. To so vzroki, da se tudi skulptura tako majhnih mer gledavca monumentalno dojemlje.

Zelo sporen skulpturalni spomenik te dobe je takozvana Maksimijanova katedra iz nadškofije v Ravenni; zdi se sicer dovolj gotovo, da se ta škofijski sedež po krivici smatra za katedro škofa Maksimijana († 556) in da mora biti po postanku starejši, toda o njegovem stilnem značaju in točnem času postanka so mnenja zelo različna. Katedra (sl. 41.) je bogato okrašena s slonokoščenimi rezbarijami, in sicer zadaj ob straneh z desetimi prizori iz življenja egiptovskega Jožefa (med katerimi je pet na naši sliki dobro vidnih: bratje pred Jožefom, Jožef deli žito, Jožef razlaga faraonu sanje, Jožefov sestanek z očetom, faraonov sen o sedmerih kravah) ter s prizori iz življenja Jezusovega (nekdaj šestnajst polj, sedaj ohranjenih samo sedem;

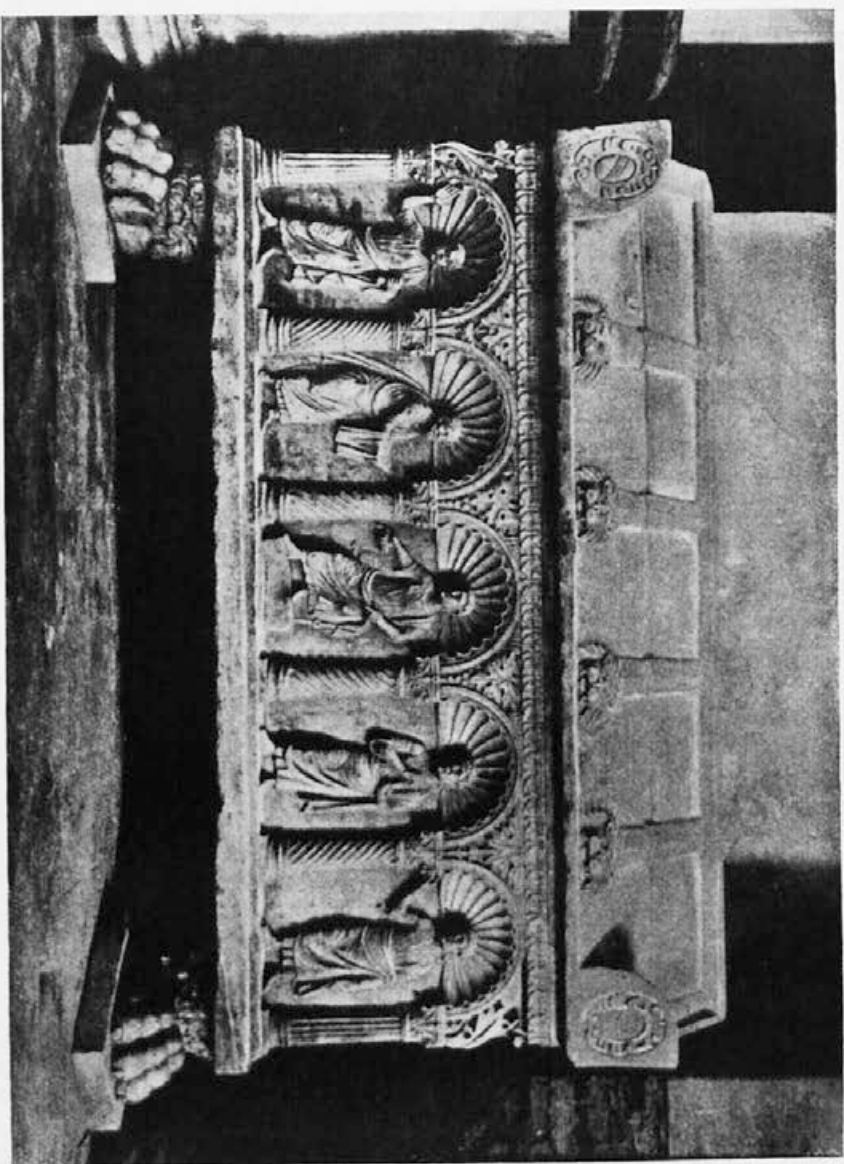


41. Ravenna, Tkzv, katedra sv. Maksimijana.

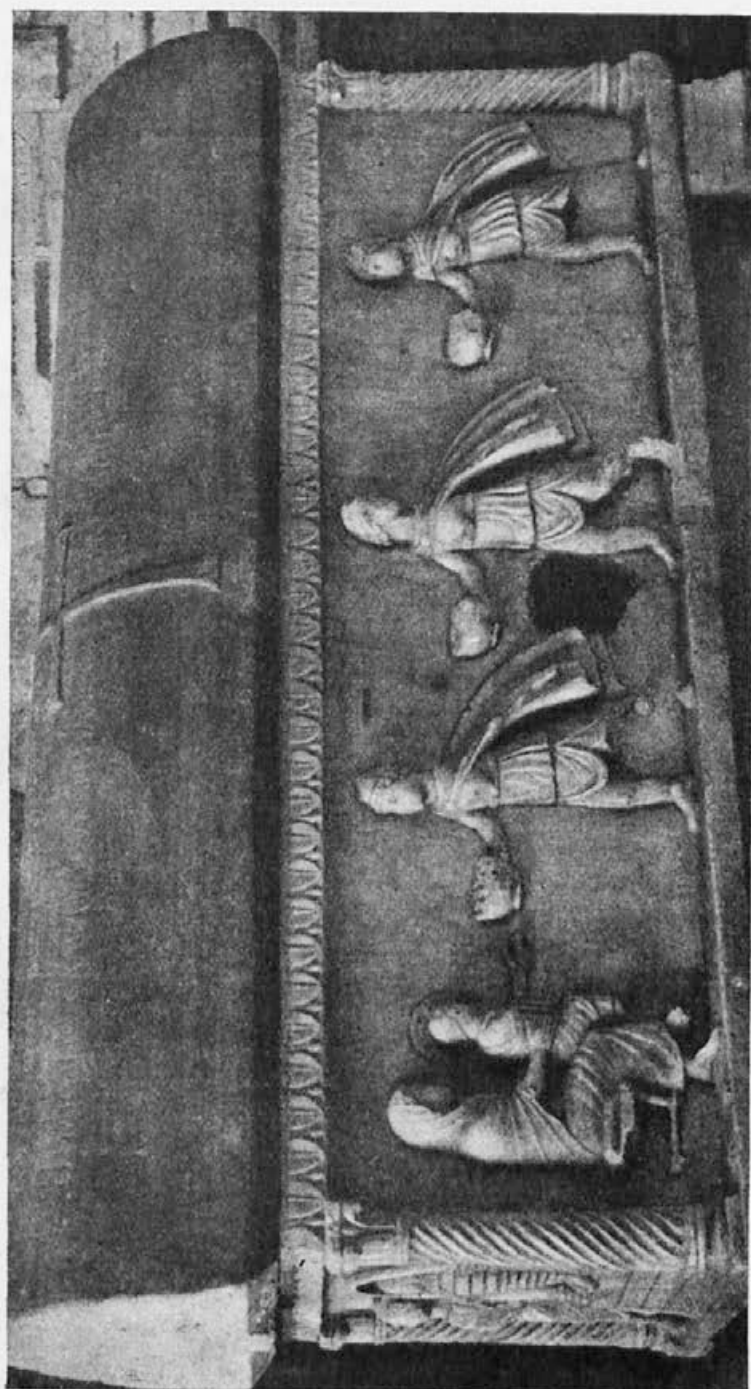
na naši sliki viden čudež s kruhi in ribami ter Jezusov razgovor s Samaritanko pri vodnjaku), spredaj pa s kipi sv. Janeza Krst. in štirih evangelistov (sl. 42.); vsa polja so uokvirjena z rezbarijami, ki predstavljajo rastlinske in živalske motive. Za stil tega dela je značilno, da se — kakor pri vratih S. Sabine — pojavljajo v njem znaki, ki ga družijo z umetnostjo realističnega četrtega stoletja, in taki, ki so izraz monumentalnih teženj petega stoletja. V zvezi s četrtnim stoletjem je bogata epičnost, ki jo kipar razpreda na malih poljih zadnje strani katedre, živi čut za naturalistično posnemanje narave, ki se kaže na mojstrsko upodobljenih rastlinah in živalih okvirnih pasov, zmisel za prostornost arhitekture in za funkcijo njenih členov, kakršnega opazamo na evangelistovskem reliefu sprednjega dela. Toda prav tako so jasna znamenja, ki dokazujejo, da se stil trga od rimsko-helenistične tradicije in da z močnejšim poudarjanjem idealističnih elementov teži k novemu izrazu. Na epičnih poljih je videti, kako se ilustracija dogodkov vedno bolj omejuje na snovno bistvene sestavine in kako propada umetnikovo zanimanje za izdelavo resničnega prizorišča ter vseh slučajnih, le naturalistično, ne pa tudi idejno važnih akcesorijev scene; figure postajajo pomembnejše, „mrtva narava“ vedno manj važna; v prostorni oznaki se le nekatera polja držijo helenistične tradicije, druga uvajajo brez pomisleka ono novo, na nenaturalističnih temeljih zgrajeno abstraktno perspektivo, o kateri sem govoril poprej (kakor je na naši sliki 41. dobro vidno na prvem desnem polju spodaj). Če je še kaj dvoma o tem, ali ni morda novi, protinaturalistični stil, ki ga krščanstvo sprejme in krepko razvije, vendarle zgolj propadanje nekdanjega znanja in umetniške sposobnosti, nam sožitje teh dvojnih tendenc na Maksimijanovi katedri jasno dokazuje, da je šlo dejansko za novo umetnostno hotenje in ne za nehoteno barbariziranje nekdanjih plemenitih oblik; če se na istem škofijskem sedežu, ki po svojem dragocenem materialu predstavlja veliko vrednost in ki bi ga naročnik že zato ne hotel dati pokvariti po kakem barskem rokodelcu, z enako pravico uveljavlja mojstrsko naturalistično opisana razdelitev žita (sl. 41., drugo polje na desni od zgoraj) in navidez primitivna dispozicija stvari v prizoru faraonovega sna, nam to priča, da je bil novi stil zavedna volja in da ga je naročnik sam tako umeval. Na velikem reliefu sv. Janeza Krst. z evangelisti (sl. 42.), ki po svojem arhitektonskem dnu ter po svobodnih, tudi prostorno izrazitih gibih figur spo-



42. Tkzv. katedra sv. Maksimijana. (Spretnji del.)



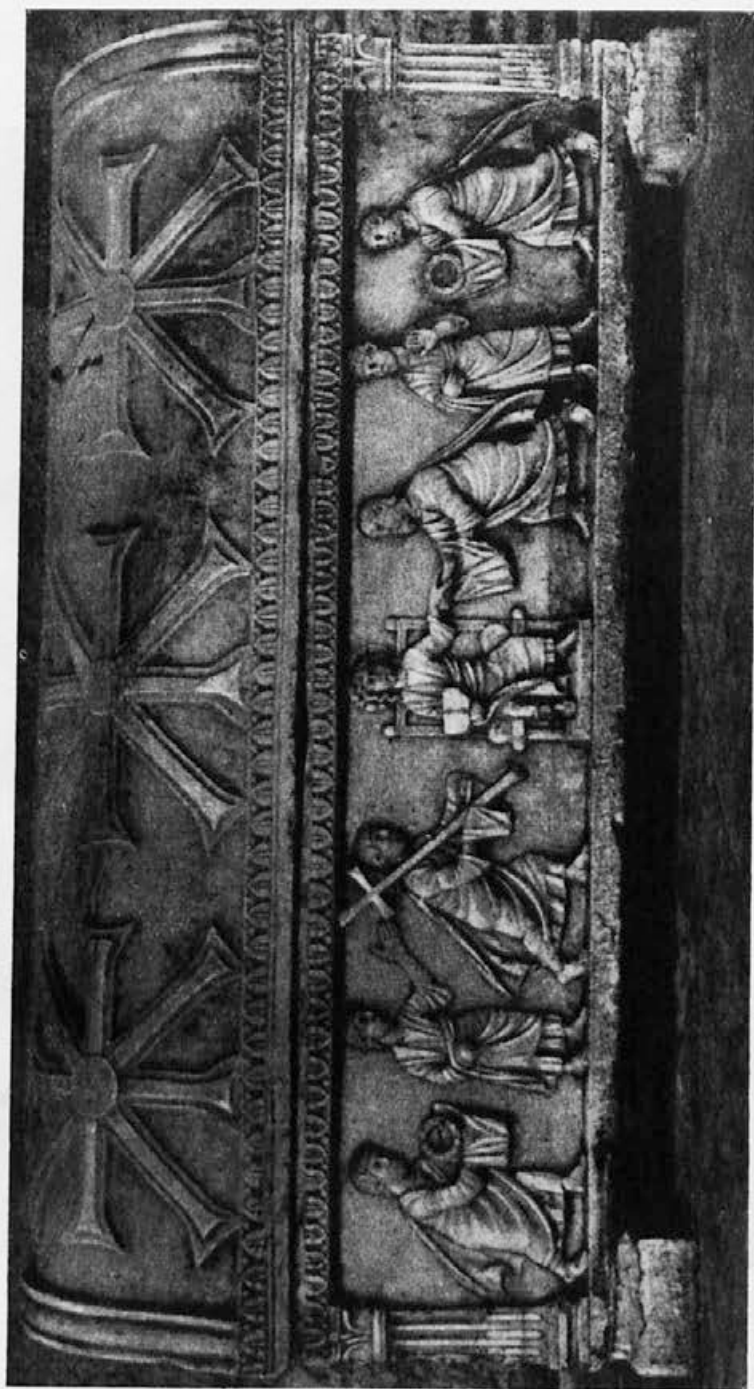
45. Ravenna, S. Pier Maggiore, Sarkofag.



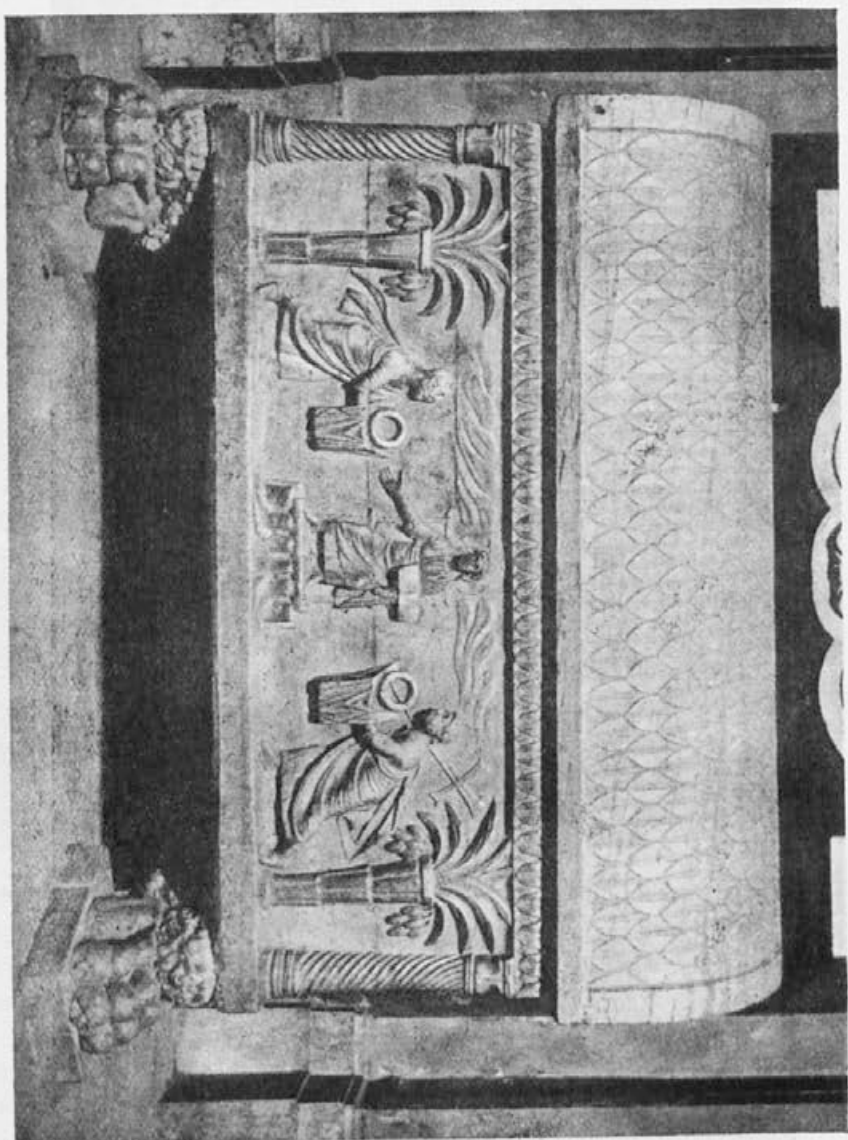
44. Ravenna, S. Vitale, Sarkofag.

minja na arkadne sarkofage četrtega stoletja, je novo umetnostno mišljenje doseglo monumentalne forme: idejno važne osebnosti, ne vedno lepe, a vse psihološko močno ekspresivne, so se razvrstile v mirno in veličastno, okrog frontalne središčne figure prostorno simetrično vrsto. Z ozirom na vse to je smatrati tudi takozvano Maksimijanovo katedro za delo prehodnega stila ter jo je datirati v peto stoletje, in sicer rajši v prvo, nego v drugo polovico tega veka.

Rimska produkcija sarkofagov po katastrofi l. 410., ko so mesto osvojili in oplenili Alarihovi Goti, propade, toda v novi prestolici Ravenni, ki je v tem času umetnostno važnejša od Rima, se je v vrsti ondotnih sarkofagov ohranila jasna slika skulpturnega razvoja v petem in šestem stoletju, slika razvoja od realizma k monumentalnemu stilu. Sarkofag naše sl. 43. iz cerkve S. Pier Maggiore v Ravenni je ikonografsko in formalno nadaljevanje tradicije arkadnih sarkofagov iz četrtega stoletja; v sredini stoluje Kristus ter izroča Petru na levi zvoj postave, ki jo le-ta sprejema s poklonom v zakrite roke, v ostalih arkadah stoje še drugi trije apostoli, različno razgibani. Če je v arhitektonskih formah, posnetih po dejanski arhitekturi, ohranjen še živ realističen zmisel za stvari, se je s primirjenimi figurami in z idejno znamenito, teološko velepomembno snovjo, ki naj bo dokaz od Kristusa samega zamišljene cerkvene hierarhije, že ustvaril tip monumentalne kiparske kompozicije, tako da bo ta spomenik datirati v prvo polovico petega stoletja. V istem veku nastali, a vendar nemara nekaj mlajši ravennski sarkofag iz cerkve S. Vitale (sl. 44.), ki predstavlja obisk treh modrih z Jutrovega pri božji porodnici, je po tej svoji kompoziciji namenjen proslavi Marijini in je torej gotovo bil izdelan po cerkvenem koncilu v Ephesu; kakor isti ideji posvečeni muzivični slavo- lok v rimski cerkvi S. Maria Maggiore je tudi ta relief priča novega, monumentalnega umetnostnega hotenja in se po stilu docela sklada z ono rimsko slikarsko kompozicijo. Mati božja sedi na prestolu, drži svoje odraslo, s sojem božanstva označeno dete na kolenih, in kakor kraljica sprejema darove treh po orientalsko oblečenih obiskovavcev, ki se ji z naglimi koraki bližajo od desne. Tu se je upodobitev otresla skoraj vseh verističnih lastnosti realizma. Prizorišče ni z ničemer označeno razen s stolom Matere božje, tako da se dogodek vrši v abstraktnem bivališču, kjer živi teološka misel, ki je tukaj slikovno razkazana; osebe stopajo na ozkih tleh pred prazno ploskvijo ne-



45. Ravenna, S. Apollinare in Classe, Sarkofag.



46. Ravenna, stolnica. Sarkofag.



47. Sv. Pavel. Pariz, Musée Cluny

skončnosti; vsi trije kralji se enako gibljejo, ker so vsi trije izraz in simbol istega poklona pred Bogom in božjim materinstvom; Marija je v razmerju do stoječih figur mnogo prevelika, a to sedaj, ko ne gre najprej za zvestobo naravi, ampak zlasti za teološko resnico, ne velja za napako. Iz zgodovinskega dogodka je tako nastal abstrakten prizor, v katerem spominja na slučajnosti in individualne posebnosti življenja le oni obrat glave srednjega kralja, ki kakor da priganja svojega zadnjega tovariša k urnejši hoji, a hkrati prizor, ki se z nekdanjo aktualnostjo svoje idejne vsebine, z enostavnostjo, z idealno goloto svojih oblik in z nadrealnim redom svoje kompozicije gledavca še danes monumentalno dojemlje.

To stanje skulpture se v šestem stoletju ohranja, le da se v počasnem razvoju idealistični stilni elementi vedno bolj krepijo, kar naj razkažem na še nekaterih ravennskih sarkofagih te dobe. Sl. 45. predstavlja sarkofag iz cerkve S. Apollinare in Classe; v sredi Kristus na prestolu, na njegovi desni sv. Pavel, sprejemajoč od Zveličarja postavo, na levi sv. Peter s križem na rami, nato na vsaki strani po en stoječ svetnik-apostol in slednjič na skrajnjih koncih dve osebi, ki se klanjaje bližata z vencem zmagooslavja. Kakor je temu stilu lastno, je gibanje oseb dovolj mnogovrstno in anatomskega pravilno, toda prizorišče je zopet odpravljen, dogodek se vrši v nadrealnem prostoru, kompozicijo obvladuje simetrični princip, ves relief preveva komplicirana teološka misel, kakor nad pokrovom kraljuje trojni mogočni Kristusov monogram. Kadar se prizorišče s čim natančneje označi, kakor na sarkofagu iz ravenske katedrale (sl. 46.), kjer stoluje Kristus med oblaki in sprejema poklone sv. Petra in Pavla, so scenične oznake simboličnega, ne realnega značaja, kakor simbolizirajo na tem reliefu palme nebo in oni štirje studenci, ki vro izpod Kristusovega trona, štiri rajske reke, a vrhu tega še štiri evangeliste. Ko se tako vdajajo upodobitve bolj in bolj idejni spekulaciji, se izgublja fizična mikavnost in pravilnost njih figur, a na mesto nekdanje idealizirane lepote helenističnih kipov se sedaj ne uvaja brezformnost, ampak važna in krščanstvu mnogo bližja telesna forma: psihološko ekspresivna postava in fiziognomija. Opaziti je to že na ravennskih sarkofagih, a še prav posebno na nekaterih manjših rezbarijah, med katerimi naj omenim sv. Pavla iz pariškega clunyjskega muzeja (sl. 47.), ki ga ho-



48. Ravenna, S. Apollinare in Classe, Sarkofag nadšk. Teodora.

čemo (s katalogom tega muzeja) datirati tudi v šesto stoletje. Gotovo je tu nekdanji ideal moči in lepote popolnoma izgubljen; svetnik je kakor grbast, desna rama je odsekana, obraz mu je od strani potlačen, oči nesimetrične, nos predolg, trebuh prevelik, a v celoti in kot izraz pomembne duhovne osebnosti je relief odlično delo psihološke karakteristike, kakršne ni antična umetnost nikoli dosegla v toliki popolnosti.

Na teh podlagah se je tudi skulpturi petega in šestega stoletja posrečilo ustvariti dela monumentalnega značaja, čeprav so sama po sebi le izjemoma monumentalnih mer. Toda idejna spekulacija in težnja po izraznosti brez ozira na naravno resničnost, ki označuje ta stil, je kakor v slikarstvu morala prav tako v skulpturi voditi do vedno pogostejše rabe simboličnih snovi, do zanemarja figure in vseh ostalih čutno zaznavnih kvalit et sveta, t. j. do vedno bolj abstraktnega idealizma. In resnično se nam že v delih šestega stoletja na sarkofagih, ki se dekorirajo zgolj s simboličnimi znaki (križ, Kristusov monogram, ptiči, trta...), napoveduje doba čistega idealizma, ki je imela starokrščanskemu času slediti. Za primer naj nam rabi ozka stranica pri sarkofagu nadškofa Teodora iz cerkve S. Apollinare in Classe (sl. 48.). Na njem arhitekturni členi izgubljajo svoj zmisel, prostor je odpravljen, figura je izginila, snov se je reducirala na nekaj simbolov: na cvetne vitice, križ in golobe. Snovno je relief, izgubil mnogo, a ne bi se moglo reči, da je tudi idejno kaj izgubil, zakaj gledavcu starokrščanske dobe so ti golobje, simboli krotkosti, ki mirno žive v nebeškem vrtu in se ljubeče zbirajo okrog znaka našega odrešenja, govorili dovolj o posmrtni usodi pravičnika in morda več, nego bi to mogla storiti katerakoli epična zgodba.

S tem značajem, ki ga po zunanje dopolnjuje neka površnost, barbarska neotesanost materialne obdelave, preide starokrščanska skulptura v srednji vek.

Poleg opisanih spomenikov bi bilo iz te dobe razen skulpture, ki je izginila, in mnogih sarkofagov omeniti še stebre ciborija v beneški cerkvi sv. Marka, ki se v novejšem času prisojajo 5. st., diptihe iz milanske zakladnice, iz Monakovega, slonokoščeno pločo iz Londona, pikside in razne reliefe v Parizu, na Dunaju itd. ter številne konzularne in druge profanske reliefe.

Gradnja Robbovega vodnjaka pred mestno hišo v Ljubljani.¹⁾

Anton Vodnik / Ljubljana.

En 1743, l'architecte et statuaire Fr. Robba concluait avec le Conseil municipal de Ljubljana un contrat touchant la fontaine à construire en pierre devant l'Hôtel de ville moyennant la somme de 2400 florins de valeur allemande. Le travail qui devait être mené à bien au bout de 2 ans, pour des causes inconnues se trouva en retard à telles enseignes que le jet d'eau ne s'élança qu'en 1751. Pendant l'exécution des travaux, on reconnut que les dépenses avaient été calculées trop bas, voilà pourquoi en 1748 Robba dépassa la somme fixée par le traité en versant 840 fl de sa poche. Pour pouvoir continuer son oeuvre, il demande en 1749 au Conseil municipal de le rembourser tout en lui accordant un crédit nouveau. Le Conseil ayant déféré à cette demande, le mémoire se montait maintenant à 4826 fl. Mais lorsque, après 8 ans, la fontaine fut achevée, Robba exigea son payement disant que son édifice valait plus de 12.000 fl. Une commission établit, en effet, que la valeur en dépassait bien les 4826 fl et proposa au Conseil municipal d'acquitter encore 1200 fl au constructeur. Celui-ci, se voyant refuser son dû, réclama de nouveau 1836 florins d'indemnité. Le Conseil finit par céder et approuva la formation d'un comité mixte qui, en 1758, décida que les représentants de la commune urbaine étaient obligés de payer à Robba le supplément de 1848 fl.

Dne 4. jul. 1743 je sklenil Robba s Frančiškom Jakobom Raničevičem, prvim mestnim blagajnikom, pogodbo glede novega kamenitega vodnjaka pred mestno hišo s pridržkom, da jo magistrat odobri. Pogodba obsega naslednje točke:

Prvič se zavezuje Robba, da postavi na istem kraju pred mestno hišo, kjer stoji sedaj stari vodnjak,² novega, in sicer bazen iz navadnega marmorja, tri figure z njihovimi znaki v naravni človeški velikosti, visoke po 5 čevljev, postamente iz genovskega marmorja, naposled pa obelisk iz rdečega domačega marmorja, brez krogla na vrhu in brez podstavka visok 20 čevljev — vse pa po predloženem načrtu in določeni meri. Vodnjak bo s postamentom vred visok 35 čevljev in širok 18 čevljev. Robba oskrbi tudi kamenite stopnice in nove ogelne kamne. Vse pa mora biti iz trdega kamna. Kroglo na vrhu obeliska in tri vodne cevi preskrbi blagajnik sam.

¹ Da bo historična slika popolna, uporabljam v celoti tudi že objavljeno gradivo.

² Ta „Neputnov vodnjak“ je postavil l. 1660. Gašpar Dolmesinger. (V. Steska, ZUZ, 1925, p. 2).

Drugič se zavezuje blagajnik, da bo Robbi za novi, po načrtu izdelani vodnjak izplačal 2.400 gld. nemške vel., in sicer proti pobotnici takoj 600 gld., drugo v obrokih: dne 5. jan. 1744. l. 450 gld., 5. jul. 1744. l. 450 gld., 5. jan. 1745 l. 450 gld., poslednji obrok 450 gld. pa po končanem delu. Robbovo delo mora ustrezati obrokom.

Tretjič je dolžan Robba preskrbeti sam na svoje stroške vse za delo potrebne zidarje, delavce, apno, železo, svinec, vsakovrstne odre, vrvi, skratka vse, kar je za delo potrebno.

Četrtrič obljubuje blagajnik v imenu magistrata, da mu preskrbi o sv. Jakobu izpraznjeno mesto v svetu štiriindvajsetih zunanjih svetovavcev, da bo postavil vodovodne cevi in napeljal vodo v vodnjak in da bo prevzeto delo izgotovil s posebno pridnostjo ter v dogovorjenem času.

Petič. Pogodba naj se predloži magistratu, da jo odobri, in vicedomu, da jo potrdi.

Vse pa zvesto in brez varanja ter s poroštvom „Landschadenbunda“ za Kranjsko.

Dne 8. jul. 1743 je magistrat pogodbo odobril in potrdil.³

Dne 9. jul. 1743 je prejel Robba prvi obrok 600 gld.,⁴ drugi 18. febr. 1744,⁵ tretji 15. dec. 1744,⁶ četrti 13. jun. 1747,⁷ peti in zadnji 5. okt. 1747.⁸

Dne 25. jul., o sv. Jakobu l. 1743. je bil Robba že sprejet v zunanji svet.⁹

Kakor vidimo na podlagi izplačevanja obrokov, Robbovo delo ni ustrezalo obrokom, določenim v pogodbi, marveč se je zavlačevalo. Med tretjim in četrtim izplačanim obrokom je presledek dveh in pol let, dočim je bil v pogodbi določen samo na pol leta, tako da bi morala biti četrti — predzadnji — in zadnji obrok izplačana že l. 1745. in bi temu primerno moralo biti tudi delo dovršeno istega leta. Toda, tudi l. 1747., ko je prejel Robba zadnji obrok na račun pogodbene vsote, vodnjak še ni bil postavljen. Ker je Robba stroške za vodnjak pre nizko kalkuliral, je prišel v denarne stiske, varal se je bil tudi glede obsega dela. Poleg tega ga je l. 1745. doletela še nesreča: na transportu iz Benetk v Trst se mu je potopil za vodnjak naročeni marmor.

Dne 7. okt. 1745 je Robba v tej zadevi poročal magistratu sledeče: Beli marmor, obstoječ iz treh kosov, ki ga je bil on sam kupil v Benetkah, se je vozil iz Benetk proti Trstu. Približno eno uro pred Trstom je nastala na morju nevihta in se je ladja razbila. Delavci

³ Ivan Vrhovec, Letopis Matice Slovenske za l. 1885., p. 216; V. Steska, Dom in Svet, p. 732/3.

⁴ Pobotnica v ljubljanskem mestnem arhivu.

⁵ Pobotnica v ljubljanskem mestnem arhivu.

⁶ Pobotnica v ljubljanskem mestnem arhivu.

⁷ Pobotnica v ljubljanskem mestnem arhivu.

⁸ Pobotnica v ljubljanskem mestnem arhivu.

⁹ Mestni sodni zapisnik za l. 1743., p. 130.

so se komaj rešili v pripravljen čoln, krmar pa, ki je hotel rešiti svojega sedemletnega sinčka, se je z ladjo vred potopil. Vsled te nesreče je Robba utrpel škodo 85 cekinov, kot kaže priloga A in B, in sicer brez izdatkov za dvakratno potovanje, ki ga je bil zaradi vojne zastoj napravil.

Ker bi sicer ne mogel izvršiti tozadevne sklenjene pogodbe, zlasti pa, ker tukajšnje ljudstvo in posebno še magistrat po navadi dobrohotno in očetovsko sklepa pogodbe — zato upa, da bodo gospodje usmiljeni in ga ne bodo skušali pahniti v nesrečo, marveč da bodo škodo, ki se je bila zgodila brez njegove krivde, ugodno presodili in nadomestili s primerno dobavo mestnega računskega urada, da bo tako mogel delo pospešiti in ga kar najbolj umetniško dovršiti.

Magistrat je odločil: kakor hitro bo prišlo iz Benetk poročilo, da je za omenjeno delo potrebni marmor na mestu, naj se izplača prosivcu za prevzem tega marmorja proti potrdilu 85 efektivnih cekinov, ne da bi se mu ta znesek odtrgal od pogodbene vsote.¹⁰

V zmislu tega odloka je prejel Robba 85 efektivnih cekinov (352 gld. 45 kr.) dne 20. dec. 1746.¹¹

Ker pa se je marmor med tem podražil, mu je izplačal magistrat še nadaljnih 22 cekinov (97 gld., 6 kr.)¹²

Tudi l. 1748. vodnjak še ni bil dovršen. Da je mogel Robba delo sploh nadaljevati, je dne 31. okt. 1748 prosil magistrat, da bi mu „beigegenwertigen geldtlosen zeiten“ posodil par sto gld. proti obvezilu, da bo magistratu na hipoteko — dokler ne bo kapital s 5% obrestmi plačan — dobavil toliko kamenja, s čimer mu gospodje ne bodo samo pomagali, ampak bodo tudi omogočili, da bo vodnjak preko zime toliko napredoval, da se bo spomladi (1749) lahko postavil.

Magistrat je naročil blagajniku Frančišku Jakobu Raniloviču, naj izplača Robbi na zadolžnico 200 gld., kar se je zgodilo dne 5. nov. istega leta.¹³

Ko je Robba jeseni l. 1748 prosil magistrat za posojilo par sto gld., je dal upanje, da bo vodnjak dovršen že spomladi l. 1749. To pa se ni zgodilo. Stroški za vodnjak so med tem že presegli v pogodbi določeno vsoto, katere zadnji obrok je Robba prejel l. 1747. Tudi je Robba na račun vodnjaka že najel pri magistratu posojilo v skupnem znesku 600 gld. Da bi mu magistrat povrnil stroške in dovolil kredit v svrhu nadaljevanja vodnjaka, je Robba dne 2. maja 1749 vložil naslednjo prošnjo s priloženimi seznamami stroškov:

„Gospodje se bodo gotovo še spominjali, kako sem se pred nekako štirimi leti zavezal, da bom napravil vodnjak pred mestno hišo po modelu, ki sem ga v ta namen sam izvršil, za 2.400 gld.

Sedaj pa mi je nemogoče izpolniti svojo prenaplajeno obljubo, ker sem — kakor je razvidno iz tozadevnega računa — 1.) že do sedaj

¹⁰ Akt v lj. m. arhivu; Mestni sodni zapisnik za l. 1745., p. 296/7.

¹¹ Pobotnica v lj. m. arhivu.

¹² Mestna računska knjiga za l. 1746., p. 39, v lj. m. arhivu.

¹³ Mestni sodni zapisnik za l. 1748., p. 282/3.

preko dogovorjenih 2400 gld. porabil 840 gld. (od teh 240 gld. lastnega denarja); 2.) ni niti še vse kamenje obdelano; za njegovo izdelavo in postavitev bo 3.) neobhodno potrebno še čez 1600 gld., pri vsem tem pa ostanejo 4.) neplačani moji napor, trud in neizrečene težave. Zato sem vedno pod prisego pripravljen vzdrževati trditev, da vodnjak pod 4800 gld. brez vračunanega plačila nikakor ne more biti postavljen. To se mora v resnici tudi izkazati, če bodo veščaki ocenili to, kar je izgotovljenega in kar je pripravljenega, pa tudi to, kar se potroši — takorekoč zameri — v kamnolomih, dokler niso izkopani veliki kosi, ker se razbiti mali kosi ne morejo spraviti v denar. Tako me priganja največja sila, da pokorno predložim in javim: potem, ko sem ves znani denar porabil, vodnjaka pod 4800 gld., nevlčevši mojega truda in plačila — kot že omenjeno — ne morem postaviti, če tudi bi hotel, iz pomanjkanja zato potrebnih sredstev. Nadaljevati in dograditi ga mi je toliko časa nemogoče, dokler se mi zadostno ne gre na roko. Ker mi pri tem ne more pomagati nihče drug kot vi, gospodje, pokorno prosim, da bi blagovolili to moje pojasnilo upoštevati in zaradi nevarnosti zavlačevanja vzeti kar najhitreje v preses ter dovoliti za nadaljevanje dela potrebna sredstva, brez katerih ne morem več delati v lastno škodo in pogubo. Končna odločitev naj se mi, prosim, priobči z dekretom.“

Magistrat je odločil:

Dovoljuje se iz posebnih razlogov — ne da bi se prejudicirala s tem prizadeta pogodba — iti g. prosivcu na roko in mu ugoditi. Ker mora za izgotovitev vodnjaka na glavnem trgu neprestano vzdrževati 14 delavcev, ki jih smatra za potrebne, in ker mora delo, kakor je obljubil, izvršiti še med poletjem — se mu bo iz mestne blagajne izplačevalo po 100 gld. nemške veljave toliko časa, kolikor časa bo omenjenih 14 delavcev nepretrgano zaposlenih in se magistrat ne bo nasprotno odločil; prvi obrok se mu bo izplačal čez 14 dni. Takoj pa se mu povrne, odnosno da kot predujem, 231 gld. 41 kr., katere je bil potrošil iz lastnih sredstev, in sicer proti pobotnici, vendar pa brez vsakih posledic.¹⁴

Glasom pobotnic je magistrat izplačal te zneske v naslednjih obrokih: 6. maja 231 gld. 41 kr.; po 100 gld. pa 20. maja 1749, 3. jun. 1749, 17. jun. 1749, 1. jul. 1749, 15. jul. 1749, 29. jul. 1749, 12. avg. 1749, 26. avg. 1749, 9. sept. 1749, 23. sept. 1749, 7. okt. 1749, 21. okt. 1749, 4. nov. 1749, 18. nov. 1749 in 16. dec. 1749.¹⁵

Svoji prošnji je priložil Robba naslednji seznam — specifikacijo — stroškov, v katerem uvodoma omenja, enako kot v prošnji, da v njem niso upoštevani stroški, ki jih je imel v obeh kamnolomih. Ker je moral dobiti za vodnjak debele in cele kose, mu je ostalo mnogo kamenja neporabnega, zanj torej mrtev kapital. Prav tako ni všteta nagrada za njegovo delo in trud: z vso pridnostjo je bil vedno

¹⁴ Akt v lj. m. arhivu; I. Vrhovec: Die W. Hauptstatt Laibach, p. 98.

¹⁵ Pobotnice v lj. m. arhivu.

poleg, mnogo pa je trpel v grdem zimskem vremenu pri nadzorovanju prevozov:

Kolosalni obelisk ali piramida, ki je tako redek kos in tako velik, je vreden najmanj 500 gld. poleg prevoza. Da pa slavni magistrat vidi, da hočem računati nizko ne samo pri obelisku, marveč pri vseh tukaj podrobno naštetih rečeh, ki sem jih dobršen del dogotovil, ne računam drugega kakor obelisk sam brez prevoza, to je stroške za izkopavanje, umivanje in brušenje 450 gld.

Potem za pripravo, oz. sani, da se je spravil imenovani kos iz kamnoloma v Ljubljano, sem poleg 2 tramov, ki mi jih je dal blag. g. komornik, potrošil za železje, hrastovino, kovača in kolarja ter druge potrebne reči skupno 16 gld. 11 kr.

Za trikratno popravo imenovanega vozila, ki se je pokvarilo na cesti, sem izdal 7 gld. 56 kr.

Za prevoz imenovanega obeliska iz kamnoloma v Ljubljano je bilo treba 12 dni in pol. kak dan po 20 parov volov, kak dan po 18 in kak dan po 17 po potrebi, zakaj cesta je bila strašna.

Naj pomisli slavni magistrat, kako hudo je, če mora biti človek ves dan osebno zraven in nima niti toliko časa, da bi lahko pojedel kaj drugega kot kos kruha. Ponoči pa smo morali, kjer smo pač bili, spati pri kakem kmetu na stelji, v tako grdem in mrzlem vremenu, kakršno je bilo tisti čas. Končno smo 13. dan prišli srečno v Ljubljano, kjer sem po sklenjenem dogovoru plačal voznikom po 2 petici na dan za vsak par volov, onim pa, ki so bili pri ojnicah, po 3 petice na dan. V vsem sem plačal petic 266, kar da . . . 75 gld. 22 kr.

Delavcev, ki so pomagali voziti, sem plačal . . . 19 gld. 4 kr.

Za hrano in pijačo delavcem kakor tudi voznikom sem potrošil 13 gld. 4 kr.

Za podstavek pod piramido in sicer, da so ga izkopali, umili in izbrusili, sem dal 110 gld. — kr.

Za podstavek, kamor se naslonijo 3 kipi s 3 ploščami, na katere pridejo napisi ter za 3 „vaze“ nad imenovanim podstavkom, in sicer za izkop, prevoz v Ljubljano, umivanje in brušenje, sem izdal . . . 350 gld — kr.

Za 3 kipe skupno s skalo, ki je pod njimi ter krog in krog, iz finega genoveškega marmorja, in sicer za prevoz iz Benetk v Ljubljano z nagimi figurami vred, ki so skrbno izdelane in izbrušene, kakor se vidi, računam za vsako 400 gld., za vse torej . . . 1200 gld. — kr.

Za luknje v imenovanih kipih za napeljavo vodnih cevi je bilo treba mnogo truda in časa, kar stane 110 gld. — kr.

Za kotel, ali kakor se reče z umetnostnim izrazom, za „vazo“ (il vaso), bi lahko uporabil več združenih kosov in sicer z velikim prihrankom stroškov. Toda velerodni g. Radič, mestni župan ljubljanski, mi je ponovno rekel, da moram delo napraviti trpežno in močno, kolikor mogoče s celimi kosi in da naj izdelam dobro v čast občinstva, češ da bom zato gotovo poplačan in bom zadovoljen. To mi je bilo obljubljeno tudi po drugih gospodih slavnega magistrata.

Za izvršitev naročila sem se zelo potrudil, ne samo v celotnem delu, ampak posebno v tem, da sem nabavil debele in cele kose ter zato skopal veliko luknjo v kamnolomu z velikimi stroški, tako da sem z debelimi, velikimi, lepimi in močnimi kosi — kakor bi bili z brona — stvoril ves kotel v lepi simetriji.

Vsak kos kotla zven privoza (izkop, obdelava in brušenje) stane 150 gld., vseh 6, velikih in debelih, torej

780 gld. — kr.

3 ogelni kamni imenovanega kotla (izkop, obdelava in brušenje, po 80 gld. kos, stanejo izven privoza

240 gld. — kr.

Za prevoz imenovanega kotla, vsebujočega 9 kosov in 1 ploščo, iz kamnoloma v Ljubljano, ter za nabavo sani, to je razen 2 kosov hrastovine in enega tramu, ki mi ga je dal blag. g. komornik, za železje, kolarja in kovača in za 2 močna kolesa s pripadajočimi deli sprednjega voza — sem potrošil skupno

27 gld. 54 kr.

Dalje sem plačal voznikom, ki jih je bilo 18, da so prepeljali teh 9 kosov in 1 ploščo, po 2 petici na dan za vsak par volov, skupaj petic 173 = 9, kar da

49 gld. 10 kr.

Ker sem dal na povelje blag. gosp. Radiča vsakemu vozniku, ko je nakladal, pol mere vina in za 1 krajcar kruha na dan, sem izdal vsega skupaj 35 in pol bokalov vina po 15 soldov, kar znese

5 gld. — kr.

Petem 71 rženih kruhov znese

1 gld. — kr.

Dalje sem izplačal delavcem, ki so pomagali voziti — kak dan jih je bilo 7, kak dan 8 — za skupno 110 dni po 1 petico na dan, kar znese

31 gld. 10 kr.

Ker sem dal delavcem vsak dan po en bokal vina in po krajcarju kruha, znese

9 gld. 21 kr.

Na diskalceatski mitnici sem plačal

1 gld. 29 kr.

Stroški za 3 stopnjice pod kotlom z njihovimi konfini okrog, da sem jih izkopal, pripeljal in obdelal, znesejo

350 gld. — kr.

Da napravim obok pod vodnjakom, ves iz quadrostucca, kakor tudi ves temelj okrog quadro-

stucca vštrevši železje, malto, pesek, kamnoseke, zidarje in druge potrebne reči, rabim 500 gld. — kr.

Končno, da postavim ves vodnjak, je treba lesa, desk, žeblicev, tesarjev, da se napravi oder, železja, svinca, malte, peska, škripcev ali koles za dviganje, voznikov, kamnosekov, zidarjev in malovarjev, ki pripeljejo kolosalni obelisk na trg kakor tudi 3 kipe in 9 kosov kotla ter vse kamenje vodnjaka, prištevši vse potrbščine, mislim, da ne bo dovolj 500 gld. — kr.

Opozarjam, da dobim les, deske, vrvi, škripce, ko bo delo končano, nazaj.

Celotna vsota znaša: **4826 gld. 41 kr.**

V zmislu pogodbe sem prejel od preblag. gosp. komornika 2400 gld. — kr.

Dalje sem prejel od g. Perra 400 gld. — kr.
ki mu jih moram vrniti.

Dalje sem prejel od blag. gosp. komornika za preskrbo quadrostucca 200 gld. — kr.

Skupaj: 3000 gld. — kr.

Torej manjka, da se more delo končati . . . 1826 gld. 41 kr.

Skupaj: 4826 gld. 41 kr.

NB. V tej zadnji partiji (= 1826 gld. 41 kr.) je všteto 231 gld. 41 kr., ki sem jih dosedaj potrošil iz svojega lastnega denarja, ne da bi vštél ono, kar imam mrtvega kapitala v kamnolomih, da sem dobil vse kose cele, kakor tudi nevštrevši 400 gld., katere moram vrniti g. Perru.

Francesco Roba
Scultore in Pietra.

Nato je Robba posebej navedel stroške, ki so bili še potrebni za delo pri vodnjaku:

Najprej je treba deloma še obdelati in izbrusiti obelisk, da bo popolnoma gotov, kar stane 80 gld. — kr.

Za izgotovitev podstavka pod obeliskom manjka še obdelave in brušenja, kar stane 60 gld. — kr.

Pri 3 kipih manjka deloma še brušenje, manjka del skale, luknje za cevi, da se napelje voda, za kar je treba 195 gld. — kr.

Za 3 „vaze“, ki manjkajo, in sicer nad bazo, kjer se naslonijo figure, je treba 30 gld. — kr.

Za izvršitev 5 debelih velikih kosov kotla in enega ogelnega kamna (il cantone) je treba 230 gld. — kr.

Za temelj, ki je ves iz quadrostucca, z obokom pod quadrostuccom, je treba	500 gld. — kr.
In končno, da se ves vodnjak postavi in dogotovi tako, da bo metal vodo	500 gld. — kr.
Skupaj:	1595 gld. — kr.

To še manjka za dovršitev dela.¹⁶

Za stroške, ki so bili potrebni za nadaljevanje in dovršitev dela, je priložil Robba svoji prošnji še drugo specifikacijo:

Da se izkoplje in podzida quadrostucco, da se narede temelji in obok, je treba 4 kamnosekov in 4 kopačev in sicer po 8 grošev za kamnoseka in po 4 groše za kopača na dan, kar znese na dan

petic 6 = 20

Za obrabo železja, oder, jeklena dleta, kladivca, kladiva in drugo potrebno železje

petic 2 = 12

Da pripeljejo vozniki quadrostucco, je treba za vsak navaden voz 36 soldov in sicer za velike kose v sorazmerju z velikostjo vsak dan 4 vozove

petic 7 = 6

Ko bodo kamnoseki in kopači končali z izkopavanjem in podzidavanjem quadrostucca in ko bodo vozniki dovolj navozili, bodo začeli delati temelje 4 zidarji, 4 malovarji, 2 kamnoseka z železnim orodjem, kar bo dalo dnevnih stroškov petic 10 = 24; malto, železo, svinec in druge potrebščine bo dal slavni magistrat.

Da se dogotovi 5 kosov kotla, podstavek pod obeliskom, 3 „vaze“ nad bazo in obelisk, je treba 2 kamnosekov, enemu po 9 grošev, drugemu po 8 grošev na dan, kar znese vsak dan

petic 1 = 20

Za porabo plavca v kosih in v prahu, španske terrae rossae in drugih primesi

petic 1 = 24

Za brušenje nagih figur je treba kiparja po 14 grošev na dan, to je na dan

petic 5 = 10

Za porabo plavca v kosih in v prahu in drugih primesi

petic 2 = 6

Ko bosta kipar in brusač izbrusila kipe, bosta naredila v njih luknje za cevi, za kar je treba posebnih instrumentov; ko bodo luknje narejene, bo treba obsekati kamenje okrog figur in pod njimi, skupaj

petic 28 = 8

Kadar se kotel brusi, ga je treba vrteti in obračati, da ga je mogoče obdelovati od vseh strani, za to delo pa je treba vsakikrat po 8 ali 10 oseb, včasih pol dneva, včasih kako uro več ali manj; isto je treba storiti, če se postavijo dol kipi, da se brusijo, kakor tudi,

¹⁶ Akt v lj. m. arhivu.

da se potegneta v delavnico ona dva kosa kotla, ki sta zunaj delavnice, za kar pa ne bo dosti 10 mož en dan; za brušenje obeliska je treba narediti isto, kar se bo zgodilo vsak teden trikrat in vsakirat bo stalo 4 do 5 petic.

Ker sem porabil ves svoj del v kamnolomu in deloma pri delu ter sedaj nimam denarja, da bi vzdrževal in plačeval delavce, prosim slavní magistrat, da mi povrne 231 gld 41 kr., ki sem jih dal iz svojega za že izvršeno delo imenovanega vodnjaka.

Francesco Robba
Sculptore et Architetto.¹⁷

Na podlagi seznama celokupnih stroškov za vodnjak bi se zdelo, da je bil l. 1749. že postavljen, če tudi še ne povsem izgotovljen. Vendar je iz obeh dodatnih seznamov, ki podrobno navajata stroške, ki so še bili potrebni za nadaljevanje vodnjaka, dovolj jasno razvidno, da temu ni tako. Po ugodni rešitvi Robbove prošnje se je pričel šele polagati temelj.

Račun za vodnjak je torej znašal	4826 gld. 41 kr.
V zmislu pogodbe je Robba prejel (zadnji obrok	
l. 1747)	2400 gld. — kr.
Od g. Perra je dobil posojilo v znesku	400 gld. — kr.
Od g. Ramloviča pa dne 8. nov. 1748	200 gld. — kr.
Iz svojega je porabil	231 gld. 41 kr.
Stroški za delo, ki ga je moral še izvršiti	1595 gld. — kr.
Skupaj:	4826 gld. 41 kr.
Na račun te vsote je prejel do 5. okt. 1747	2400 gld. — kr.
Dne 6. maja 1749	231 gld. 41 kr.
V obrokih po 100 gld do 16. dec. 1749	1500 gld. — kr.
Ostane:	695 gld. — kr.

Teh 695 gld. je prejel Robba z odlokom (18. feb. 1752) župana Matevža Frančiška Perra dne 22 feb. 1752 s tem, da se mu je brisal dolg 600 gld. in se mu je v gotovini izplačalo 95 gld.¹⁸

Vodnjak ni bil dogotovljen tekom poletja l. 1749., kakor je bil Robba obljubil, in tudi l. 1750. še ne. Dne 13. jan. 1750, ko je zagrebški kapitelj tožil Robbo zaradi nekega kamnoseškega dela, ki ga še ni dovršil, je magistrat odločil, da mora biti vodnjak končan spomladi l. 1750., nakar se mora Robba precej podati v Zagreb.¹⁹ Zgodilo se ni eno ne drugo.

Dne 5. maja 1750 je poročal magistratu v Ljubljani gvardijan frančiškanskega samostana v Nazaretu na Štajerskem, kako je grof Viljem Miglio volil za nov oltar na čast sv. Frančišku v njihovi samostanski cerkvi denarno vsoto in da se je tozadevno v njegovem imenu

¹⁷ Akt v lj. m. arhivu.

¹⁸ Akt in pobotnica v lj. m. arhivu; Mestna računska knjiga za l. 1752., p. 36, istotam.

¹⁹ Mestni sodni zapisnik od 8. jul. 1740 do 3. dec. 1750.

s Frančiškom Robbo sklenila pogodba za oltar iz marmorja, pod pogojem, da bo postavljen do praznika Marijinega vnebovzetja l. 1748. Vendar oltar do sedaj ni niti postavljen, niti še ves dovršen. Grof Miglio po tega ne dolži toliko kamnoseka, kolikor njih samih, vsled česar je samostan v nevarnosti, da izgubi svojega patrona in dobrotnika. Ker se Robba izgovarja, da ne more izpolniti pogodbe, ker je zaposlen z delom pri magistratu, zato prosi gvardijan mestni magistrat, naj mu pošlje potrdilo, da je Robba resnično in z neizogibnim delom obvezan napram mestni občini in da je torej pravilno opravičen. Magistrat je potrdil, da Robba ne sme od tukaj (iz Ljubljane) nikamor oditi, še manj pa prevzeti kako drugo delo, dokler ne bo popolnoma dokončal vodnjaka, za katerega je bil „pro bono publico“ sklenil pogodbo.²⁰

Jeseni l. 1751. je bil končno vodnjak pred magistratom dogotovljen in postavljen. Dne 11. okt. 1751 je izdal magistrat odlok, v katerem naroča mestnim računskim uradnikom: sedaj, ko je vodnjak sicer z velikimi stroški, vendar pa z božjo pomočjo dovršen, se mora zastražiti, da se obvaruje vsakršne poškodbe. V ta namen se je magistrat odločil, da naj čuva vodnjak podnevi in ponoči, in sicer od 1. aprila do zadnjega oktobra vsakega leta, menjaje se posebna straža. Tozadevno se je z današnjim dnem dal mestnemu stražnemu mojstru nalog, da naj izbere med stražo čuvaje, devet po številu, ki bodo vodnjak stražili. Ob koncu leta naj mestna računsko blagajna izplača stražnemu mojstru proti pobotnici 50 gld., katere naj ta v enakih delih razdeli med stražo, ki šteje z njim vred deset mož, tako da bo prejel vsak izmed njih po 5 gld. nagrade.²¹

Dne 11. febr. 1752 je vložil Robba na magistrat prošnjo za odškodnino, v kateri navaja med drugim, s kako majhnimi stroški je napravil krasni vodnjak, ki je v čast magistratu in meščanom. Glasom specifikacije, vložene dne 2. maja 1749 je stal vodnjak sicer 4826 gld., toda ob neprisrtni cenitvi bi se pokazalo, da je delo vredno več kot 12.000 gld.

Čeprav v omenjeni specifikaciji (iz l. 1749), na kateri mu magistrat dolguje še 100 gld. (tu misli Robba onih 95 gld., ki so ostali l. 1749. še neizplačani. Tedaj vloženi seznam stroškov za dela, ki jih je imel Robba še izgotoviti, je namreč znašal 1595 gld., od katerih je l. 1749. prejel v obrokih 1500 gld. Teh 95 gld. je prejel Robba dne 22. febr. 1752), ni upoštevano njegovo devetletno delo pri vodnjaku, ki ga je mojstrsko dovršil, mu ga vendar magistrat ne more pustiti neplačanega in to tem manj, če premisli njegove napore, ker mu je bil za njegovo skrb, trud in delo obljubil posebno nagrado preko pogodbene vsote. Gotovo ne more nihče želeiti, da bi on vsled tako velike škode, ki jo ima, moral na stare dni prejeti za beraško palico. Vsled tega tudi pogodba, ki jo je bil sklenil v dobri veri in lahko-mišljeno v času, ko se mu je godilo bolje, ne more biti ovira sedanj

²⁰ Mestni sodni zapisnik za l. 1750, p. 142.

²¹ Mestni sodni zapisnik za l. 1751., p. 355/6.

njegovi prošnji, in to tem manj, ker je magistrat o tem že sklepal ter z odlokom dne 2. maja 1749, ko je dovolil dobavo preko pogodbe, pogodbo indirektno razveljavil.

Zato prosi Robba, naj mu magistrat tudi njegov zaslužek primerno plača, da ne bo mesto plačila prejel težke kazni beraškega stanu, in da mu ne bo treba obžalovati, da se je izučil v umetnosti ali — kar je še več — da je kdaj sklepal z magistratom pogodbe.

Magistrat si vendar ne bo nakopal očitanja, da je mojster, ki je izvršil delo, katero bo ostalo v večni spomin, pri tem propadel in postal tako nesposoben, da bi se lotil še kakenga drugega dela — marveč ga bo skušal ohraniti pri njegovih močeh, da bo mogel nadalje služiti občini, kateri je ves na razpolago.

Magistrat je nato naročil županu in mestnim računskim uradnikom, naj zadevo preiščejo in pri prihodnji magistratni seji o tem poročajo.²²

Dne 3. marca 1752 je naročil magistrat mestnemu računskemu blagajniku Raniloviču, da naj izplača Robbi za tri kamenite stopnjice pri mestni hiši 268 gld. in za štiri vodne kasone v gozdu pod Turnom, iz katerih teče voda v vodnjak pred magistratom, 595 gld. Ker je jan. 1. 1750. prejel na račun že 200 gld., ima prejeti še 563 gld. proti pobotnici.²³ Robba jih je dobil izplačane dne 7. marca 1752.²⁴ Onih 200 gld. je prejel v obrokih po 100 gld. dne 2. in 31. jan. 1750.²⁵

Posebna preiskovalna komisija, ki jo je bil na podlagi Robbove prošnje za plačilo dela pri vodnjaku odposlal magistrat iz svoje srde, je dne 13. marca 1752 poročala, da je vodnjak res več vreden, kakor pa se je Robbi dotlej izplačalo, in da je pri tem potrošil ne samo svoje gotovine, marveč se je tudi zadolžil za več kot 2000 gld. Če se mu ne bo na ta ali oni način pomagalo, bo nesposoben prevzeti še kako drugo delo. Pogodba je vsled prekršitve neveljavna — magistrat je bil namreč že l. 1749. odobril za vodnjak še enkrat toliko stroškov, kolikor jih je bilo določenih po pogodbi — ker pa ceni Robba vodnjak na 12.000 gld., mu ne more staviti nobenega predloga, ampak prepusti to magistratu, vendar pa mu svetuje, da naj se mirno pobota, ker bi sicer v slučaju pravde utegnil biti magistrat obsojen na večjo odškodnino, kot pa jo Robba sam zahteva. Meni, naj se da Robbi 1200 gld. odškodnine v letnih obrokih po 300 gld. Vendar magistrat ni bil voljan plačati Robbi kaj več, kot onih 2426 gld., ki mu jih je bil odobril preko pogodbe.²⁶ Vsled tega se je Robba dne 13. aprila 1752 obrnil do reprezentacije in komore s prošnjo, v kateri navaja med

²² Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 44/45; I. Vrhovec: Die w. Hauptstadt Laibach, p. 99; Isti: Letopis Matice Slovenske za l. 1885., p. 218.

²³ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 73/74; Mestna rač. knjiga za l. 1752., p. 36.

²⁴ Pobotnica v lj. m. arhivu.

²⁵ Pobotnica v lj. m. arhivu.

²⁶ I. Vrhovec: Die w. Hauptstadt Laibach, p. 100; Isti: Letopis Matice Slovenske za l. 1885., p. 218/9.

drugim, da je stal vodnjak sicer 4826 gld., da pa je pri tem delu potrošil iz svojega okrog 2000 gld., nevštevši lastnega devetletnega truda, napora in dela, in da se je tako zadolžil, da je postal popolnoma nesposoben, prevzeti v bodoče še kako delo. Ves ta denar je porabil za svoje delavce in pomočnike. Njemu podrejeni pomočniki, ki so delali po njegovih navodilih, so torej prejeli svoje plačilo, on pa kot mojster za svoje devetletno delo ne samo ne prejme nobenega plačila, marveč naj pride še ob svoja skromna sredstva? In kljub temu, da je delal devet let, hoče računati zaslužek le za štiri leta in pol, torej samo za polovico, in sicer ne zahteva zase višje plače, kot so jo imeli njegovi pomočniki, to je po 1 gld. 25 kr. na dan. Cela tri leta je porabil za postavljanje vodnjaka, torej je delal javno, dočim se je z obdelovanjem materiala zamudil več kot tri leta, da ne prišteje potov, ki jih je imel. In vendar ne zahteva več kot 1836 gld., čeprav bi mogel kot umetnik in mojster opravičeno zahtevati 5000 gld. Višja oblast naj bi torej magistratu ukazala vodnjak nepristransko oceniti in mu za zaslužen delo izplačati omenjenih 1836 gld. Reprezentacija in komora je Robbi prošnjo zavrnila z odlokom: *Der Supplicant wirdet mit seinem Petito an die gehörde angewiesen.*²⁷

Dne 20. aprila 1752 je izplačal magistrat Matevžu Frančišku Perru za material, ki ga je bil dobavil za vodnjak, 51 gld.²⁸ Istega dne je izplačal Antonu Marinerju kot oskrbniku Antona in Jožefa Samassa za zvonarska dela pri vodnjaku 180 gld.²⁹

Ker je reprezentacija in komora Robbi prošnjo zavrnila, se je obrnil dne 13. jun. 1752 z novo vlogo na magistrat. V njej je izvajal med drugim: Če računate, gospodje, mojo plačo po 1 gld. 25 kr. na dan, kolikor sem plačal pomočnikom, zneso to v devetih letih 3672 gld. Samo moj zaslužek s tem, kar sem bil izdal preko pogodbe — 1595 gld. — znaša že 5267 gld., torej 441 gld. več, kot pa sem bil prejel (4826 gld.), vsled česar je očitno, da je pogodba prekršena in neveljavna, po drugi strani pa mora tudi umetnost imeti svojo vrednost. Čast mi je, da sem meščan in član magistrata tega mesta ter da imam vas, gospodje, v občinskem svetu za svoje predstojnike. Kljub temu, da se po eni strani ne spodobi, spuščati se podložniku v prepir in pravdo z njegovo gosposko, pa po drugi strani pravičnost, pravo in enakost, ki vladajo v srcu vseh predstojnikov in oblastnikov, in ki morajo biti sodnikom venomer pred očmi — ne dovoljujejo, da bi se magistrat okoristil s propadom meščana, in da bi prepustil privatnika poginu, čeprav ne grozi splošnosti nobena škoda. Zaradi tega sem vam hotel vse to z žalostnim srcem predočiti in pokorno prositi, da premislite, kako sem pri delu za vodnjak obubožal in da bom postal berač, ako izostane odškodnina, ali pa, da bom — kar se ne sliši lepo — iskal sodnijske pomoči, da se mi povrne škoda v znesku 1836 gld.,

²⁷ I. Vrhovec: *Die w. Hauptstadt Laibach*, p. 101/2; *Isti: Letopis Matice Slovenske za l. 1885.*, p. 219.

²⁸ Mestna rač. knjiga za l. 1752., p. 36.

²⁹ L. c.

oziroma, da se poravna s kompromisom in se na ta način izognemo škodljivega in nedostojnega sodnega postopanja.

Magistrat je v ta Robbov predlog privolil in dal Robbi nalog, da naj dobi in predlaga od svoje strani enega ali dva razsodnika, da bo mogel tudi magistrat predlagati svojega, nakar se bo od obeh strani napravila zadolžnica.³⁰

Dne 26. jun. 1752 je predlagal Robba za razsodnika Frančiška Karla v. Hohenwart-a in pl. Steinberg-a, magistrat pa barona Karla Valvasorja in barona Antona Jan. Nepomuka Tauffrerja. Obenem je magistrat pooblastil župana, višjega mestnega blagajnika Raniloviča in g. Andtingerja, da gredo predlagane gospode prosit, naj prevzamejo razsodništvo.³¹

Dne 28. jul. 1752 je magistrat napravil na predlagane razsodnike prošnjo s tozadevnimi pojasnili. Prošnjo, ki je bila oddana dne 1. avgusta,³² so podpisali: župan Matevž Frančišek Perr, mestni sodnik Jožef Hueber, podžupan Ambrož Kappus, špitalski mojster Frančišek Gamba, višji računski blagajnik Frančišek Jakob Ranilovič, nižji računski blagajnik Jožef Anton Andtinger in Frančišek Robba.³³

Dne 8. avgusta 1752 so se sešli razsodniki, da razpravljajo o predloženi kompromisni zadolžnici, glaseči se na 1836 gld. Pri tej priliki je bil Robba vprašan, ali ima še kake druge zahteve glede vodnjaka.³⁴ Zato je Robba na zahtevo magistrata dne 16. avg. predložil podroben račun v znesku 973 gld., poleg onih 1836 gld. In sicer:

1. za model vodnjaka	150— gld.
2. za trojno potovanje v Benetke, kjer je naročil marmor	100— „
3. za razširitev vodnjakovega fundamenta	500— „
4. za tri plošče, ki so mu ostale	100— „
5. za popravo razpočenega kamena	11— „
6. per il Cupolino e Balla (za stožec in kroglo)	15— „
7. per lastra d' intrare (za stopnjice)	12— „
8. za hojo v gozd	75— „
	973— gld.

Skupno je torej Robba sedaj zahteval od magistrata za odškodnino 2809 gld. Prosil je za ponovni narok, ki se je določil na 18. avg.³⁵

Magistrat je izpodbijal Robbi postavko za postavko v novo predloženem računu. In sicer:

³⁰ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 194/6. I. Vrhovec: Die w. Hauptstadt Laibach, p. 102/3; Isti: Letopis Matice Slovenske za l. 1885., p. 219.

³¹ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 212/3.

³² Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 253.

³³ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 247/9.

³⁴ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 275/84; I. Vrhovec: Die w. Hauptstadt Laibach, p. 103; Isti: Letopis Matice Slovenske za l. 1885., p. 220.

³⁵ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 275/84; I. Vrhovec: Die w. Hauptstadt Laibach, p. 103/4.

1. Običajno je, da mora vsak stavbenik, ki gradi kako večjo stvar, napraviti model, da je na vpogled občinstvu. Stavbenik nima za to zahtevati nobene nagrade, razen v slučaju, ako prevzame delo kak drug mojster. Ko je magistrat pred leti (1717.—1718.) zidal rotovž, je napravil model stavbenik Martenuzzi. Ker pa je bil njegov načrt zaradi zavitih stopnjic odklonjen, je napravil stari stavbenik Maček nov načrt in model, za kar ni prejel niti krajcarja, pač pa se je plačal model Martenuzziju, ker se mu ni poverila gradnja, z 12 dukati. Enako se je postopalo, ko se je zidala velika šentpeterska vojašnica, mala vojašnica na Žabjaku, oficirska hiša pred frančiškanskimi vrati (na Poljanah) in na Starem trgu, gostilna „zum wilden Mann“ in tako dalje. Za vsako teh stavb je bil napravljen model, za kar se ni nobenemu izplačala kaka nagrada, niti ni prišlo komu na misel, da bi jo zahteval. Če je bil magistrat po blagajniku Radiču Robbi v tem oziru kaj obljubil, se mora to razumeti v tem zmislu, da bi se mu izplačala nagrada le v slučaju, če bi magistrat ne hotel dela izvršiti.

2. Res je magistrat Robbo obvezal, da mora preskrbeti marmor za figure, toda iz pogodbe in predujma v znesku 600 gld. še ne sledi, da mu mora magistrat povrniti stroške za potovanje v Benetke, ker bi bil naročilo lahko izvršil tudi pismeno. Njegova stvar je bila, kako preskrbi marmor. Zakaj, če se kdo pogodi, da bo napravil oltar ali marmorne figure, kot je to storil Robba pri frančiškanih glede dveh figur iz belega marmorja v velikem oltarju, ali glede dveh angelov v naravni velikosti na oltarju sv. R. T. v stolnici, ne more za dobavo marmorja zahtevati nobenega posebnega plačila.

3. V pogodbi je bila natančno določena širina in globočina vodnjaka; tudi nista trg in prostor dopuščala, da bi se mogel vodnjakov temelj količkaj razširiti, ker bi se s tem sicer oviral promet z vozmi okoli vodnjaka.

4. Ker je Robba nameraval postaviti težki obelisk na tri kamenite plošče, na katerih bi bila naznačena letnica, mu je magistrat to zabranil iz bojazni, da bi se utegnila pripetiti nesreča in bi se vse delo porušilo. Zato je zaradi varnosti na svoje stroške naročil en sam velik kamen, na katerem stoji sedaj obelisk — torej ne more Robba za plošče, ki so mu ostale, zahtevati nobene odškodnine.

5. Da se je en kamen razpočil in ga je moral Robba popraviti, ni magistratova krivda. Robba mora pripisati samemu sebi, da ga ni bolje shranil in ohranil.

6. Za stožec in kroglo (na vrhu obeliska) ne more Robba ničesar zahtevati, ker je to v pogodbi izrecno omenjeno.

7. V pogodbi je rečeno, da mora Robba vse, kar je pri vodnjaku potrebno, preskrbeti na svoje stroške.

8. Za hojo v gozd je bilo Robbi brez vsakega odbitka glasom lastnoročne pobotnice posebej izplačanih 495 gld.; tozadevno ne more torej Robba zaradi potov sem in tja ničesar več zahtevati, ker je dolžnost vsakega stavbnika, da nadzoruje svoje delo. (Pri tej hoji v gozd je mišljeno pač Robbovo nadzorovanje dela pod Turnom, kjer je bil napravil vodne kasone). Kipar, ki gradi kak oltar, mora delo

nadzorovati, dokler ni izvršeno. Tu hočemo Robbo vprašati, koliko stokrat je moral iti pri gradnji oltarja v uršulinski in frančiškanski cerkvi tjakaj, ne da bi mu bila taka pota posebej plačana.

Toda tudi, ko bi bile Robbove zahteve utemeljene, se mu je teh 973 gld., ki jih nanovo zahteva, že zdavnaj izplačalo.

Magistrat je Robbi za potopljeni marmor, ki ga je imel dobaviti za kipe, plačal glasom pobotnice 85 cekinov, kar znaša 352 gld. 45 kr.

Dalje je magistrat izplačal Robbi, ker je ta tožil, da se je marmor med tem podražil, 22 cekinov, kar znaša 97 gld. 6 kr.

Skupaj: 449 gld. 51 kr.

Tudi je dal magistrat Robbi ves za postavitev vodnjaka potrebni material, ki ga je bil ta po pogodbi dolžan preskrbeti na lastne stroške — kakor apno, žeblje, železne vezi, kovaška dela, svinec in različne vrste lesa, tolikokrat spremenjene vsakovrstne odre; vse to znaša več kot 1000 gld., a magistrat hoče računati le polovico 524 gld. — kr.

Oboje skupaj znaša: 973 gld. 51 kr.

To, kar Robba zahteva, se mu je torej že izplačalo.³⁶

Dne 22. avg. so razsodniki odločili, da mora magistrat izplačati Robbi poleg tega, kar je že bil prejel, še 1848 gld. 20 kr., in sicer v naslednjih treh četrletnih obrokih.³⁷

Dne 23. avg. sta prosila magistrat in Robba razsodnike za priobčitev razsodniškega izreka. Razsodba je bila priobčena 25. avg.³⁸

Dne 28. avg. je naročil magistrat višjemu mestnemu računskemu blagajniku Frančišku Jakobu Raniloviču, naj na podlagi razsodniškega izreka z dne 22. avg. izplača Robbi prvi obrok v znesku 616 gld., 6 kr., 2²/₃ vin. Zapisnikarju Jožefu Nikolaju Niderbacherju pa se naj izplača nagrada v znesku 12 gld.³⁹

Med tem pa so pritisnili na Robbo upniki.

Najprej (aprila l. 1752.) je tožil Robbo duhovnik Bernhard Anton Canevali na plačilo dolga v znesku 100 gld., in sicer na podlagi zadolžnice z dne 31. dec. 1749. Robba je ugovarjal, da se odpoved ni izvršila o pravem času. Canevali se je branil, češ da je odpoved napravil ustmeno. Sodišče je na Robbov ugovor pristalo.⁴⁰

³⁶ I. Vrhovec: Die w. Hauptstadt Laibach, p. 104 sl.; Isti: Letopis Matice Slovenske za l. 1885., p. 220/1.

³⁷ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 275/84; I. Vrhovec: Die w. Hauptstadt Laibach, 107; Isti: Letopis Matice Slovenske za l. 1885, p. 221.

³⁸ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 275/84.

³⁹ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 275/84.

⁴⁰ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 128.

Dne 8. maja je vložil Canevali deželno-sodno odredbo glede dolga 100 gld. in prosil, da se v svrhu priobčitve določi narok. Sodišče je določilo narok na 9. jun.⁴¹

Dne 9. jun. je prosil Canevali pri mestnem sodišču za priobčitev deželno-sodne odredbe in za prepis iste.⁴²

Dne 9. sept. je Canevali ponovno tožil Robbo na plačilo dolga s 5 % obrestmi v 14 dneh, če se hoče izogniti rubežni.⁴³

Dne 3. okt. 1752 pa je predlagal Frančišek Perr pri mestnem sodišču zaporo nad 1848 gld., ki jih ima Robba prejeti od mestne blagajne, radi posojila v denarju in blagu v znesku 1647 gld. Prosi za narok v svrho razsodbe, računskim uradnikom pa naj se ustavi izplačilo gornjega zneska pod kaznijo, da plačajo sicer iz svojega. Sodišče določi narok na 4. nov. in izda računskim uradnikom tozadevni nalog.⁴⁴

Dne 4. okt. je prosil Perr v svrhu sodne poravne dolžnega zneska za komisijo 3 mož, dalje da naj se določi narok v svrhu razsodbe in da naj se povabi nasprotnik. Sklep: za komisarje se določijo Jakob Dethamer, Anton Mariner in mestni registrator. Narok se določi na 30. okt.⁴⁵

Pri razpravi dne 4. nov. je Perr predlagal, naj se zaseže prvi obrok, ki ga ima Robba prejeti na račun vodnjaka, v korist njegove terjatve iz posojila in iz prodanega blaga v znesku 1647 gld. 18 kr., od katerega je likviden zahtevak 998 gld. 27 kr. Pogoj za zasego je likvidnost in prezadolženost. Glede likvidnosti Robba ne ugovarja, pač pa glede prezadolženosti, češ da ima še vedno dvojce hiš, dočim je tretjo prodal Perru. Perr izpodbija ta ugovor s tem, da je navzlic lastništvu dveh hiš Robba prezadolžen. Dokazati bi moral, da ni nikjer ničesar več dolžan. Magistrat je nato dovolil zasego kljub temu, da je Robba ugovarjal, da ni nikoli obljubil Perru, da mu bo plačal iz te postavke. Prvi obrok zapade Perru.⁴⁶

Dne 11. nov. je Perr predlagal, naj se mu izplača iz prvega obroka proti pobotnici, kolikor ni že zaseženo, in naj se o tem obvesti Robba. Sodišče sklene, da naj se Perru dne 16. nov. izplača iz prvega obroka toliko, kolikor bo ostalo preko zahtevka, ki ga je uveljavil duhovnik Canevali, in sicer v glavnici, obrestih in pravnih stroških.⁴⁷

Dne 16. nov. 1752 je potrdil Robba izplačilo prvega obroka v znesku 616 gld. 6 kr.⁴⁸

Dne 17. nov. pa je Robba zahteval nov narok za določitev Perrove zahteve z dne 11. nov. Določi se narok na 15. dec.⁴⁹

⁴¹ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 145/6.

⁴² Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 186/7.

⁴³ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 295.

⁴⁴ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 308/9.

⁴⁵ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 310.

⁴⁶ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 322/4.

⁴⁷ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 340/1.

⁴⁸ Pobotnica v lj. m. arhivu.

⁴⁹ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 347.

Dne 20. nov. je prosil Canevali pri sodišču, da se mu dovoli od Robbovega zaseženega denarja na magistratu dvigniti, kolikor znaša njegov zahtevek v kapitalu in obrestih. V to svrho določi magistrat 23. nov.⁵⁰

Dne 15. dec. prosi Perr pri mestnem sodišču, da se mu izplača drugi Robbov obrok 616 gld. v svrho pokritja postavk, ki mu jih še ni plačal. Magistrat je naročil blagajniku Jakobu Raniloviču, da naj izplača Perru drugi obrok proti pobotnici. Določi se narok 22. dec.⁵¹

Dne 22. dec. 1752 pa predlaga kipar Frančišek Rottman s so-interesiranci zasego dveh obrokov, ki jih ima Robba še prejeti, zaradi dolžnih jim 198 gld., 26 kr., 2 vin., in prosi, da se določi narok v svrho razsodbe, med tem pa naj se ustavi izplačilo vsote, ki jo ima dvigniti Robba. Določi se narok na 19. jan. 1753.⁵²

Ker sta zasego drugega Robbovega obroka predlagala Perr in Rottman, je prosil slednji dne 4. jan. 1753 za narok, da se določi, komu pripada prednost. Določi se 19. jan.⁵³

Dne 19. jan. toži Rottman Robbo v svrhu razsodbe zasege radi 198 gld., 26 kr., 2 vin. Perr prosi za prednost. Zasega se zamudno razsodi.⁵⁴

Istega dne se je vršila dalje razprava, v kateri je Rottman s sointeresiranci uveljavljal napram Perru svojo prednostno pravico glede drugega obroka, ki je bil Perru preodkazan. Perr ugovarja, da je svoje terjatve napram Robbi izkazal ter utemeljil potrebo po zasegi, tako da mu je bila s sodbo dovoljena in je s tem drugi obrok postal njegova lastnina, da je 15. dec. 1752 dobil nakaznico na to vsoto, dalje, da bi se o prednosti moglo razpravljati šele tedaj, če bi bil Robba neplačevit. Tudi nima Rottman kake specialne pravice do tega, torej naj se odlok od 15. dec. 1752 na višjega blagajnika vzdrži.

Rottman ugovarja, da dejstvo, da je Perr zahteval zasego denarja, dokazuje Robbovo takratno neplačevitost. Predlaga, naj se mu prizna prednost. Magistrat sklenc, da se mora Perr glede prednosti zagovarjati.⁵⁵

Anton Mariner, ki je že leta 1751. tožil Robbo zaradi dolga v znesku 37 gld. 12 kr.,⁵⁶ je 5. febr. 1753 predlagal zasego Robbovih obrokov s prošnjo, da računski urad med tem ustavi izplačilo sub poenna soluendi ex proprio. Določi se narok 23. febr., računskemu uradu se izstavi zadevni odlok.⁵⁷

⁵⁰ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 351.

⁵¹ Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 381/2.

⁵² Mestni sodni zapisnik za l. 1752., p. 390/2.

⁵³ Mestni sodni zapisnik za l. 1753., p. 5.

⁵⁴ Mestni sodni zapisnik za l. 1753., p. 23/24.

⁵⁵ Mestni sodni zapisnik za l. 1753., p. 26/28.

⁵⁶ Mestni sodni zapisnik za l. 1751., p. 7/8, 50/51, 80.

⁵⁷ Mestni sodni zapisnik za l. 1753., p. 39/41.

Dne 7. marca prosi Mariner za obnovitveni narok glede justifikacije zasege. Določi se 30 marec.⁵⁸

Kesneje predlaga Mariner, da se justificira predlagana zasega. Magistrat njegovi prošnji ugodí.⁵⁹

Dne 19. febr. prosi Rottman za narok v svrhu razprave o prednosti glede zasege drugega obroka. Določi se 26. febr.⁶⁰

Dne 1. marca prosi Perr za obnovitveni narok v svrhu razprave o prednosti. Določi se narok 12. marca.⁶¹

Dne 31. marca je Robba vložil pred mestnim sodiščem od deželnega sodišča dne 30. marca na magistrat izdani nalog, da naj mu pri izplačilu pripadajočega ostanka ne dela težav. Sodišče je določilo narok 3. aprila in povabilo Perra.⁶²

Dne 3. aprila je potrdil Robba izplačilo drugega in tretjega obroka v znesku 1232 gld. 14 kr.⁶³

Vodnjak je torej stal 6674 gld. 61 kr.

Domača spomenica barona Flödnigka.

Viktor Steska / Ljubljana.

V frančiškanski knjižnici v Ljubljani hranijo rokopisni molitvenik in rodbinsko spomenico Franca Jožefa Elevterija barona Flödnigka. Ta knjižica je 19 cm visoka, 12 cm široka, vezana v rjavkasto in rdečkasto pobarvano usnje in z zlatimi okraski opremljena. Na licu ima v srednjem medaljonu črki F. I. (Franc Jožef), na hrbtu T. G. in na ozadju črki M. I. (Marija Jožefa). Na notranji strani sta prilepljeni dve miniaturni, na pergament v barvah narejeni sličici sv. Terezije in sv. Jožefa.

Naslova knjižica nima. Začenja se s sliko Kristusovega krsta, po Potočnikovi sliki v frančiškanski cerkvi, ki je pa ondi ni več v oltarju. Poleg slike je napis: *Abbildung / des Altarblattes / der eigetumlichen / Freiherr Flödnickhischen / Todenkapellen / der richtet am letzten Merz im Jahre 1674 (siehe den Stiftungsbrief) Bei Maria-Verkündigung nächts der Spitalbrücke.*

Za tem napisom stoji poznejši grobni napis napominane grobne kapele: *DILECTISSIMIS PARENTIBUS JOANNI BAPTISTAE MARIAE MARGARITHAE / ET CONJUGI SUAE / MARIAE THERESIAE / NATAE BARONISSAE / AB OTKOLEK / TOTAEQE (!) FAMILIAE SUAE (IOANNES ADAMUS LIBER BARO / DE FLOEDNICKH / S: C: M: PROVINCIAE CARNIOLIAE / CONSILIARIUS*

⁵⁸ Mestni sodni zapisnik za l. 1753., p. 77.

⁵⁹ Mestni sodni zapisnik za l. 1753., p. 142.

⁶⁰ Mestni sodni zapisnik za l. 1753., p. 65.

⁶¹ Mestni sodni zapisnik za l. 1753., p. 74/75.

⁶² Mestni sodni zapisnik za l. 1753., p. 136/7.

⁶³ Pobotnica v lj. m. arhivu.



Sl. 49. Sv. Benedikt Labre.

INCLITORUMQUE / STATUUM ASSESSOR / HOC MONUMENTUM
POSUIT / ANNO MDCCIV.

Molitvenik obsega devet premišljevanj o krstni obljubi, molitev na rojstni dan Franca, Jožefe Terezije, Jožefa itd. iz rodbine Floednigk. Na koncu je s tušem narisana miza s pripravami za krst.

Potem sledi domača rodbinska spomenica (v nemščini):

„V l. 1742 20. Febr. ob osmih zjutraj je bil rojen v smleški graščini in prihodnji dan krščen pri sv. Urhu Franc Jožef Elevterij, zakonski sin blagorodnega Karla Jožefa bar. Flödnigk in visokorodne Marije Ane grofice Barbo pl. Wachsenstein, po č. Ivanu Tobiju Vačniku, župniku v Smledniku. Botra sta bila preblag g. Franc Anton pl. Posarelli, gospod v Duplah, in blagor. gdč. Terezija bar. Floednigk. — (Mrtvaška glava narisana = umrl) v Ljubljani 24. maja 1801, pokopan pri Sv. Krištofu; imel je 59 let 95 dni. Gospod daj mu v miru počivati.

V l. 1758. 5. dec. ob osmih zvečer je bila rojena v graščini Špitalič in drugi dan potem krščena pri sv. Antonu Puščavniku Marija Jozefa Krescencija, zak. hči preblagor. Aleksandra Leopolda Hohenwarta in Marije Terezije blagor. baronice Abfalterer, po č. Pavlu Tiroku, vikarju pri sv. Antonu Pušč. v Špitaliču. Botrinila sta preblag. g. Maksimilijan pl. Scarlichi in njegova soproga blagor. Marija Rozalija baron. Grimschig. — Umrla v Ljubljani 24. junija 1801, pokopana pri Sv. Krištofu.

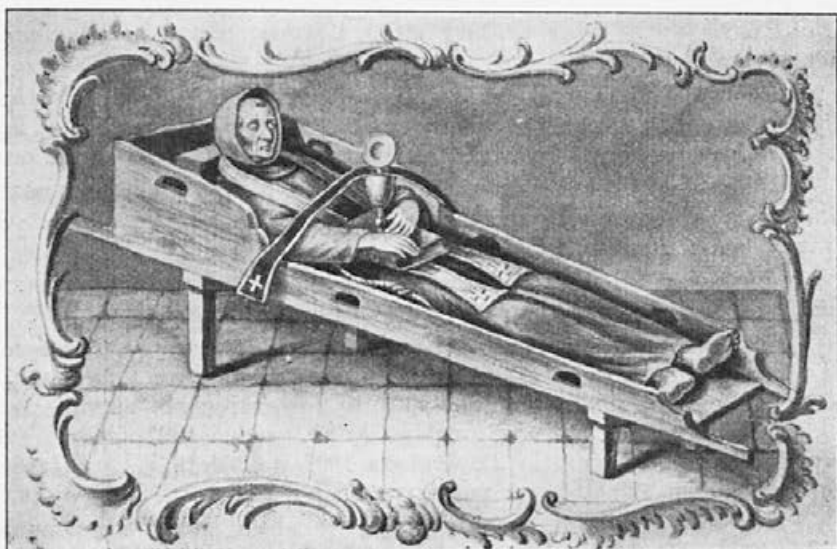
V l. 1784. 9. dec. ob treh zjutraj je bila rojena v Ljubljani in isti dan ob štirih popolde krščena Marija Terezija Levkadija Ksaverija Vincencija, zak. hči blagor. Franca Jos. bar. Floednigk c. kr. komornika, in preblag. Marije Jozefe Hohenwart, po č. Luku Gorgall, vikarju glavne župnije sv. Nikolaja. Botrinila sta siromašna zakonska Jurij in Uršula Sirek. — Umrla v Smledniku 11. jul. 1790, pokopana v Smledniku pri sv. Urhu 12. jul. 1790; imela je 5 let 192 dni.

V l. 1787. 14. marca ob šestih zjutraj je bil v Ljubljani rojen in isti dan popoldne ob štirih krščen Jožef Peter Benedikt, zak. sin blagor. Franca Jos. itd., po č. Karlu Pauerju, eksjezuitu in izrednem pridigarju pri Sv. Jakobu v Ljubljani. Botrinila sta ubožna Jernej Thomschiz in Uršula Sirkinn.

V l. 1789. 22. jan. ob 8. zjutraj je bil rojen v Smledniku in isti dan ob 3. krščen Karel Klement Joahim, zak. sin Franca Jos. itd., po č. Andreju Weischeku, župniku v Smledniku. Botra sta bila siromašna Gregor Jerepp in Uršula Meriasizinn.

V l. 1791. 12. oktobra ob 8. zvečer je bila v Ljubljani rojena in 13. okt. popoldne ob 3. krščena Peregrina, zak. hči Franca Jos. itd., po č. Rudolfu Hafnerju, frančiškanu in kaplanu pri Marij. Oznanjenju v Ljubljani ob špitalskem mostu. Botra sta bila siromašna zakonska Jernej in Marija Thomschitz.

Po s tušem narisani risbi Jožefa Benedikta Labra je pripisano: Podoba č. Jožefa Benedikta Labra, spokornika iz bouvillonske škofije ametskega okraja, župnije sv. Sulpicija, kjer je 26. 3. 1748 za-



Sl. 50. Oče Hugon Vodnik na mrtvaškem odru.

gledal luč sveta. Umrl je v Rimu 16. aprila 1783 v 35. letu v sluhu svetosti, ki je bila izpričana precej po smrti v teku treh tednov s 60 dokazanimi čudeži, kakor tudi pozneje do danes 20. 3. 1789 z več čudeži, kakor so jih drugi svetniki storili skozi cela stoletja po svoji smrti. Njegovi priprošnji pripisuje kranjski baronski rod Flödnigkov svoje imetje, ki se je kljub skoraj triletni nerodovitnosti pomnožilo po gorečem razširjanju njegovega češčenja.

Pripisano je tudi potrdilo, da je svetinja, košček Labrove vreče, prava. Pod tem pripisom je zaznamek: Dies ist von dem Original abgeschrieben und gegenwärtiges Buch von Endesun^t rzeichneten zu Stande gebracht worden.

Johan von Hrabaly

k. k. Landrechten Registrator.

Tej opombi sledi: Molitev za srečno smrtno uro. Kot spomin na smrtno uro pa je pridejana slika na smrtnem odru ležečega o. Hugona Vodnika, ki je bil rojen v Brodeh pri Škofji Loki 26. oktobra 1716, postal frančiškan 1732 in je umrl v Ljubljani l. 1785. Pokopali so ga 27. junija ob nenavadno številni udeležbi pogrebcev.

Za to sliko se vrsti portret Janeza Jožefa Gašnerja, ki spoveduje grešnika, in navodilo ozir. način, kako se je bojevati zoper peklenške napade.

Pisava tega rokopisa je nemška kurziva, le naslovi v rdeči barvi so v frakturi spisani; latinski napisi posnemajo tisk.

Zanimivost tega rokopisa so čedne sličice. Njih velikost je različna, na pr. sv. Janez Krstnik 145 × 90 mm, miza s krstno pripravo 45 × 50 mm, sv. Benedikt Labre 145 × 90 mm, o. Hugo Vodnik 140 × 90

milimetrov, Janez Jožef Gaßner 160×100 mm, mrtvaške glavice pa 25×15 mm.

Sličice so miniature, s tušem risane, natančne in dobro plastične. Slika o. Hugona Vodnika je obenem zgodovinska, ker nam kaže način, kako so v prejšnjih časih ležali frančiškani na mrtvaškem odru.

Rokokojsko dobo označujejo lepi rokokojski okviri posameznih slik. Pri Gaßnerjevem potrdilu je zunanji okvir rokokojski, arhitektura spomenika pa klasicistovska.

Miniatureni sličici sv. Terezije in sv. Jožefa, izvršeni na pergament, sta dobro risani in poslikani. Velikost 50×40 mm.

Da je rokopis napravil Janez Hrabaly vemo, ker se je sam v rokopisu omenil. Tudi čas postanka je znan, saj pravi Hrabaly: „do danes 20. marca 1789“. Pozneje so bili dostavljeni le smrtni dnevi nekaterih oseb. Hrabaly je umrl bržkone pred l. 1805., zakaj neka Katarina Hrabali je umrla 25. avgusta 1805 v 67. letu v Ljubljani na Starem trgu št. 150. Bila je vdova uradnika, gotovo našega pisca.

Iz rokopisa pa ni razvidno, kdo je slikal podobe spomenice. Bržkone so slike delo domačega slikarja Janeza Potočnika (1752 do 1834), ki se je tu pokazal in izkazal dobrega ilustratorja in miniaturista. Bil je ob postanku spomenice v najboljših letih in je tedaj najlažje snoval.

Srednjeveški rokopisi v Sloveniji.

Milko Kos / Ljubljana.

79

LJUBLJANA // NARODNI MUZEJ.

Pergament; — 14. stol., prva polovica; — $21,5 \times 16,7$ cm; — 176 fol. — Rokopis obstoja iz dveh delov (1—100', 101—176). V prvem delu manjka 35 fol. od prvih štirih pol. po dva lista pred f. 1 in med ff. 2/3 od petega kvinternija, 6. kvinternij je ohranjen, dalje manjka 8 listov od 7. kvint. med ff. 17/18, en list od 8. kvint. med ff. 19/20, en list od 9. pole med ff. 32/33, 10. in 11. kvint. sta popolna, od 12. kvat. manjka en list med ff. 62/63, od 13. kvat. manjkata dva lista med ff. 65/66 in eden med ff. 66/67, 14. kvat. je popoln, od 15. kvat. manjkata dva lista med ff. 78/79, popolna sta 16. kvint. in 17. kvat., od 18. kvat. je ohranjen samo prvi list (t. j. f. 100). — V drugem delu manjka pred f. 101 18 listov (prve dve poli), od 3. pole (kvinternij) manjkata 2 folija med ff. 104/5, od 4. pole (kvaternij) manjkajo 4 listi med ff. 110/111, popolne so pole 5—8 (kvinterniji), od 9. pole (kvinternij) manjka en list med ff. 161/2, popolna je 10. pola (kvinternij), od 11. pole (zadnje, prvotno kvinternij) manjkata dva lista med ff. 175/6 in konec po f. 176. — Gotska knjižna minuskula, dva stolpca, dve roke (f. 1—100', 101—176'); — vez iz 17. stol., na hrbtu „Uhralte Predigen“.

f. 1—100'. Pridige za nedelje in praznike cerkvenega leta, večinoma v zvezi s prazniškimi epistolami in evangeliji.

f. 101—162'. Pridige za praznike svetnikov, od deloma ohranjene pridige na dan sv. Benedikta (21. marca) do konca cerkvenega leta.

f. 162'—172'. Pridige „de dedicacione“, „de dedicacione altaris“, „sermo synodalis“.

f. 172'—176'. „Exempla“ za pridige.

Na zadnji strani sprednjih platnic „E. L. Barth. Urschitsch Car. Idriensis“ (Idriječan Jernej Uršič, kooperator, nazadnje v Kamni gorici, živel 1784—1860; prim. Glaser, Zgod. slov. slovstva, III, 72).

80

Papir; — 15. stol., prva polovica; — 21.5 × 14.5 cm; — 299 fol. (= 1 sept., od katerega manjka med ff. 13/14 en list + 23 sekt. + 1 kvint.); kodeks je uvezan iz treh delov (1—121', 122—157', 158—299'); — gotška knjižna kurziva, en stolpec, tri roke (2—120', 123—154', 158'—299'); — lesene z usnjem prevlečene platnice iz 15. stol., dva kovinasta sklepa.

Filigrana: tehtnica, gora s križem na najvišjem srednjem vrhu.

f. 1—1': prazno:

f. 2—120'. „Incipit tractatus Petri de Dolyaco quomodo te preparare debeas ad celebrandam missam. Ante omnia × fuit salutarie etc.“ (predgovor do f. 6); — f. 6'—120': „Qvasi stella matutina × laudemus eum qui... Amen.“

f. 121—122': pisni poizkusi in prazne strani.

f. 123—154'. Traktat o štirih poslednjih stvarih. „[M]emorare nouissima tua... Sicut dicit beatus Augustinus × nouissima prouiderent. Amen.“

f. 155—158: prazno.

f. 158'—191'. (Johannes Gerson), Ammonitiones ad spiritualem vitam. — f. 158': „Capitula sequentis libri etc.“ (kazalo za prvo knjigo); — f. 159—191': „Secuntur ammonitiones ad spirituale vitam valde vtilis etc. Cancellarius Parysyensis. Qui sequitur me × regnum dei etc. et finis etc. Deo gracias etc.“

f. 191'—207: „Tractatus de arte moriendi etc.“; — f. 207—210: „Sermo sancti Effrem de die iudicii“; — f. 210—210': „Capitulum optimum de paciencia“; — f. 210'—217: traktat o grehu „de rapina“; — f. 217—219: „De promociione puerorum ad sacros ordines“; — f. 219—221: „Contra illos qui credunt se habere beneficia per vicarios“; — f. 221—222': „De hiis que pertinent ad obseruacionem solepnitatum“; — f. 222'—225: „De peruersitate illorum qui conuiuia agunt in diebus quibus festa sunt instituta etc.“; — f. 225—227': „Notandum bene de appetitu magisterii capitulum optimum“; — f. 227'—235': „Notandum bene de vicio vsure“; — f. 235'—267': traktati o raznih grehih, spovedi, obhajilu, desetinah, ekskomunikaciji itd.; — f. 267'—288': „Nota aliqua excepta de VII mortalibus peccatis ex somnia viciorum et primo de gula“; — f. 288'—289: „De sciencie decretorum et similium“; — f. 289'—290: „De via salutis“; — f. 290—291': „Notandum ergo de peccato uel uicio“; — f. 291'—299': „De septem viciis capitalibus“ (konec manjka).

F. 2: „Ecclesiae Collegiatae Rudolfsberti Catalogo inscriptus Anno 606. die 21 decembris.“

LJUBLJANA // SEMENIŠKA KNJIŽNICA.

GRAFIČNI LISTI¹

v rokopisu „Ein Schacz der Armen“ v duhovskem semenišču v Ljubljani.

Francè Stelè.

V rokopisu medicinske vsebine z naslovom „Ein Schacz der Armen“, v duhovskem semenišču v Ljubljani, je vlepljenih več primitivnih grafičnih listov, katerih opis podajamo v naslednjem. Provenienca rokopa je iz Vidma v Furlaniji; da je bržkone tudi tam koncem 15. stol. nastal, o tem priča pisava; med grafičnimi listi, ki so bili vanj vlepljeni bržkone kmalu po postanku, pa jih je večina nemške provenience, le eden je izrazito italijanski (sv. Sebastijan), eden pa eventualno (Stigmatizacija). Prvotno je bilo teh vlepljenih listov več, o čemer pričajo sledovi nalepkov; to, kar se je ohranilo, je bilo žal večinoma pozneje grobo kolorirano in je v splošnem slabo ohranjeno. Po svoji starinoslovski vrednosti prednjači „testeninski odtis“ (Teigdruck), ki je tudi sorazmerno dobro ohranjen.

1. Bakrorez, Marijino oznanenje, 2. pol. XV. stol., nemški izdelek, mestoma pozneje koloriran, prilepljen na notranji strani prednje platnice; 15,7 × 22,5 cm. Mestoma poškodovan, posebno spodnji rob. (Sl. 51.)

Soba s šahovsko razdeljenim črno-belim tlakom. Zadnja stena paralelna ploskvi slike. Ob nji široka lesena klop. V sredi zgoraj pod lesenim stropom dolbina v steni. V zgornjem predalu dolbine je par posod, v spodnjem knjige in slikovito nagrbnan prt. Zgornji rob je maskiran s sliko gotško izrezljane in ornamentirane čelne deske. V ospredju sobe kleči na levi v dolgi suknji angelj z nimбом in križem nad čelom, v levi drži gotško žezlo, z desno dela gesto govorjenja. Od njega se vije proti desni napisni trak: *Aue gracia plena D(omi)n(u)s Tecum*. Na desni kleči Marija, v desni knjigo, z levo pa dela gesto začudenja. Nad nimbirano glavo plava golobček sv. Duh. Od glave navzgor se vije napisni trak: *Ecce Ancilla d(omi)ni. Fiat michi secundum verbum tuum*. Na tleh med Marijo in angelom je vaza z lilijami. Vaza, žezlo in dolbina v steni povdarjajo srednjo navpično os slike: Marija in Angelj sta razporežena simetrično obrnjena proti sredi, vsak za ¼ obrnjena iz profila. Suknja angelova je modra, Marijina umazano vinsko rdeča, Marijin plašč, angelove peruti in okna so olivno zelena.

Več potez govori za anonimnega nemškega grafika, znanega v literaturi pod naslovom „der Meister mit den Bandrollen“.

¹ Bakrorez vlepljen v Lic. knjižn., rokopis št. 147 na listu 51, objavljen v ZUZ V., str. 172, sl. 69 je Izrahela van Meckenema kopija po mojstru E. S. (Prim. M. Geisberg, Die Kupferstiche des Meisters E. S., Berlin 1924, list 143 in list 235).



Sl. 51. Marijino oznanenje, bakrorez iz 2. pol. XV. stol.

čegar delovanje je izpričano med l. 1467. in 1470.² Sorodnosti smo konstatirali v splošnem značaju še primitivne grafične obdelave, v značilnem oblikovanju prostornine in posebej v primeru s slikami Rojstva imenovanega mojstra, objavljenimi v Lehrs, o. c., zv. IV., slike, list. III., sl. 332, kjer je sorodna vokviritev, v steni zadaj odgovarja omari s knjigami okno, sorodni so lasje angelja, njegovo žezlo, značilni napisni trakovi, držanje angelovih in Marijinih rok in dr. Na listu 112, sl. 333 se nahaja v zadnji steni omara s knjigami.

² Prim. o tem Max Lehrs: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jhrh.*, zvezek IV.



Sl. 52. Iniciala G, bakrorez, 2. pol. XV. stol.

2. Bakrorez, iniciala G, 2. pol. XV. stol., nemški izdelek, pozneje koloriran; prilepljen na f. 8^r; 8,6 × 10,3 cm. Po konturi izrezan iz prvotnega lista. (Sl. 52.)

V lok črke je komponiran brezbrad mož s sulico v desni, z levo pa, ki jo steguje v loku naprej, drži za lase bradato glavo Goliatovo. Z nogami stoji na glavi zmaja, ki tvori spodnji lok črke. Desni spodnji pokončni del črke pa tvori naprej sklonjen brezbrad mladenič, oblečen v prepasano suknjico, ki sega do kolen, na glavi ima kapuco; z rokami pripravlja pračo, torej David.

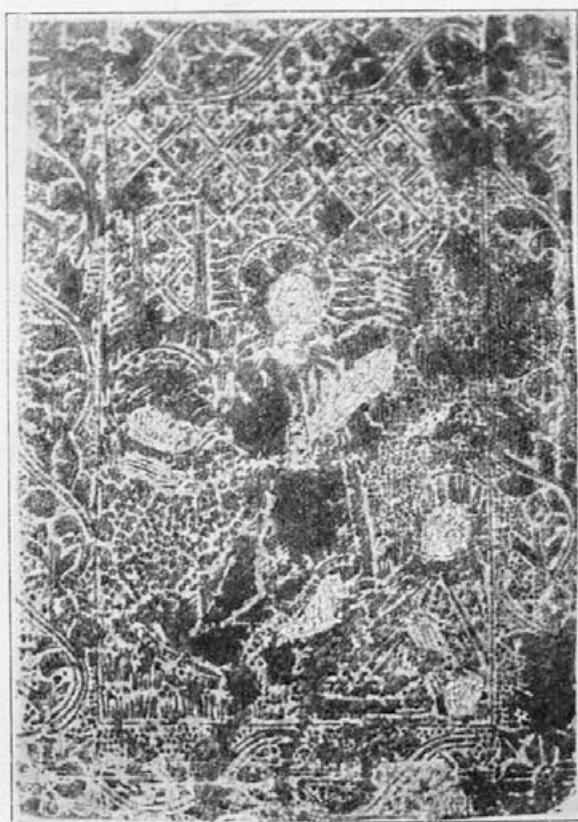
Po svojem stilu in motivu spada v nasledstvo mojstra E. S.³

3. Lesorez, Stigmatizacija sv. Frančiška As., 2. pol. XV. stol., bržkone nemški, mogoče tudi severno italijanski izdelek; pozneje koloriran; prilepljen na f. 34; 6,3 × 10,6 cm. Izrezan iz prvotnega lista. Fragment.

Kristus kot Seraf na križu; od rok, nog ter rane na prsih gredo žarki proti desni, kjer si moramo prvotno misliti klečečo postavo sv. Frančiška, ki prejema rane.

4. „Testeninski odtis“ (Teigdruck), Kristus v vrtu Gecemani, sredi, event. 2. pol. XV. stol., nemški izdelek; prilepljen na f. 39^r; 7,4 × 10,7 cm. Na robu deloma preveč obrezan; razmeroma

³ Prim. Max Geisberg: Die Kupferstiche des Meisters E. S., Berlin 1924 in Lehre o. c.



Sl. 53. Vrt Gecemani, „testeninski odtisk“ (Teigdruck), sreda XV. stol.

dobro ohranjen, največje poškodbe v ornamentiki spodnjega roba. Podloga papir. (Sl. 53.)

Slika obdaja pravokoten okvir z rastlinskim ornamentom. Stranice so okrašene z listno trto, ki se previja okrog palice, ogli so okrašeni s štirilistnimi cvetovi. Ozadje ornamenta je posejano s pikicami. Slika v sredi predstavlja vrt Gecemani, ki je v dvetretjinski višini zaprt s pleteno, z valovitimi črtami označeno ograjo, ob levem robu so visoka vrata. V ospredju kleči proti desni obrnjen Kristus, ki drži moleče neskljenjene roke pred se. Plašč je dvignjen, da se vidijo naga kolena. Spodaj na levi so označena tla s stiliziranimi šopi trave. V desnem kotu leži sključen speč apostel, nad njim se vidi punktirano ozadje, ki predstavlja bržkone skalo, na vrhu nad robom ograje je velik kelih. Za Kristusom na levi spi sključen drugi apostel. Ozadje slike v tretji tretjini zgoraj je pokrito z neskončnim vzorcem diagonalno križajočih se črt s stiliziranimi rozetami v poljih.

Barva površine lahek relief tvoreče plasti je črna, le goli deli telesa (obrazi in roke Jezusa in obeh apostolov ter Jezusova kolena) so

pokriti s sinjkasno belo barvo. Bela barva se nahaja samo na reliefnih vzvišenostih plasti in sledi vedno strukturi osnovne plasti. Bela barva leži na osnovni črni. Črna barva pokriva samo površje plasti, ki je rjavkasto rdečo barvana; kjer je plast odpadla in se vidi papir ali pa kjer je odtis dosegel papir (sem spadajo obrisi vseh oblik), ima papir oranžnorumeno barvo, ki jo je dobil od testeninate plasti, položene nanj. Papir sam je prvotno bel. Struktura površine plasti je večinoma na gosto paralelno črtkana, le Kristusova suknja je drobno križasto črtkana. Kakor že omenjeno, so ozadje obrobne ornamentike, hrib, na katerem je kelih, obleka levega apostola, rob Jezusovega plašča in podšivka plašča desnega apostola, gosto črno punktirana na beli (oranžni) osnovi, tako da ti deli delajo vtis „zrničastega tiska“ (Schrottblatt), seve v nasprotnem smislu.

Naš tisk je zelo pomemben prvič, ker je testeninski odtisk sploh redkost,⁴ drugič ker je sorazmerno dobro ohranjen in ker se nam zdi, da ravno on precej jasno osvetljuje tehniko testeninskega odtisa, ki je še vedno enigmatična, razen tega se ne sme prezreti očitne kombinacije med navadnim testeninskim odtisom in „zrničastim tiskom“.

Tehniko si moremo predstavljati po našem primeru takole: Bel papir je bil prevlečen z rjavordečo testeninato maso, ki je bila po vrhu, bržkone v obliki potresanja s prahom, črno barvana. Plošča za odtisk je bila kovinasta, v njo je bila vrezana slika tako, da so bile partije, ki so v odtisku svetle, reliefne, ostalo pa poglobljeno, tako da je plošča izgledala, kot lesorez. Ploščo so verjetno ogreli in jo odtisnili v maso, pri čemer so reliefni obrisi prodrli do papirja, ostalo pa je dobilo relief poglobljenih delov plošče. Poglobljena polja plošče so bila gosto črtkana, od koder izvira značilna črtkana struktura površine odtiska. Kako je bila nanešena sinjkasto bela barva golih delov telesa, ni čisto jasno, zdi se mi pa mogoče, da je bila odtisnjena s ploščo vred na površino, ker bi si sicer ne mogli razlagati, da tako določno sledi vsem potezam strukture površine. O kaki pozlatitvi, ki jo vsi poročevalci omenjajo kot navadno, na našem primeru ni niti najmanjše sledi in je gotovo izključena.⁵

5. Bakrorez, neznana svetnica, 2. pol. XV. stol., nemški izdelek; nalepljen na f. 43; 5×6.50 cm. Pozneje koloriran. Fragment večjega lista.

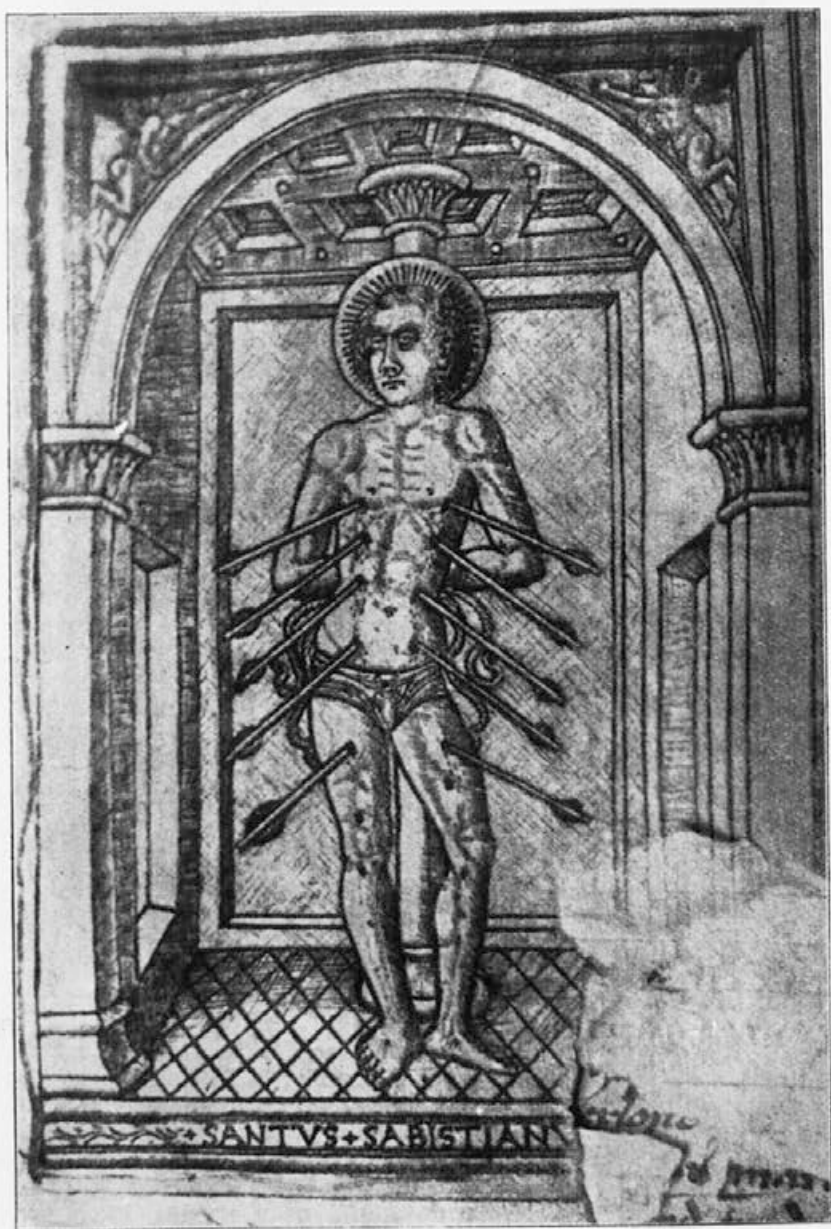
Svetnica do prsi, na glavi krona in nimb, lasje razpušчени na rame, v desnici drži meč. Suknja je rdeče barvana.

6. Bakrorez, sv. Sebastijan, 2. pol. XV. stol., italijanski izdelek; nalepljen na f. 82; 9.8×13.6 cm. Tisk v zelenkasti barvi; desni spodnji ogel odtrgan. (Sl. 54.)

Renesanski arhitekturni okvir s pogledom v primitivno perspektivno zasnovan prostor s kasetiranim stropom. V sredi stoji steber,

⁴ P. Kristeller, Kupferstich u. Holzschnitt in 4 Jahrhunderten, Berlin 1921, str. 3 pravi, da je samo okrog 100 takih listov znanih.

⁵ Prim. o tem in tehniki: Th. Kutschmann, Geschichte der deutschen Illustration, Goslar u. Berlin 1899, str. 17–20. — in P. Kristeller, o. c., str. 3.



Sl. 54. Sv. Sebastijan, bakrorez, 2. pol. XV. stol.



Sl. 55. Korenina Jese, „Mojster igralskih kart“, okr. 1450.

h kateremu je privezan z rokami na hrbtu, goli sv. Boštjan. Okrog glave ima nimbo z žarki, čez ledja je pokrit s tkanino. V telo je zabodenih od vsake strani po šest sulic. Na spodnjem robu napis: · SANTVS · SABISTIANV(s).

7. Bakrorez, iniciala H, 2. pol. XV. stol., nemški izdelek istega umetnika, kot št. 2; pozneje koloriran; nalepljen na f. 99'; 86 × 10,5 cm. Po konturi izrezan iz prvotnega lista.

Levo pokončno deblo črke tvori v dolgo kuto občen, brezbrad mož, ki drži premaganega zmaja za gobec. Zmajevo zavito telo tvori levi del črke H.

8. Bakrorez, Korenina Jese, okr. 1450, nemški izdelek, „Mojster igralskih kart“ (Der Meister der Spielkarten) ali vsaj njemu zelo soroden mojster; nalepljen na notranji strani zadnje platnice; $16 \times 22,3$ cm. Robovi poškodovani, oba desna ogla odtrgana. (Sl. 55.)

Na sredi spodaj na gotskem, plastično okrašenem tronu z naslonjalom in luskinastim kupolastim baldahinom sedi speči Jese. Ob njem na levi stojita z napisnimi trakovi Izajija in Jeremija, na desni pa Aron (v škofovskem ornatu) in Joel. Izza Jeseja raste vejasta trta, v katere cvetovih se nahajajo dopasne podobe rodovnih prednikov Jezusovih. V sredi zgoraj se nahaja na luni stoječa Marija z nagim Detetom na desni. Dete drži z levico odprto knjigo in se obrača na levo. Glava Marije ima krono in nimb; zgornji del telesa obdajajo žarki. Na desni in levi od Marijine glave, na nekoliko preveč porezanem robu, se nahajata dva kroga žarkov in stiliziranih oblakov.

Za neoporečno sorodstvo z Mojstrom igralskih kart primeri posebno tablo 3, levo sliko (vrt Gecemani) v Max Geisberg, *Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S.*, in istotam tablo 5. Prim. tudi Max Lehrs: *Geschichte u. kritischer Katalog des deutschen, niederl. u. franz. Kupferstiches im XV. Jhrh., zv. I.*

81

Pergament; — 14. stol.; — $14,3 \times 9,5$ cm; — 473 fol. (pravilno 472 fol., ker je eden med ff. 126/8 preskočen, vsega skupaj 19 pol po 22 fol. + 1 sekst. + dve pole po 20 fol. + 2 lista; poleg tega so spredaj uvezani trije, zadaj en perg. folij); — gotška minuskula, ena roka, dva stolpca.

Vez iz 16. stol., lesene z vijoličastim žametom prevlečne platnice, deloma poškodovane, žamet na hrbtu manjka, prav tako vogelniki in sklepi. Na hrbtu so kot makulatura uporabljeni pergamentni drobci z latinskim tekstom 14. stol. Na notranji strani sprednjih platnic v ovalu koloriran grb grofov Auerspergov-Turjaških (ščit podeljen v štiri dele; v sredini na križišču štirih delov še mal ščit s proti desni korakajočim rdečim panterjem na belem polju; v zgornjem levem in spodnjem desnem delu glavnega ščita, proti levi zgoraj, proti desni spodaj, korakajoč rumen tur na rdečem polju; v zgornjem desnem in spodnjem levem delu zlat na drogu stoječ orel na črnem polju; kot šlemski nakit turova glava, lev in orel z razpetimi krili; nad grbom „M.DC.XIV. prid. Cal. Febr. I.M.D.S.M.“, pod grbom „Verbum tuum lucerna pedum et lumen semitarum nostrarum. Psal. 119.“

Pogoste iniciiale v modri, rdeči, rumeni in vijoličasti barvi z živalsko in rastlinsko ornamentiko.

3 perg. foliji kot ovoj (I—III). Na f. I: „Dño. D. Thomae, D. g. Principi / et Episcopo Labacensi re/uerendissimo / haecce Biblia manufscripta, / Tali Episcopo digna. / D. D. / Hörwardus Auerfpergius et / Schönbergius Baro et dominus / Labaci.“ Nato od druge roke: „W. E. Com. ab Auer/sperg s. s.“

f. I': signatura B. I. 1.

f. II—II': prazno.

f. III: „Donavit Biblioth. / Seminarii Episcopalis / Excellentissimus

Reuerendifs. / Dominus Dominus / Antonius Aloysius / Episcopus Labac. / Princeps / die 25. Octobris / 1847.“

f. III': od roke 19. stol. „13. Jahrhundert.“

f. 1—431. Sveto pismo starega in novega zakona s predgovori in uvodi.

f. 431': prazno.

f. 432—473: alfabetično urejen seznam in razlaga hebrejskih ter drugih tujih besed v sv. pismu.

f. 473': prazno.

Literatura. J. Smrekar, Iz zapuščine škofa Tomaža Chrön-a, Zgodovinski zbornik, 1891, 225—230.

82

Papir; — 1425 (gl. fol. 117); — 117 fol. (= 11 seksternijev; od 6. sekst. manjkata med ff. 65/6 dva folija, od 10. sekst. sta ohranjena samo dva lista, od 11. sekst. pa devet); — 41 × 29 cm; — gotska minuskula, dva stolpca, tri roke (1—25', 26—108', 109—117); — sodobna vez v perg. ovoj.

Filigran: konjska glava.

f. 1—37. „Incipiunt capitula libri primi sancti Ysidori episcopi de summo bono... Expliciunt capitula. Incipit liber primus sententiarum sancti Ysidori episcopi. Quod deus summus et incommutabilis sit. Capitulum I^m. [S]ummum bonum deus est × letificandos concludit. Explicit liber sententiarum sancti Ysidori episcopi.“

f. 37': prazno.

f. 38—65'. „Incipit prologus in libro scintillarum. [L]ector quisquis es × mei memoriam habeat. Explicit prologus. Incipiunt capitula... Finiunt capitula. Incipit liber scintillarum. De caritate capitulum primum. (f. 38'). Dominus dicit in ewangelio × homo nutritur et pascitur“.

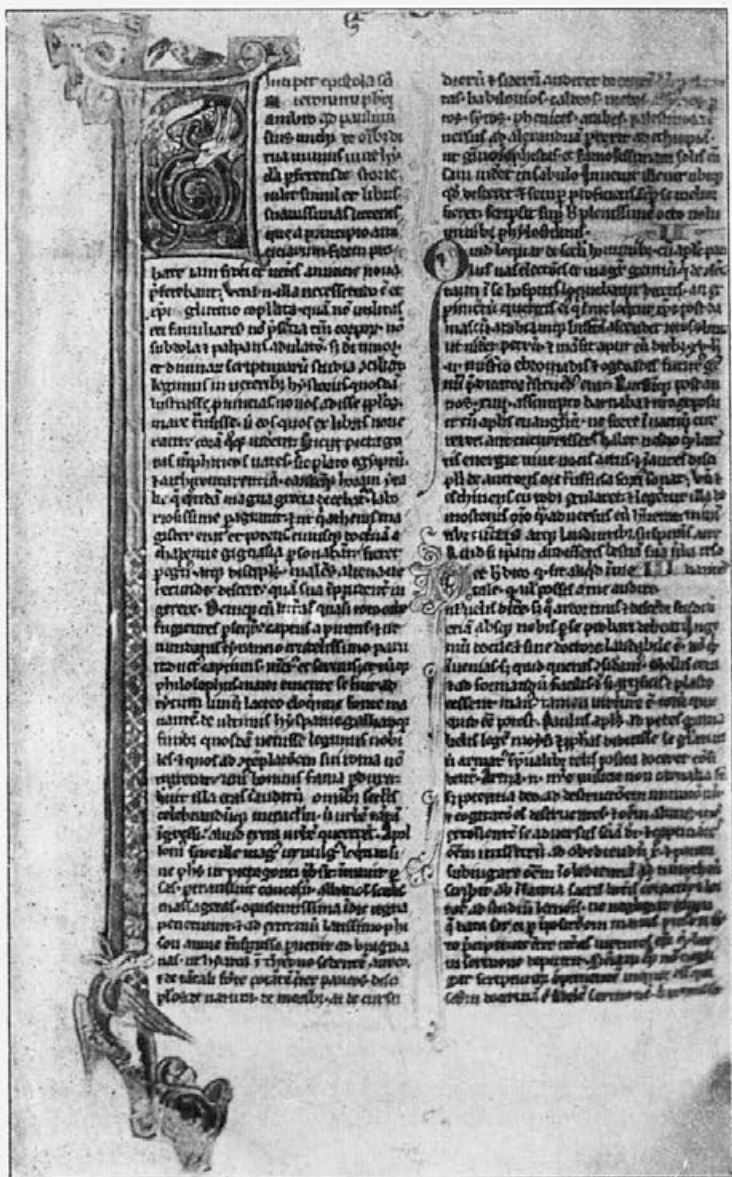
f. 66—108'. Pridige za nedelje in praznike cerkvenega leta. „Dominica tertia in aduentum domini...“

f. 109—112'. Johannes Anania. „[C]irca arboris lectionem diuersis olim diuersum modum × continuo perseuerent per gratiam eius qui... Amen.“

f. 113—117. „Cristi nomen inuocans ad honorem ipsius et reuerenciam... Bononiensis archiepiscopi... ego Johannes Anania paruus decretorum doctor... de sponsalibus et matrimoniis...“ Na koncu „anno etc. XXV^{to} Leonhardus“.

f. 117': prazno.

Pri vezavi so uporabljeni kot makulatura odrezki najmanj štirih pergamentnih listin. Na odrezkih listine med ff. 6/7, 18/19, 42/43, 65/66, 88/89, 108/109 in 114/115, katera je datirana 26. nov. 1426, se omenjajo opat Georgius iz Gornjega Grada, „Andreas perpetuus vicarius in Ryetz“, „Stephanus Salzburgerensis monachus“, „Bernhardus de Sulzbaco monachus monasterii Obernburgerensis“, „Leonardus de Voytsberg vicarius perpetuus ecclesie sancti...“, notar „Fridericus de Greyfenberg“, „Colomannus plebanus Krainburge“ (večkrat), oglejski patriarh Ludovik (II.), papež Martin (V.), cerkev sv. Janeza



Sl. 56. Ljubljana, semeniška knjižnica, Hrenova biblia.

Krstnika v Podsredi (Herberg), „altare sancti Johannis in Stain Aquilegiensis diocesis“.

Na odrezkih listine med ff. 30/31, 54/55, 100/101 in 114/115, katera je (odrezek med ff. 30/31) datirana „in sacristia ecclesie parochialis sancti Nicolai Crapinne ante altare sancte Vrsule Zagrabiensis diocesis“, stoji izjava, ki jo je pred notarjem v Krapini podal „Petrus Grek plebanus ecclesie parochialis sancti Stephani prothomartiris in Wyppaco“. Poleg tega so še omenjeni: „Conradus plebanus in Pregrada“, „Johannes Grades de...“, „Martinus plebanus in Rotenman Salzburgensis diocesis“, „Johannes Espenueld clericus Maguntine diocesis“, gornjegrajski opat Georius in neki „Johannes Mulich“.

Na odrezku med ff. 54/55 je podpis notarja „Georius quondam Nicolai de Reychenstain Aquilegensis diocesis“, na onem med ff. 76/77 pa podpis notarja „Philiphus quondam Jacobi de Prossmericz presbiter Aquilegensis diocesis“.

83

Papir; — 15. stol., druga polovica; — 21.5×15 cm; — 107 fol. (= 1 sekst., od katerega manjka prvi in četrti list + 6 seksternijev + 1 okternij, od katerega manjka med ff. 92/93 en list + 1 kvinternij); — gotska in humanistična minuskula in kurziva, en stolpec, šest glavnih rok (1–82', 83–85', 86–89', 90–91' in 100'–101', 92–100, 102–104'); — vez v sodobne lesene platnice, neprevlečene, sklep odpadel.

Filigrana: trovrhata gora s križem na srednjem vrhu, volovska glava s križem v krogu med rogovi.

Na notranji strani sprednjih platnic **bakrorez** (15.7×22.5 cm), kateri kaže sobo Matere Božje. Na desni kleči Mati Božja, ogrnjena v plašč, s knjigo v roki, nad njo golob in napisni trak „Ecce ancilla...“ Pred Marijo kleči angelj s perutmi, gloriolo, žezlom in napisnim trakom „Aue gracia plena...“ Med angeljem in Marijo cvetoča lilija v vazi. V steni sobe vrata, okna in vzdana polica s knjigami in posodami (gl. podroben opis na str. 144 in sl. 51).

F. 8'. Prilepljena, v baker rezana iniciala G: David z Goliatovo glavo (opis in slika na str. 146).

F. 34. Izrezan, prilepljen lesorez, kateri predstavlja stigmatizacijo sv. Frančiška (opis na str. 146).

F. 39. Tisk v testo (Teigdruck). Izrezan in prilepljen v velikosti 10.7×7.3 cm. Kristus v vrtu Getzemani (opis na str. 146, sl. 53).

F. 43. Izrezan in prilepljen **bakrorez**, kateri predstavlja dolgolaso svetnico s krono na glavi in dolgim mečem preko desne rame (opis na str. 148).

F. 82. Izrezan in prilepljen **bakrorez**: v arhitekturi renesančnega sloga stoji ob stebri, preboden s sulicami, sv. Boštjan (podroben opis na str. 148, sl. 54).

F. 99'. Izrezan in prilepljen **bakrorez** z inicalo H: opis na str. 150.

Na notranji strani zadnjih platnic prilepljen **bakrorez** (22×15.5 cm): Kristusov rodovnik iz korena Jesse (gl. podroben opis na str. 151 in sl. 55).

f. 1—82'. „Das puech ist genant ein schacz der armen. Hie heben sich an die ercnei uon dem haupt etc. Fur den grintt. Der nem...“ Na koncu molitev „in honore beate Barbare“, nato „Et sic est finis. Explicit liber medicine et scripsi per me Fridericum Fewer etc. [...]ilarius Bünensis. [E]s h[a]t versmo[rcz]en.“

f. 83—85. Molitev k Materi Božji, na nemškem jeziku.

f. 85—85'. Molitev o zakramentu evharistije, na latinskem jeziku.

f. 86—89'. Recepti na latinskem jeziku.

f. 90—91'. Molitve o sv. Trojici, sv. Boštjanu in sv. Katarini, na latinskem in nemškem jeziku.

f. 92—99. Koledar in komputistične tabele.

f. 99': prazno.

f. 100. Tabela za izračunanje premakljivih praznikov s pomočjo zlatega števila in nedeljske črke. Grafično upodobljen način kako najti zlato število in nedeljsko črko za l. 1472. in sledeča leta.

f. 100'—101: recepti na latinskem jeziku.

f. 101': prazno.

f. 102—104': tekst o mučeništvu sv. Viktorja (na italijanskem jeziku), „Mente con iniquita...“

f. 105—106': prazno.

f. 107: recept na italijanskem jeziku.

f. 107': prazno.

F. 1: „1521. Wilhalbm Raschppen zuegehorig erkhaufft zw Weiden.“

LJUBLJANA // FRANČIŠKANSKI SAMOSTAN.

84

Sign.: 3858, 9. b. 6.

Papir; — 15. stol., prva polovica; — $28 \times 19,5$ cm; — 328 fol. (= 13 sekst. + 1 ternij + 3 sekst. + 1 sept., od katerega je odrezan en list med ff. 266/7 $\times$ 5 sekst., od katerih manjka en list med ff. 289/290 + 3 listi); — gotška knjižna kurziva in minuskula, dva stolpca, pet rok (1—138' in 163—211', 138'—159, 212—265', 267—325', 326—328), dva dela (1—266', 267—328) — vez iz 17. stol. v lepenko prevlečeno z belim usnjem, rdeča obreza, na hrbtu „Vetvs manvscriptvm“.

Filigrani: volovska glava s šesteroperesno cvetlico med rogovi, črka M, tehtnica.

f. 1—54. Pridige o spovedi in pokori. „Sequitur de confessione contricione.“

f. 54—159. „Boni sermones de passione domini etc“, slede pridige o drugih tematih.

f. 159—162': prazno.

f. 163—265'. Pridige o „decem precepta.“

f. 266—266': prazno.

f. 267—328. Pridige za nedelje od binkošti do adventa.

f. 328': prazno.

Na f. 1 od roke 18. stol. „Conventus Labacensis“.

Sign.: 3859, 9. b. 7.

Papir; — 15. stol., prva polovica in sredina; tekst na ff. 97–99' je kasnejši in datiran na f. 99' z letom (14)70; — 28×19.5 cm; — 235 fol. (= 8 seksternijev, od katerih je odrezan prvi list + 6 listov + 1 sekst. + 1 kvint. + 8 sekst. + 1 sept. + 2 lista); — gotška knjižna minuskula in kurziva, dva stolpca, pet rok (1–59', 60–71', 72–96', 97–99', 102–235'), dva dela (1–101', 102–197); — vez iz 17. stoletja v lepenko prevlečeno z belim usnjem, rdeča obreza, na hrbtu „Vetvs manuscriptvm“.

Filigrana: tehtnica v krogu, šesterokraka zvezda v krogu.

f. 1–96'. Pisma apostola Pavla, dejanja apostolov, kanenična pisma, apokalipsa.

f. 97–99'. „Nota expulsio Adam et Eue de paradiso. Cvm expulsi fuerunt $\times$ nos possumus sequi eum. Anno etc. LXX^o.“

f. 100–101': prazno.

f. 102–235'. „Liber de prelatiis et subditis“ s posvetilom v predgovoru „reuerendo in Christo patri fratri Himberto magistro ordinis predicatorum frater humilimus, cuius nomen ad presens non vrget necessitas nominare.“

F. 1: „Conuentus Labacensis 1711.“

Sign.: 6771, 14. A. 1.

Perg.; — 16. stol., začetek; — 59×38.5 cm; — 169 paginiranih fol. (ohranjeni so foliji 16–28, 40–193, 195, 196; temeljni sestav tvorijo kvaterniji); — psalterialis, štiri rdeče notne vrste s štirioglatimi črnimi notnimi glavicami; glavni tekst od ene roke; — vez v lesene platnice prevlečene z belim usnjem, precej poškodovana; na vogalih in v sredi platnic okraske iz kovine, od katerih manjka po eden spredaj in zadaj.

Iniciale. F. 79': črka S izdelana v zlatu, rdeči, modri in beli barvi, v štirioglatem okvirju zelene barve. Od črke se vije ob robu rastlinska ornamentika v istih barvah. V njo je vrisan lovec (rumene hlače in jopič, modro pokrivalo), ki meri z napetim lokom; pred njim orel v vzletu in ptica smrdokavra.

F. 128'. V zeleno-rdečkastem okvirju na modrem dnu črka U. V njenem loku stoji na bregu vode v vijoličasto haljo odet Kristus z zlato gloriolo, blagoslavlja jo z desnico. Na vodi čoln, v njem sv. Peter, z desnico držeč veslo, z levico vleče skupaj s tovarišem mrežo iz vode. Sv. Peter je v beli obleki z rujavim plaščem, njegov tovariš v rdeči obleki z modrim plaščem. Od iniciale se vije ob robu teksta ornamentalen pas. (Gl. sl. 57.)

Antifonarij (za frančiškanski red).

f. 16–128'. Začetek antifon za nedelje in praznike manjka. Tekst začenja z antifonami za Božič in sega do antifon v nedeljo po epifaniji. Manjka zopet tekst do tedna pred nedeljo sexagesima.

f. 128'–178. Antifone za svetniške praznike.

f. 178–188. Antifone za commune sanctorum.

f. 188–196'. Antifone o Materi Božji, imenu Jezusovem, sv. Didaku,



Sl. 57. Ljubljana, franč. samostan, iniciala U, antifonar 6771, f 128^v.

za praznika „translatio“ in „festum S. Petri de Alcantara“, za praznik „Nominis Jesu“ (vse kasnejši dodatki).

87

Sign: 6772, 14. a. 2.

Perg.; — 1518 (gl. letnico v iniciali na f. 80'); — 55×38 cm; — 151 fol. (= dva nepaginirana + 149 paginiranih folijev, od teh manjkata danes folija 9 in 16 in od zadnje pole trije zadnji foliji, nepaginirana sta folija med ff. 104/5 in 115/6; temeljni sestav tvorijo kvaterniji); — psalterialis, štiri rdeče notne vrste s štirioglatimi črnimi notnimi glavicami, glavni tekst od ene roke, dodatne roke na nepaginiranih folijih pred glavnim tekstom in na ff. 147'–149'.

Vez v lesene platnice, prevlečene z usnjem, v katerega so vtisnjeni renesančni ornamenti. V prvem obrobem pasu prizori: oznanenje, krst v Jordanu, križanje, vstajenje; v sledečem portreti, grbi in vitice. Okovi iz kovine v sredi platnic in na vogalih; oni na vogalih predstavljajo pokonci korakajoče kronane panterje; v sredo šesterokraka rozeta z gumbom. Sklepa in dva vogalna okova zadaj odpadla.

Iniciale v modri, rdeči, zeleni, vijoličasti, beli in zlati barvi, vrisane v štirioglate polja v raznobarnih okvirjih. Glavne: ff. 2 (D), 30 (G), 31' (S), 39 (G), 41' (M).

f. I–II' (nepaginirani listi pred glavnim tekstom). I prazen, na f. I'–II' gradual „de s. Francisco“ od kasnejše roke 16. stol. Na f. II' od roke glavnega teksta „graduale de sanctis incipit feliciter“, na f. 1' „In uigilia sancti Andree apostoli introitus“.

Gradual (za frančiškanski red).

f. 1–41. De sanctis.

f. 41–95'. „Incipit commune sanctorum.“

f. 95'–98. „In dedicatione ecclesie.“

f. 98–100'. „In commemoratione beate virginis Marie.“

f. 100'–104' „De sancto Gabriele archangelo officium misse.“

f. 104'–121. „In festibus maioribus duplicibus kirieleyson sequitur.“ Sledi „kirieleyson“ tudi za manjše praznike.

f. 121–147'. „Sequuntur prose de sanctis“, nato „prosa pro defunctis.“

f. 147'–149'. „In festo ss. Trinitatis“ (od kasnejše roke).

88

Sign.: 6773, 14. a. 3.

Perg.; — 16. stol., začetek; — 54×37 cm; — 157 fol. (= 2 nepaginirana folija s tekstom, kateri je datiran z l. 1648 + en kvinternij, od katerega so štirje foliji nepaginirani, a en folij je izrezan; za tem začenja tekoče štetje folijev; od teh je izrezan f. 96, dalje manjkajo ff. 106–116; — sedem folijev med ff. 118/9, devet med ff. 121/2, pet med ff. 125/6 in dvajset na koncu od f. 137 dalje je nepaginiranih); — psalterialis, štiri rdeče notne črte s štirioglatimi črnimi glavicami, glavni tekst od ene roke, dodatni tekst na ff. I–II.



Sl. 58. Ljubljana, frančiškanski samostan, iniciala A, gradual 6773, F. 1.

Vez v lesene platnice, prevlečene z usnjem, v katerega so vtisnjeni renesančni ornamenti. Okovi iz kovine v sredi platnic in na vogalih predstavljajo korakajoče kronane panterje. Vsi okovi in sklepa ohranjena.

Iniciala. Na f. 1 črka A, v vijoličasti barvi, na zlatem polju, v zelenem okvirju. V loku črke bradat kralj David s krono na glavi in v rdečem, modro podloženem plašču. Okoli teksta čez celo stran ornamentalen rastlinski in cvetlični pas, v katerega so vrisane raznovrstne ptice. (Gl. sl. 58).

Gradual.

f. I—II: „Patrem omnipotentem...“

f. III—V: „Ista rubrica ponatur in prima gradualium singulorum...“ (o pisanju gradualov in petju po njih ter misalih).

f. V—VI: „Asperges me...“, „Credo in unum deum...“ (konec manjka).

f. 1—186'. „Ad te leuau...“ (graduali za nedelje in praznike).

f. 186'—150'. „In maioribus duplicibus“, „in minoribus duplicibus“, „in maioribus semiduplicibus“, „in diebus dominicis“, „in ferialibus diebus“, „in festiuitatibus beate Uirginis“, „spiritus et alme orphanorum“, „de sancto spiritu“.

f. 150'—153. „Lauda Syon“ in druge himne.

f. 153'—157'. „In minoribus seu duplicibus et per octavas communiter cantatur“, „in simplicibus solemnioribus“, „in simplicioribus“, „in aduentu et quadragesima“.

(Dalje.)

Korespondenca Janeza in Jurija Šubica.

Francè Mesesnel / Ljubljana.

18.

Hynais je dogotovil konkurenčni načrt za zaveso in odšel v Prago, kamor mu Jurij poroča o svojem slabem položaju. Naročilo, katero je Hynais pričakoval, daje tudi njemu upanje na zaslužek.

Ouezy, 17. Oct. 1882.

Abends.

Liebster Freund!

Bin noch immer in Ouezy. Die Frau ist bereits abgereist, hat in der Provinc Arbeiten und bei den Bekannten Besuche zu machen, da der Gabriel sie nicht begleiten wollte, ersuchte sie mich mit ihm hier zu bleiben. — Wann wir nach Paris reisen, ist noch nicht festgestellt. — Ich bin gesund, aber in sehr grosser Geldverlegenheit. Schrieb dem Kühl, der mir aber antwortete dass er selber nichts hat, für die Copie noch nichts bekam — und dass die Copie dem Könige gar nicht gefallen —! Ich weiss gar nicht, was anzufangen — — —. Eine Woche bleibe ich sicher noch hier, womit ich reisen werde, dass wissen die Götter —. Muss — müsste eigentlich der Köchin und der Magd was geben, brauchet sonst noch und in Paris — bin sehr aufgeregt in dieser Lage —! Dir schrieb ich nicht bis heute, weil ich die Adresse an den Herrn Pinkas ganz vergessen habe, und wichtiges nicht zu berichten war. Diesen Brief schicke ich dem Hausmeister in die Rue Blanche dass er ihn adressirt an Dich.

Bin sehr froh für dich dass du nach Prag giengest, hoffentlich doch nicht umsonst — ich glaube sicher dass was draus wird.

Solltest du schon wissen und vielleicht Geld darauf bekommen, schicke mir wenn möglich — und wenss geht wechsele schon dorten — ich würde dir sehr dankbar sein. Jedenfalls aber schreibe mir, ich bin sehr, sehr neugierig wie es ausfällt! Schreibe mir bald damit mich der Brief noch hier bekommt — und wenss möglich ist erfülle meine Bitte! Hier ist schon kalt und sehr schlechtes Wetter, ich freue mich fast schon wieder in Paris zu sein.

Der Rex hat mir geschrieben dass er jetzt in Rue Rochefoucauld wohnt, habe keine Ahnung was mit ihm geschehen. Sonst erfahre ich nichts von Paris. — Bitte allen Bekannten in Prag von mir schönstens zu grüssen und vergiss mir nicht wenn dir möglich sofort zu schreiben da die Briefe doch lange brauchen.

Dir besten erfolg wünschend grüsse und küsse ich dich brüderlich u. verbleibe dein treuer

G. ŠUBIC.

19.

Vsa tesnoba razmer odseva iz pisma, pisanega čakajočemu Hynaisu v Prago.

Ouezy 19. Oct. 82.

Lieber Hynais!

Ich habe dir meine Lage im vergestrigem Briefe genau geschildert, welchen ich an den Hausmeister in der rue Blanche geschickt habe, damit er ihn an dich adressirt. Die Adresse an den H. Pinkas habe ich gänzlich vergessen gehabt.

Deinen Brief erhielt ich gestern Vormittags, alles was ich darauf antworten wollte ist schon in meinem oben erwähntem Schreiben geschehen, welchen du schon gewiss erhalten haben wirst. Ohne Geld, scheussliche Verlegenheit —, weiss gar nicht was zu thun, wenns auf einmal heisst: morgen nach Paris! — — —

Bin mit dem Gabriel allein hier, die Frau kehrt nicht mehr hieher.
8 Tage bleiben wir noch sicher hier. Mit besten Grüssen

Dein JURIJ.

Solltest du im Stande sein was zu thun, vergiss mich nicht! Schau, dass du nicht umsonst nach Prag gereist bist, es wäre doch schön wenn du die Arbeit hättest, hoffentlich werdens doch überein kommen.

Gott gäbe es!

Schreibe mir ich bitte sogleich nach dem Empfang dieser Zeilen!

Gehst du nach Wien auch? Vielleicht verlängerst du deinen Aufenthalt in Prag? Wie lange?

Sollte es dir möglich sein die Bitte erfüllen so reisst du mich aus grösster Verlegenheit

— — — — —
1000 Küsse von deinem

JURIJ.

20.

Naročilo za zaveso je Hynais prejel in s tem je začasno tudi Jurij rešen najbolj perečih skrbi. Zanimivi so pogoji za njegovo sodelovanje in njegovi sveti, ki dajejo vpogled v nastajanje najslavnejšega Hynaisovega dela. Umetniška komisija je namreč stavila pogoj, da mora umetnik slikati zaveso v Pragi, a studije je izvršil skupno z Jurijem še v Parizu.

Ouezy, 22. Oct. 82.

Bester Freund Hynais!

Heute habe ich deinen Brief erhalten und beeile mich denselben sofort zu beantworten.

Es freut mich ungemein, dass den Vorhang bekommen hast, so sind wir beide wenigstens für eine Zeit auf trockenem. Doch auf deinen Antrag kann ich nicht vollkommen eingehen, weil mir wie folgt nicht leicht möglich und weiters glaube ich entschieden auch nicht nöthig, und zwar:

1. Weiss ich nicht, wo der Vorhang zu malen wird und ich möchte nicht gerne auf lange Zeit nach Prag.

2. Glaube ich dass mit dem Vorhange durchaus so lange zu thun sein wird, wenn alle Hilfsmittel, wie: Studien, Raum, Leinwand etc. nicht aufhalten werden, was man sehr leicht so einrichtet dass der Fall nicht eintritt.

3. Weiss ich nicht den Grund dass ich erst nach dem Februr behilflich sein könnte, wo man doch schon während der Zeit vieles vorbereiten kann. und 4. wenn zufälliger Weise kleinere Aufträge für mich (womit man nebenbei verdienen könnte) so wie für dich kömmen, nicht abschlagen braucht.

5. muss ich für den ganzen Monat Mai zur Waffenübung, wie's dir bekannt.

6. Habe ich nicht Geld vorläufig und ich glaube dass ich kaum durch volle 6 Monate mit 250 Fr. per Monat wenn ich nur bei dir arbeitete auskommen könnte — und so gibt's eine Masse von kleinen Gründen die mir unmöglich machen, mich schriftlich auf diesen einen Antrag binden.

Das macht aber zu Allem nichts, du kannst auf mein Wort glauben dass wir so einrichten werden dass alles recht und recht für beide sein wird. Mein aufrichtig freundschaftlicher Rath ist, mit den Leuten den Contract abschliessen und zurück nach Paris kommen, wo du mich hoffentlich schon treffen wirst und wir besprechen uns dann genau und richten uns practisch ein. — Ich werde mit der angebotenen Summe dir gewiss genug zu deiner Zufriedenheit helfen können, und helfen mit Vergnügung schon wegen des Künstlerischen Interesses, das kannst mir glauben und ausser Sorgen sein! Also nur unterschreiben und dann hier nach unserer Berathung handeln, es muss alles gut und richtig werden. Wir verstehn's ja jetzt beide besser anzupacken.

Ich bitte dich, das nicht übel zu verstehen und anzunehmen, dass ich als Freund und Mensch diese Anschauung hier äussere, welche wenn du klar überlegst für uns beide gut ist. Unterfertige also ohne weiters, du wirst sehen dass so recht ist und damit „basta“!

Heute schrieb mir der Sedelmeyer, dass es gut wäre, wenn ich bald nach Paris kämme, dass er Arbeit für mich hat, was schreibt er nicht. Ich werde also Ende der Woche oder längstens nächstens Sonntag nach Paris fahren.

Meine Bitte hast gewiss erhalten — ich habe das Geld für die Reise heute bekommen und so ist alles gut.

Mit der Hoffnung dass dir diese Zeilen jede weitere Überlegung ersparen werden, grüsse ich dich schönstens und küsse dich brüderlich

dein treuer

JURIJ.

Grüsse an die Bekannten!

Meine Schwester Mica heiratet — morgen hat sie ihre Hochzeit.
Zdravstvuj!

21.

Po vrnitvi v Pariz pričinja Jurij zopet staro delo za vsakdanji kruh: pomaga Munkacsyju pri sliki „Krist na križu“ in Brožiku pri njegovih kompozicijah za Národní Divadlo.

Paris am 30. Oct. 82.

Liebster Freund!

Gestern Abends um 6 Uhr bin ich von Ouezy nach Paris angekommen. Meinen Brief hast hoffentlich erhalten und ich glaube, dass ich ihn nicht

zu wiederholen brauche. Ich erwarte dich täglich mit dem Contract in der Tasche, so dass man gleich sich einrichten und eintheilen kann.

Mit Munkacsy heute gesprochen die ganze Arbeit dauert nicht länger als einen Tag, den morgigen nämlich. Dann werde ich dem Brožik etwas behilflich sein, so dass ich momentan für die nöthigste Existenz hoffentlich verdienen werde.

Solltest noch länger in Prag verbleiben, so berichte mir das, ebenso wenn du von hier aus was benöthigst.

Das in Eile, muss noch das neue Atelier von Rex anschauen, morgen bleibe ich den ganzen Tag beim Miško.

Lebe wohl und komme bald, bis dorthin grüsst und küsst dich Dein

treuer JURIJ ROBUSTI
artiste peintre

22.

Jurij je moral ođiti na orožne vaje, katere je nastopil dne 28. maja 1883 v Ljubljani. Ko je dospel domov v Poljane, poroča prijatelju o svojem potovanju.

Poljane, 25. Mai 1883.

Bester Freund Hynais!

Erst gestern Abends bin ich hier in Poljane angekommen, wo ich die Meinigen alle gesund gefunden habe. In Wien hielt ich mich 2 Tage; also ein Tag mehr als ich früher den Plan machte, auf — habe mich nämlich auf der Reise von München nach Wien erkältet, dass ich dann den Aufenthalt verlängern musste. —

Ganz hin war ich, so geschwolenen Hals, dass ich mich nicht drehen konnte, fast die beiden Tage verbrachte ich im Bette.

Glücklicherweise ist's mir aber bis heute doch so ziemlich vergangen.

Bei den deinigen war ich Dienstag Nachmittags sehr, sehr lange Zeit. Ich wunderte mich, dass dein Vater so gut ausschaut — famos — ich glaube er hat wohl schon lange keine „Zwingen“ gebraucht. Ebenso erfreut sich die gute Mutter voller Gesundheit. Und die Freud', die die Leute hatten! Sie waren sehr lieb und auf mich selbst machte ihre Gesundheit, dann diese helle freundliche Wohnung wirklich erfreulichen Eindruck. Nur haben sie mich ausgemacht dass ich nicht gleich hingekommen bin und nicht dorten gewohnt habe. Weiters waren sie beunruhigt wegen deiner Gesundheit — du hast ich glaube im ersten Briefe, wie du davon schriebst sehr in verzweifelnem Tone geschrieben. Ich sie beruhigt, dass nicht gefährliches und schon gut etc. Cyrill kamm später, spielte mir vor, begleitete mich ins Kafé, wollte mir eine Karte zum Konzert geben, welche ich leider abschlagen musste wegen meinen Hals. (Dein Vater hat mir den Hals eingerieben). Zum Johann konnte ich nicht gehen, er war den Nachmittags nicht zu Hause bei ihm.

Im grossen Ganzen muss ich sagen, dass ich die Leute bei dir, so wie bei uns zu Hause, glücklicher, besser und gesunder gefunden als ich voraus dachte — dass alle etwas gealtert sind, das ist selbsverständlich — wir altern ja auch —.

Montag rück ich ein. Wenn du antwortest und schreibst, um was ich dich bitte, nämlich: wie's dir geht? wann du reisen wirst! etc. — adressiere an: „Ivan Šubic, Professor an der Realschule in Laibach“ das für 14 Tage dann zu uns „Poljane bei Bischoflack“. Ivan lasst dich grüssen!

Ich erwarte für bestimmt dass du bald schreiben wirst und mit der Hoffnung grüsse ich dich vielmals und bleibe dein

aufrichtiger JURIJ.

Grüsse Karb. u. Clary! ich habe mich in Eile gar nicht verabschiedet — Entschuldigung. In Wien habe ich sonst keinen gesehen —. Servus!

Grüsse alle Bekannten! Hausmeisterchen, Marie etc. alle, alle! Was ist mit dem Langen?

23.

Po končanih orožnih vajah je odšel Jurij v rodne Poljane, kjer je slikal oltarno podobo sv. Jurija za Šenčur. V Ljubljani se je sestel s starimi znanci in s svojim nekdanjim učiteljem Wolc'm. Hynais je bil ta čas še v Parizu, zaposlen s pripravi za zaveso.

Poljane, am 20. Juni 883.

Bester Freund Hynais!

Seit 9. ds. Mts. bin schon von der Waffenübung wieder los — es ging mir gar nicht schlecht, man liess mich als Schreiber in der Kanzlei zurück, wo ich vollkommen frei war und gar nichts zu thun hatte.

Bis 12. war ich noch in Laibach, beinahe 3 Tage in Bischoflack und dann zu Hause, wo ich trachten werde, möglichst bald das grosse Bild fertig zu machen und zurück nach Paris zu fahren. Zu Hause haben mich alle, natürlicherweise nach so langer Abwesenheit, sehr gerne — für mich ist's jedoch die jetzige Lage ungemein peinlich — ohne Geld — man braucht nicht viel, aber ohne Kreutzer traut man sich auch hier nicht aus dem Hause. Die Eltern und alle unsrigen sind gesund. Janez schrieb während ich in Krain bin, schon zweimal — er gedenkt auch auf eine Paar Tage nach Hause zu kommen. — Das Wetter ist hier so traurig, dass ich ganz missgestimmt bin, immer Regen und wieder nur Regen.

Dich dachte ich schon lange in Prag — als im letzten Briefe der Janez nichts erwähnte, so verumthete ich und vermuthe noch, dass dich der Brief noch in Paris treffen wird. Was machst Du? Deine Gesundheit? Und der Vorhang? Ist der Gabriel noch bei Dir? — was hatt er dann gesagt? Bitte Dich, entschuldige mich beim Herrn Karbowsky und H. Clary, ich habe in der Eile von niemanden Abschied genommen! Wann fährst du nach Prag? Vom Ivan die schönsten Grüsse! wir sprachen oft von dir. Auch Wolf lässt dich grüssen! Er arbeitet jetzt eine Fresce an der Domkirche in Laibach — schlecht. Den Brief gleich nach meiner Ankunft hier, hast du empfangen? Für den nachgeschickten Brief vom Skarda, meinen Dank!

Sollte irgend eine Kritik oder Bemerkung über mein Bild angekommen sein, würde ich dir sehr verbunden, wenn Du's unter „Kreuzband“ schicken möchtest!!! Es wäre mir nützlich! Dem Fotografen und jedem, welchem ich schuldig bin sage, im Falle man dich fragen würde, dass ich in einigen Wochen komme und alles begleichen werde.

Du wirst wol kaum einen freien Augenblick haben, doch ersuche ich Dich mir wenigstens auf einer Karte zu antworten, wann Du gehst, wie's dir geht und auf andere Fragen in meinem Briefe.

Grüsse alle Bekannten! Sind die Jettelschen noch in Paris? Und Stremel? Ist Marie noch bei uns? Grüsse Sie und Hausmeisterchen! Wenn für mich was angekommen ist, schick's hieher! Bitte Dich schreibe bald, ebenso wiederhole ich andere Bitten oben erwähnten. Grüsse also alle! Die besten Grüsse und unzählige Küsse aber Dir von Deinem

aufrichtigen Freund JURIJ.

(in Poljane bei Bischoflack in Krain)

24.

Hynais je med tem odpotoval s Karbowskim in Desrivièresom v Prago, kamor mu Jurij poroča takoj po svojem dohodu v Pariz. Dobil je naročilo za neko kopijo po Terborchu in se preživljal z manjšimi naročili.

Paris am 28. August 1883.

Bester Freund Hynais!

Vorgestern früh bin ich endlich hier in Paris angekommen. Ich habe mich wirklich schon zurück geseht — konnte aber nicht früher von zu Hause weg, es ist immer was gekommen, was mich bei der Arbeit hinderte. Erst vor heute 10 Tagen mahlte ich den hl. Georg und sobald ich's abgab, fuhr ich weg von zu Hause. Dass ich in Wien mit dem Janez zusammen kam, wird dir wohl schon bekannt sein. Bei deinen Eltern hielt ich mich auch diesmal einen Moment auf — beide waren sehr freundlich mit mir. Sonst weiss ich von Wien fast gar nichts zu erzählen, als dass in allgemeinen dorten sehr langweilig aussieht. — Hier in Paris ist in diesem Augenblicke überhaupt auch nichts los — alle Bekannte sind abwesend. Der Ferry und Chitussi allein sind noch da — man weiss nicht, was zu anfangen. Der Brožik ist irgendwo in der Schweiz, Jettel in Holland, wo der Stemel und übrigen sind weiss ich gar nicht. Was ich hier anfangen werde, kann ich gar nicht bestimmen — nach Modellen zu arbeiten ist undenkbar ohne Modellgeld; den anderen Herrn der die Copie bei mir bestellte habe ich noch nicht gefunden — es wird ihm hoffentlich doch nicht zu spät sein —.

Wahrscheinlich bekomme ich beim Herrn Brožik die Copie nach dem „Huss“, wenn er schon wenigstens zurück wäre! — — —

Sonst ist hier zu Hause alles in grösster Ordnung, im Atelier alles zusammen geschlichtet und geordnet — ich werde auch alles so am Platze lassen, so dass du ruhig sein kannst, dass es nichts geschehen wird.

Jetzt aber lieber Hynais bitte ich dich schreibe mir doch wie es Euch allen geht? Wie geht es mit der Arbeit? Bist du gesund? Wann kommst Du zurück?? — Ich wäre froh was von dir zu erfahren — habe ja doch nicht eine einzige Nachricht von Dir, seit meiner Abreise.

Schreibe mir also doch wenigstens etwas, nur einige Zeilen, Du wirst mich wirklich erfreuen damit.



59. Juri Šubic, Skica za stropno dekoracijo. (Alegorija na tamburin.)
Olje. Last Narodne galerije.

Die den besten Erfolg bei der Arbeit wünschend, grüsst dich herzlichst
und schickt dir 1000 Küsse!

Dein treuer JURIJ.

Schreibe was! Servus!

25.

Dolgi premor v dopisovanju je nastal zaradi tega, ker je sedaj Hynais bival v Parizu. Jurij, ki je bil v Salonu 1885 razstavil svoje delo „Pred lovom“, se je preživljal s kopiranjem, z delom za Munkacsyja in Brožíka, poučeval slikanje, risal za „Světobor“ po Hynaisovih kompozicijah in drugoval s Petkovškom. 1884 mu je umrl oče Štefan. Istega leta je razstavil v Salonu neki portret, 1885 pa je naslikal stropno dekoracijo (5 m × 3 m) za neki pariški lokal: Alegorijo na tamburin. Bival je začetkoma v L'Isle-Adamu, pozneje se je preselil v Parizu v Rue Turgot 25, odkoder se je izselil Petkovšek. Istega leta je izvršil štiri alegorije in 4 medaljone za ljubljanski muzej, portretiral Viktorja Smoleta in kopiral Andrejev portret po Langusu (Narodni muzej). 1886 je izvršil štiri freske v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani in portretiral drja. Ivana Tavčarja. To pismo je namenjeno Hynaisu na Dunaj, kjer je slikal za dvorno gledališče.

V pismu omenjeno delo je najbrže navedeno Hynaisovo naročilo. Ida, o kateri govori Jurij, je Hynaisova žena, rojena parižanka. Eduard Charlemont (1848—1906) iz Dunaja, monumentalni slikar, je tedaj v Parizu izvrševal svoje številne dekoracije za razne svetovne aristokrate. Njegovo največje delo so tri kolosalne stropne slike za dunajsko dvorno gledališče, katere bržčas omenja Jurij.

Paris 24. 2. 87.

Dragi Hynais!

Erst heute erhielt ich deinen Brief, da ich seit letzten Samstag Hotel verlassen und in mein neues Atelier 44, rue de la Tour d'Auvergne eingezogen bin. Aus dem Atelier welches ich anfangs zu nehmen gedachte, wollte der jetzige Miether nicht ausziehen vor 15. April — bin aber so besser dran, habe ein viel günstigeres Atelier und nur 100 Francs theurer.

Jetzt vor allem die Antwort auf deinen Brief!

Da ich von Kaulbach bis heute kein Schreiben erhielt und meine Aufträge für die Heimat fertig zu machen habe, so ist es ganz gewiss, dass ich noch in Paris bleibe.

Die erwähnte Arbeit übernehme ich gerne, freilich kann ich den Preis vorläufig nicht genau sagen, da ich nicht weiss wie weit die Originale complicirt, das heisst wie sie componiert, wie reich und wie viel Arbeit sie geben werden.

In der eiligen Überlegung denke ich, dass man per Stück 150 Guld. vielleicht verlangen könnte, übrigens ist das durchaus die Idee des ersten Augenblicks — Du wirst es besser bestimmen können, da du es weisst, für wenn sie sind, wie viel Arbeit sie geben werden und wie man sie bezahlen will.

Versuche immer das meiste zu verlangen, was für Dich, so wie für mich und für die Sache selbst besser sein wird.

Schreibe mir sogleich darüber, sobald du überein kommen wirst, wie und was —.

Im Falle eines Zweifels telegraphiere der Ida oder mir einfach den Preis, worauf ich sofort mit „ja“ od „nein“ antworten werde.

Übrigens glaube ich, dass das nicht notwendig sein wird — bin deines Wohlwollens für mich so wie der guten Kenntnis meiner Lage und meiner Fähigkeit überzeugt und bin sicher, dass Du das möglichste thun wirst.

Gleich nach dem Empfang des Briefes bin wieder bei Ida gewesen, die fleissig beschäftigt ist, dein Atelier in Ordnung zu bringen; sie ist ganz glücklich dass sie damit schon so weit gekommen ist. Du wirst vieles anders finden! Ich sagte ihr, sie soll sich nicht überanstrengen, worauf sie lachte, meinend es wäre das für sie das grösste Vergnügen. Gerne hätte ich, dass sie mit mir wohin diniren ginge, um sich etwas zu unterhalten sie speist aber alle Abende bei ihrer Mutter, und wollte mir nicht zusagen.

Heizen thut sie nicht — wir haben übrigens das schönste Wetter seit einigen Tagen. Sonst ist sie gesund und glaube dass sie überhaupt Dir öfters genauer schreibt. Sie behauptete auch heute gut gefrühstückt zu haben.

Sonst ist hier alles beim alten. Sedelmeyer ist noch nicht zurück von Amerika. Charlemont hat noch viel, viel zu malen an seinen Bildern. — Mit Bekannten komme ich wenig zusammen.

Ich selber war diese Tage auch mit meinem Atelier beschäftigt und bin ganz glücklich, wieder ein Heim gefunden zu haben.

Bitte richte meine herzlichsten Grüsse an deinen guten Vater und an meine Bekannten!

Die besten Grüsse aber Dir von Deinem Freunde

JURIJ.

44. rue de la Tour d' Auvergne.

Schau, dass Du die Arbeit kriegst!

26.

Jurij se nahaja v domovini, kjer riše studije za svoje ilustracije dela „Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild“, čegar urednik je bil Weilen. Kot ves čas, je tudi še sedaj risal nabožne motive za tvrdko Benziger v Einsiedelnu; v Ljubljani je portretiral gospo Franjo Tavčarjevo.

Pettau, 4. 11. 87.

Lieber Hynais!

Vorgestern erhielt ich deinen Brief und hatte grosse aufrichtige Freude daran, dass Du mit der Arbeit fertig geworden bist! — No, auch Dir wird es wohl thun — war das eine Geduldprobe —!

Was wirst Du jetzt vornehmen?

Ich arbeite jetzt die ganze Zeit um die Stadt Pettau herum, wo ich alles nötige zu finden glaube. —

Nächste Woche fahre ich ganz nach Laibach und werde die Zeichnungen dorten fertig machen. Auch werde ich gleichzeitig die Frau des Dr. Tavčar malen — eine sehr hübsche Frau.

Ende des Monats hoffe ich dann abzureisen und ganz gewiss über Wien, da mich darum der Hofrath Weilen auch ersucht hat. Werde also deinen Vater bestimmt sehen. Sehr möglich ist's auch dass ich einmal nach Klagenfurt komme.

Was die Sache in Wien anbelangt, kann man freilich nicht direct anpacken — sondern nur wenn die Gelegenheit es erlauben möchte — und dann auch so, dass man absolut nicht spürt, dass du davon was weisst.

Hast Du für kolorirte Zeichnungen, Vorlagen zur Porzellanmalerei was nachgefragt? Ich möchte sie so gerne haben! Es erscheint dorten meines Wissens eine Wochenschrift mit farbigen Beilagen — man könnte vielleicht so ein Jahrgang kaufen. Schreibe darüber dem Karbowsky und schicke es sobald wie nur möglich — kannst ja per Postnachnahme schicken, aber geschwind! — so retest mich grosser Verlegenheit!!!

Bist du gesund? Was sonst neues? Grüsse Mme Ida! ebenso alle meine Freunde!

Die schönsten Grüsse und Küsse aber Dir von

Deinem JURIJ.

Schreibe bald!

Lieber Hynais!

Ich hatte noch eine Bitte wenn Du nach dem Diner hinausgehst, mache einen kurzen Weg zu meinem „concierge“. Sage dorten, dass ich den nachgesandten Brief erhalten habe und den Leuten für ihre Freundlichkeit danke! Sie sollen auch diese paquette, die mit dem Brief angekommen sind, nach Laibach senden — Es sind Holzstöcke von Benziger aus Einsiedeln. Wenn irgend etwas vorfallen sollte, sollen sie so gut sein und mir sofort schreiben.

Entschuldige mich dorten, dass ich nicht an sie geschriben, da es mir mit dem franz. schreiben so schwer geht! — Grüsse alle bestens und sage, dass ich etwas später kommen werde wegen diesem Portrait.

Mit Gruss!

Dein JURIJ.

Thue mir dieses!

27.

Jurij se pritožuje nad svojim ilustrativnim delom, ki je bilo naročeno za lesorezno reprodukcijo. Poroča o znancih. — Ivan je njegov bratranec.

Laibach 1. 12. 87.
„Hotel Stadt Wien“

Lieber Hynais!

Gestern erhielt ich deinen Brief und beeile mich zu antworten — vor allem was Fayencevorlagen betrifft. — Habe sie selber gestern vom betreffenden Fräulein zurück bekommen — sie hat nur 10 ausgesucht, die

übrigen sind für sie zu schwer — also schicke ich die übrigen 30 gleichzeitig heute mit deinem Brief weg an den Buchhändler —.

Lieber Hynais sei so gut und begleiche diese kleine Rechnung von 15 Francs — ich habe sie momentan nicht und kann sie auch nicht leicht bekommen — bin hier in der scheusslichsten Lage. Wenn du sie nicht leicht gibst sag's dem Freund Schmidt, er wird sie gerne geben — kannst sie ja dann später abrechnen. Bitte schreibe auch ein Paar Zeilen an den Buchhändler — ich kanns nicht —. Für die freundliche Besorgung derselben danke ich dir auf warmste! Nach 20 Tagen etwa fahre ich fort von hier nach Wien und stehe dir ebenfalls zur Verfügung zu allen deinen Wünschen. Schreibe mir nur, ich werde alles bereitwilligst thun.

Mit Illustrationen habe ich Pech — nichts will mir gelingen — höchst undankbares Zeug! — Die Frau Tavčar fange ich erst morgen an. Sonst kann ich mich überhaupt nicht rühren — schon lange pumpe ich von heut, bis aufs morgen. Ich werde überglücklich sein, wann deine Sendung ankommen wird!

Dan werde ich auch einmal nach Klfurt zum Cyrill schauen. Mit dem Ivan bin ich seltener zusammen als frühere Jahre, er wohnt sehr weit von mir, so dass ich selten Zeit finde ihn aufzusuchen — selber hat auch wenig Zeit — sonst in der Ehe sehr glücklich — er grüsst dich vielmals! Schreibe bald was! Wie geht's dir? Was machst Du?

Die schönsten Grüsse Dir und Mme Ida! Es küsst Dich Dein

JURIJ.

Grüsse die Bekannten!

28.

Napoveduje konec dela v Ljubljani in svoj povratek v Pariz. Potoval je preko Dunaja, kjer je obiskal znance in se ustavil pri bratu Janezu v Kaiserlanternu.

Laibach am 22. 12. 87.

Lieber Hynais!

Das Geld, nämlich jene 945 Francs habe ich schon vor einigen Tagen richtig erhalten. Du hast sehr recht gethan, dass Du dem alten Hulek den Rest ausbezahlt hast — es hat mich das immer verfolgt wie ein böser Traum. Ich bin mit meinen Arbeiten hier noch immer nicht fertig, hoffe aber bis Ende des Monats doch alles zu beenden und dann sofort nach Paris zurück zu kommen.

Das Wetter war hier bis zum letzten Montag scheusslich, Montag aber fiel etwas Schnee und ist kälter geworden, jetzt schneits's wieder — recht prächtiges Weihnachtswetter!

Sonst nicht viel neues. Bin gesund und möchte gerne schon in Paris sein. Wie geht's dorten? Sind schon viele Bekannte angekommen? Und Kriegslärm? Ich glaube, es wird doch nichts ernstes draus.

Ist der Freund Schmidt schon dort, wenn du ihn siehst, grüsse ihm von mir so wie auch die übrigen Freunde!

Frohe und glückliche Feiertage Dir lieber Freund, Mme Ida und allen Freunden!

Dein JURIJ.

Jurij je 1888. l. nadaljeval svoje delo za „Österreichisch-Ungarische Monarchie“ in izvršil več naročenih oltarnih slik za Osilnico in Rožnik pri Ljubljani. 25. aprila 1889 mu je umrl brat Janez v Kaiserlanternu, kamor je Jurij odpotoval in prevzel dovrševanje začelih Janezovih slik. Istega leta je pomagal Munkascyju pri njegovi ogromni stropni sliki za dunajski dvorni muzej, naslednje leto je pa nevarno obolel. Po ozdravljenju je naslikal nekaj oltarnih slik za domovino in podobo Sv. Cirila in Metoda za Ivana Hribarja. V avgustu je zapustil Pariz in se podal v Raschwitz pri Leipzig, kjer je prevzel dekoriranje neke nove graščine. Hynais je bil tedaj v Parizu, kjer je slikal v svoji lastni hiši na Montmartru, v Rue la Barre, kamor je prejel vest o Jurijevi nenadni smrti, dne 8. septembra 1890.

V Raschwitzu je stanoval Jurij popolnoma sam in se vozil k večerji v Leipzig. Hynaisovi „Otroci“ so ljubke realistične alegorije, uporabljene za vazo v Sèvresu, v Narodnem muzeju v Pragi, v vili Lecomte in v dunajskem dvornem gledališču. Hynais je svojega prvo-rojenca v znak prijateljstva krstil z Jurijevim krstnim imenom. Pan Luděk je akvarelist Marold iz Prage, ki je tedaj živel v Parizu.

Raschwitz 25. 8. 90.

Lieber Hynais!

Ich bin glücklich hier angekommen, die Reise hat mich gar nicht ermüdet — im Gegentheil ich war recht frisch auf, wie ich ankam. Und hier wäre alles gut, nur diese verfluchte Einsamkeit — ich wohne und schlafe in einem alten halbrestaurierten Schloss ganz allein — meiner Seel, man muss Courage haben —!

Gesprochen habe ich noch keine fünfzig Worte seit ich da bin — ich sehe keinen Menschen. Der Verwandte vom Schmidt, hat mich ein Paar mal im Vorbeigehen gegrüsst, weiters kümert er sich nicht viel. Auch für das Fressen ist ungemein beschwerlich — Mittags kalt, abends nach Leipzig — no, „mein Leibzig low ich mir“ — aber man muss halb achte schon zurück, es ist der letzte Zug hieher. Das Wetter miserable.

Sonst, das übrige gut. Die Schmidtschen habe ich noch nicht aufgesucht. Auch nach Gohlis und Rosenthal bin ich noch nicht gekommen — den Engemann werde ich doch dorten nicht finden — obwohl ich ihm brauchen würde.

Ich glaube, dass ich längere Zeit hier zu thun haben werde. Das Geld schicke ich Dir in einigen Tagen.

Hynais, Du würdest mir grossen Gefallen thun, wenn Du mir die „Kinder vom Hynais“ — nicht den Georges aber jene Vervielfältigungen von „Wiener Theaterfriesen“, die Du beim Hachette hast drucken lassen. Schicke mir dieses Dein Buch gleich, so schnell wie möglich, es wird mir sehr nützen!!! Mach das lieber Hynais!

Von der Arbeit nächstens mehr. Es ist die unangenehmste Arbeit, die ich in meinem Leben hatte —.

Deiner lieben und guten Frau Ida, dem kleinen Bürger Jurij und Dir
tausend Grüße und Küsse!

Dein JURIJ.

Schreibe was!

G. Š. Maler, Rittergut Raschwitz bei Leipzig.

Grüsse den pan Ludek! Schicke die Kinder!

Varstvo spomenikov.

(Od 1. III. do 31. VII. 1927.)

Poroča konservator dr. Fr. Stelè.

† Konservator Ivan Frankè.

Dne 15. oktobra 1927 je v Ljubljani umrl vpokojeni profesor, pospeševatelj ribarstva v Sloveniji, slikar Ivan Frankè. Spomeniški urad pa se ga spominja kot enega najagilnejših slovenskih konservatorjev. L. 1882. ga je avstrijska Centralna komisija za varstvo umetnostnih in zgodovinskih spomenikov prvič izbrala za svojega zaupnika. L. 1908. je bil kot konservator II. sekcije (srednjeveški in novejši spomeniki) za okrajna glavarstva Kranj, Kamnik, Ljubljansko okolico in mesto Ljubljano. Bil je eden tistih, ki so si osvojili stroga, na principu konserviranja in ne brezobzirnega prenavljanja temelječa načela modernega spomeniškega varstva ter je med drugim obvaroval n. pr. freske v kupoli ladje cerkve na Skaručni pred preslikanjem. Ko se je začetkom drugega desetletja 20. stol. spomeniška uprava decentralizirala in so bili nastavljeni tehnični in umetnostno-zgodovinski deželni konservatorji po provincah, je Frankè ostal še nadalje delaven član nove organizacije in je za časa vojne nadomestoval odsotnega deželnega konservatorja. Zaupnik poveljnega Spomeniškega urada je ostal do svoje smrti. Tudi kot konservator se je Frankè semintje literarno udeleževal (v Domu in svetu in Ljubljanskem zvonu); vendar imajo ti spisi vrednost le kot prepotrebna opozorila na domače spomenike, ne pa znanstvene. Njegov pravi pomen in njegova velika vloga v domačem spomeniškem varstvu je v njegovem pogosto malo opaženem praktičnem delu. Gledé te pa se bo ž njim težko kosal kak slovenski konservator.

*

Bled, ostanki fresk iz stare cerkve so bili najdeni v nekem zaboju pod streho župnišča. Ostanki pripadajo freskam notranjščine in so nekako iz sr. XV. stol. Prenešeni so v zbirko spomeniškega urada, kjer bodo sestavljeni, kolikor bo to še mogoče.

Braslovče, župna cerkev, prenovitev notranjščine. Nasvet se je glasil: Očiščenje stenske slikaije naj se izvrši v vsej cerkvi, kakor je bilo že l. 1926. začeto v prezbiteriju. Slike so majhne umet-

niške kvalitete, vseeno se mora pa od podjetnika zahtevati, da pri figuralnih slikah ne bo ničesar preslikaval ali spreminjal. Oltarji naj se prenove, kakor se je že veliki. Povsod naj se ohrani prejšnja polihromacija in zlatenje v istem obsegu kakor je sedaj, ker bi sicer prenovitev ne imela nobenega smisla. Obrazi na velikem oltarju so bili presladko poslikani, deloma pa učinkujejo v novih potezah pretrdo in surovo. Kričeča rdečica na licih je nepotrebna, prav tako ni treba povdarjati svetlob in senc v rezljanih bradah in laseh ali v gubah lica; tu zadostuje enoten ton, ker naravno osvetljenje in osenčenje plastično izvršenih oblik najboljše učinkuje. Ugovarja se odstranitvi oltarja v kapeli na moški strani z namenom, da bi ga nadomestil nov oltar Srca Jezusovega. Celotna oblika tega oltarja iz konca XVIII. stol. je razmeroma zelo elegantna in se izborno prilega prostoru. Ikonografično zanimivo idejo izraža skupina v atiki, ki predstavlja Jezusa, stoječega na školjki, v katero se steka kri iz njegovih ran; školjka je polna, da kri teče preko robov, od spodaj se vspenjata k školjki dve ovčki — simbol vernikov — in srebata dragoceno pijačo. V interesu spomeniškega varstva svetuje konservator, da se oltar ohrani, le kip sv. Jožefa se sme odstraniti in nadomestiti s kipom Srca Jezusovega. Nameri, da se kip sv. Jožefa prenese v stranski oltar na desno stran slavoloka na mesto sv. Petra, ki je umetniško brezpomemben, se ne ugovarja. — O rezultatu ni poročil.

Breg pri Ptuj, cerkev sv. Roka. Zaupnikovo poročilo glasi, da je ostala pri namestitvi novih orgelj nespremenjena dragocena omara s slikanimi krili iz 1. pol. 17. stol.

Celje, cerkev in kapelica sv. Maksimilijana sta bili stavbinsko prenovljeni.

Celje, vila Lemaič. Pri kopanju v vrtu, ki obdaja vilo so našli več rimskih starin: 1. kapitel; peščenec, 30 cm visok, 40 cm široka krilna plošča; spodaj čaša akantovih listov, štirje listi na oglih rastejo pod ogle krilne plošče in se tam zvijajo v volute, katerih stranska lica so okrašena s štirilistno rozeto. Na treh straneh raste v sredi med dvema ogelnima po en list navzgor v vpogljino krilne plošče, na eni pa se nahaja mesto lista brezbrada glava en face, s karakteristično na čelo sčesanimi lasmi. — 2. Vrhnji ogel nekega drugega kapitela, s krilno ploščo in dvodelnim ogelnim listom pod njo. — 3. Na dveh straneh reliefno obdelana marmorna klada, očitno del desnega ogla neke arhitekture. Prednja stran, ki je okrašena s figuralnim reliefom, meri 56 × 89 cm. Relief se nahaja v poglobljenem, s profiliranim obrobim okvirom obdanem polju in predstavlja stoječo nago moško postavo, katere telo je gledano v en face stoji, leva noga je počivajoče odstavljena; brzbrada glava je obrnjena v skoro popolen profil v levo. Čez levo ramo visi jermen s palici podobnim obeskom ob desnem boku; levica drži navzdol obrnjeno sulico, desnica klobuku podobno čelado. Ob desni nogi je okrogel ščit. Desno stransko polje meri 31 × 89 cm in je okrašeno v vokvirjenem poglobljenem polju z rastlinskim okrasom, katerega steblo raste navpično v osi polja, ob straneh pa so simetrično raz-

loženi listi. Arheologi smatrajo, da izvirajo predmeti najmanj iz 2. stol. po Kr., če ne še iz 1. stol.

Sp. Dravograd, cerkev sv. Vida v trgu. Po florisu svojega jedra spada v vrsto najstarejših ohranjenih cerkvenih stavb v Sloveniji, na prehod iz romanskega v gotski slog. Jedro tvorita pravokotna ladja in kvadratičen prezbitenij, ki tvori podstavek za zvonik. Sedanji prezbitenij je poznejši prizidek. Cerkev je bila stavbinsko v zelo zanemarjenem stanju, poleg tega močno trpi vsled vlage. Lokalni faktorji so zbrali za popravilo potrebno vsoto in stavbo popravili. Pred popravilom se je pokazal med južnim stranskim vhodom ostanek stenske slike, predstavljajoče Križanega in zgodnje baročno ornamentiko iz 1. pol. XVII. stol. Ohranitveno stanje je bilo skrajno slabo. Pri popravah v notranjščini so odkrili za južnim stranskim oltarjem fresko iz prvih desetletij 16. stol., predstavljajočo stoječe svetnike s podpisi v gotski minuskuli z velikimi začetnicami: Sanctus Jacobus, Sanctus Erhardus, Sanctus Florianus. Nekoliko nižje je z manjšimi gotskominuskulnimi črkami zapisano IOHANNES MUTSCHITSCH. Skoro nedvomno je, da je to ime slikarja teh slik. Slike so prevlečene z lahkim apnenim beležem in mestoma precej odrgnjene. Apnena prevlaka jih dela skoro nevidne in se pokažejo šele, če jih zmočimo. Sv. Florijan je oblečen v sočasno vojaško obleko s karakterističnim glavnim pokrivalom in visoko pod vratom zapeto srnjco. Bela Erhardova suknja je značilno zeleno senčena, glava ponavlja običajni realistični tip zač. XVI. stol. V gubanju je zastopan istotakrat značilni grafični dekorativni sistem gub. Freska je po slogu značilna za prva desetletja 16. stol., sicer pa brez večje umetniške vrednosti. Z narodno kulturno-zgodovinskega stališča je važno slovensko ime slikarja.

Glede popravil je konservator priporočil v prvi vrsti popravilo strehe, v drugi vrsti pa odstranitev vlage, ki bo sicer neprestano ogrožala stavbo in vse poprave ne bodo veliko izdale. Priporočil je restavracijo slike sv. Florijana, ki je pokrita z razkrojenim firnežem. Spodaj je pokrajina s pogledom na Sp. Dravograd. Na stenah cerkve je viselo več slik doprskih apostolov. Ker so močno trpele vsled vlage in jih je do nerazločnosti pokrival preperel firnež, je priporočil, da se restavrirajo in spravijo na ugodnejšem mestu, kot je ta cerkev.

Veliki oltar je prav čedno leseno delo nemške renesanse. Na predeli ima napis: DIVI VITI ALTARE ILLUSTRISIMUS D(omi)NUS D(omi)NUS MATHIAS A SICHTEN D(omi)NUS IN STREITEBEN INCLYTI ET ARCHIDUCATUS CARINTHIAE MAJORIS CONSILII DEPUTATUS ET SUPREMUS QUAESTOR IN TRABURG UNA CUM ILLUSTRIS. CONIUGE EVA MARIA AVRO ET PICTURA EXORNARE FECIT ANNO 1669. — Na podstavkih stebrov sta naslikana njihova grba.

Ljubljana, Koslerjeva hiša v Schellenburgovi ulici. Popravljen je bil že popolnoma razpadli omet zunanjščine in zunanjščina nanovo barvana. Vsa odločilna arhitektura in ornamentika te



Sl. 60. Stična, samost. cerkev, fragment nagrobne slike iz l. 1482.

stavbe je ostala nespremenjena. Svetlosivi ton barve sten se je prav dobro posrečil.

O priliki te restavracije je konservator postavil zahtevo, da se odstranijo vsi reklamni napisi z nadstropij in lepega balkona ter se vsa reklama trgovskih podjetij omeji na pritličje in ne sme segati preko pasu, ki deli pritličje od prvega nadstropja. S tem je hotel sprožiti sploh vprašanje reklame, ki se v Ljubljani brez sistema šopiri kakor se ji zljubi. Ob restavraciji stavbinsko tako odlične hiše kakor je Koslerjeva, naj bi se poslužil mestni stavbni urad svoje doslej še neaktivne pravice, da poseže v to neorganizirano panogo in jo začne vganjati v prave meje. Delen uspeh je bil v tem slučaju dosežen glede poseganja reklame preko arhitekturnih form, glede

estetske strani napisov samih se pa ni nič izboljšalo in se je pokazalo, da ljubljansko ozračje za trezno pojmovanje takih vprašanj, ki po svoje zgovorno beležijo nivo civilizacije danega mesta, še ni zadosti zrelo.

Ljubljana, Rimski zid. Sporazumno s konservatorjem je bil v šoli arhitekta J. Plečnika izdelan načrt za restavracije, trajno ohranitev in estetski aranžmâ Rimskega zidu na Mirju. Načrt je tak, da v največji meri zavaruje ohranjene ostanke zidu pred razpadanjem ter obenem njegovo lice estetsko uredi, tako da je v polni meri ustrezno želji spomeniškega varstva po ohranitvi, pa tudi želji javnosti, naj bi zid ne predstavljal kupa razvalin ob prometni cesti, ampak ji dal značilno estetsko noto, po kateri bi postal ta zid stalno bistven element zunanje urejene nove Ljubljane. Ker je delo tako zasnovano, da ga je treba rešiti enotno in temeljito, se je opustila misel, da bi se razpali zid letos zidarsko popravil, drugo pa odložilo, ampak se bo počakalo na destruktivni efekt še ene zime, nakar bo tekom prihodnjega leta izvršen cel projekt naenkrat.

Ljubljana, prenos stebra sv. Trojice izpred kavarne „Evropa“ na Kongresni trg. Pri odstranitvi so našli v temeljih kamenite plošče s prvotnimi napisi; izkazalo se je, da so napisi doslovno posneti na novem podstavku. Stare plošče so bile shranjene v temeljih spomenika, postavljenega na Kongresnem trgu. Starim napisom, ki vsebujeo dosedanje zgodovino spomenika, se dodâ v slovenskem jeziku napis o sedanjem prenosu.

Ljubljana, obnovitev zunanjščine stolne cerkve. Na osnovi več posvetovanj se je končno odločilo, da se obnovljeni omet zunanjščine pobarva v istem smislu, kakor je bilo dosedaj pritličje in da se arhitekturni členi barvajo rumeno, polnilne ploskve med njimi pa temnosivo, samo da se ta način konsekvntno izvede na vsem poslopju. Rezultat je neoporečno ena najposrečenejših restavracij kake stare zunanjščine v Ljubljani sploh. Nad napisne plošče, vzdane v stene, so bile napravljene preproste kamenite strešice.

Ljubljana, vodnjak v rebri grajskega hriba nad Krekovim trgom. V njegovih stenah je bil ugotovljen na dva dela prerezan nagrobni spomenik z stoječo figuro umrlega, grbi in napisi. Spomenik, ki je videti še dobro ohranjen, bo o priliki mestni stavbni urad dvignil in ga izročil muzeju.

Marija Gradec pri Laškem, cerkev, freske. Podobar Miloš Honjec iz Celja je sporazumno s konservatorjem odstranil belež na dveh srednjih, v skupno arkado združenih poljih stranskih sten ladje, da se ugotovi obseg in stanje pobeljenih fresk, katerih en del se je videl za severnim stranskim olstarjem, en del pa se je sledil na južni steni, kjer je bil odluščen belež. Rezultat je bil presenetljivo povoljen. Delo je bilo izvršeno vestno, strogo samo v okviru odkritja obstoječih ostankov, definitivni aranžmâ z retuširanjem manjkajočih delov in zadnjim očiščenjem pa je ohranjen za poznejši čas in za kvalificirano revstavratorsko osebo.

Odkrite freske se dele navpično v tri pasove, katerih spodnji, pritlični je na obeh stenah uničen. Drugi je na obeh stenah deloma uničen po navzgor razširjenih prvotnih dolbinah, kjer sta sedaj stranska oltarja, ter po dolbini za oblečeni kip Marije na severni steni. Popolnoma ohranjen je samo zgornji pas. Slike predstavljajo na južni steni v srednjem pasu obe polji zavzemajočo sliko sv. treh kraljev podobne kompozicije, kot pri sv. Primožu nad Kamnikom. V zgornjem pasu je na levi križanje, na desni pa snemanje s križa. Na severni steni je v srednjem pasu na levi smrt Marije, nad njo Marijino vnebovztje, na desni pa spodaj Marijino kronanje po sv. Trojici, predstavljeni v treh osebah, zgoraj pa Kristus kot mistična vinska trta. Razen teh slik je pod konzolo na severni steni ohranjen en svetnik škof, na južni steni pa na levo od stranskega oltarja sv. Janez Ev. Slikani sta tudi obe, sedaj z oltarji zakriti dolbini. V severni je naslikana Oljska gora, v južni pa v krajini klečeč sv. Hieronim, obrnjen k Križanemu, ki je naslikan v levi stranici. O postanku teh slik nas pouči nekdanj v cerkvi se nahajajoči, sedaj ne več ohranjeni, v prepisu sporočeni napis, ki se je glasil: *Die Kirchen hat lassen weichen und mallen der Ehr vnd weis herr Mathias Stich Burger zu Tyffer so der zeit Zechemeister gewesen ist zu lob und Ehr unsern lieben Herrn und seiner lieben Mutter Maria in den 1526 Jahr, angefangen zu bauen 1505.*

Odkritje teh fresk, ki so datirane, je za domačo umetnostno zgodovino dogodek prve vrste. To je veliko in sorazmerno zgodnje delo, v katerem prevladuje „renesanski“ značaj nad tradicionalnim gotskim. Poleg gotskega krogovičja, ki vokvirja slike v zgornjem pasu, imamo čisto renesanške arhitekture in dekorativne elemente, posebno pa čisto pod italijansko-renesanskim vplivom nastale kompozicije (snemanje s križa, vnebovzetje Marije itd.). Posebno važen je odločno sistematični kompozicijski princip. V stilističnem razvoju domačega gradiva spadajo te freske v razvojno vrsto Jezersko — Križna gora — znamenje pri Crngrobu — sv. Primož. Četudi ni nobene delavniške zveze s temi, po različnih delavnicah ustvarjenih ciklih, je vendar sorodstvo toliko, da moremo stilsko razvojno stopnjo naših fresk smatrati kot konsekventno naslednjo stopnjo razvoja od gotike k renesansi v primeri s ciklom pri sv. Primožu, s katerim imajo več, navidez zelo močnih sorodnosti. Ž njihovim datiranjem dobi tudi opredelitev cikla pri sv. Primožu na čas okr. 1520 svoje zunanje potrdilo.

Ptuj, nameravana odstranitev končnega okroglega stolpa mestnega ozidja ob Dravi v bližini mostu čez Dravo. Odstranitev se utemeljuje s prometnimi oziri. Konservator je zaprosil mestni magistrat v Ptuj, da kot čuvar materialnih in idealnih interesov mesta prepreči izvršitev tega, daleč ne toliko opravičenega načrta, kakor se na prvi pogled zdi. Ulica, za katere razširitev bi šlo, je za običajni tovarni promet gotovo zadostna, če tudi je za moderne zahteve nekoliko tesna in mestoma za pešce

neudobna; vendar si lahko z malenkostno zamudo časa izbero sosednjo ulico ali pot čez park. Tako pri eminentno lokalno estetski vlogi te stavbe, ki tvori nenadomestljiv zaključek stavbne skupine, k kateri spada, idealni interes nedvomno pretehta praktičnega. Ptuj se odlikuje pred drugimi slovenskimi mesti po svojem izrazitem starinskem, umetniškem in položajno mikavnem značaju. Ne sme se prezreti, da pri tem ena poteza podpira drugo in omalovaževanje ene oškoduje celoto. Ako gledamo samo z estetskih vidikov, je na gornjem koncu mesta dominikanski samostan, ki mu že par let preči nevarnost, prav tako nenadomestljiv estetski zaključek, kakor je spodaj ob Dravi ravno ta stolp. Noben nov zaključek te skupine bi ga ne mogel nadomestiti v njegovi naravnost absolutni učinkovitosti že zato, ker bi se, če bi tudi obstajala volja nadomestiti ga, gotovo pridružil kak praktičen interes, ki bi celo pri največji pažnji in dobri volji gotovo prevladal nad estetskim.

Stična, samotanska cerkev, obnovitev notranjščine. Vsa notranjščina je bila zidarsko poravljena, vlažni deli sten izolirani proti vlagi ter stene in oboki nanovo pobarvani. Barvanje je izvršeno v belorumeni harmoniji: vse stene in oboki so rumenkasti, vsi arhitektonski členi in štukaturni okraski na obokih so beli. V načrtu so večje spremembe v notranjščini, da se cerkev prilagodi redovnim potrebam. V zvezi s temi načrti sta bili stranski steni v prezbitერიju odprti na vsaki strani v dveh polkrožnih lokih. Pod kupolo se postavi nov umetniški kor, vsa cerkev dobi nov tlak, ker je sedanji opečni že ves obrabljen.

Pri zidarskih delih v notranjščini so bile po naklonjenosti samostanskega vodstva stene preslikane z namenom, da se ugotove v njih skrite poteze prvotne stavbe. Odkriti so bili v stranskih ladjah ob koru stari romanski loki z važnimi detajli in v desni ladji dva puščena neometana; ugotovljena je bila debelost kamenitih slopov in posebno prvotna oblika važnih štirih nosilcev pod kupolo. Z gotovostjo se je tudi dognalo, da je bila prvotna stavba pri prezidavi v baročni dobi na zapadu precej skrajšana.

V prečni ladji ob vhodu v zakristijo so odkrili dva pravokotna in en okrogel kamen z grbi. Na prvem je na ščitku v zgornji polovici šestrogeljska zvezda, v drugem v levo se vspenjajoč tur, v tretjem (okroglem) pa tur nad zvezdo. Nad prvima dvema je ohranjen del napisa v gotski minuskuli HER PANGRACZ VON AURSPER(G).

Pod korom so odkrili, ko so odstranili tam vzdane nagrobnike, da so jih višje vzdali, na ometu prvotnih, sedaj zazidanih slopov na levi strani, ostanke ornamentalne slikarije, izvršene na belež, obstoječe iz neskončnega vzorca dotikajočih se krogov, na desni pa v fresko tehniki izvršeno nagrobno sliko (sl. 60), ki jo deloma pokriva pilaster in obok kora. Slika predstavlja čisto renesansko dekorativno arhitekturo, obstoječo spodaj iz masivnega podstavka, katerega prednja ploskev je vokvirjena in nosi trivrsten napis. Na podstavku je stal na vsaki strani en renesansko ornamentiran, štirioglat steber; oba pa sta nosila na vrhu, kakor se zdi, tipično renesansko zaokroženo atiko, v katere desnem kotu je ohranjen ogrski

grb. V ti arhitekturi se je nahajal na modrem polju naslikan, stoječ ščit z grbom, na ščitu pa šlem, od katerega se je razvijalo na strani značilno poznogotsko listovje. Na grbu je bila naslikana v svojo desno obrnjena živalska glava z rogovi in ušesi, iz katerih šviga ogenj. Bržkone je bila to bikova glava, vendar je njen levi del uničen. Od napisa spodaj je levi del uničen, desni pa, četudi skoro popolnoma odgrnjen, še čitljiv in se glasi z velikimi začetnicami (gotska minuskula): ... · VNSERS · LIEBEN · HERRN · 14 · 82 · IARE // ... · STARB · DER · EDEL · VEST · JORG · // ... · ALHIE · BEGRABEN · DEM · GOTT · GENAD. V omet spodnjega dela je vrezanih par čitljivih napisov: 1. HF (hic fuit) IOANNES ADI AM 15 JULY IIII (= 1504). — 2. 1574 D(omi)N(u)S DABIT VERBUM EUANGELIZANTIB(us) VIR-TUTE MULTA F. (—)US ATAMEN. Vsebina napisa kaže na protestantovsko roko. Ime, od katerega se je ohranil samo končni us, je očitvidno z nožem ali čem sličnim odstrgano in ni slučajno odpadlo.

Šmarje pri Jelšah, zavarovanje župne cerkve pred naštopanjem vode. Konservator je ugotovil, da je misel na tako zavarovanje umestna, da pa predlaganemu načinu (da se dvigne nivo notranjščine), z ozirom na arhitektoniko cerkve, ne more pritrditi. Natančna preiskava notranjščine je namreč dognala, da se nahaja v ladji in v kapeli za vel. oltarjem pod beležem in ometom lepa votivna baročna arhitektura. Pilastri ob stenah ladje in kapele in venčno ogrredje, ki ga nosijo, so iz domačega črnega in belega marmorja. Po izvedbi te arhitekture v 1. pol. XVIII. stol. je imela notranjščina prav odlično lice, za čigar restavracijo ni treba drugega, kakor da se odstrani pokrivajoči ga belež. Stranski kapeli, iz novejša dobe, posnemata to arhitekturo, vendar ne v pristnem materialu. Cerkev kaže sedaj tudi neumetniške slike na svodu, ki zakrivajo lepo razdelitev svoda po petrih štukiranih okvirjih iz rokoko dobe. Konservator predlaga pokritje svodov z enotnim krem-rumenim tonom, okviri pa naj bi bili beli. Neokusen je tudi veliki oltar, ki naj bi ga nadomestil nov moderen altar, obstoječ iz praktične solidne menze in tabernaklja, stena nad njim pa bi se figuralno poslikala. Dvigu notranjega nivoja za $\frac{1}{2}$ m ugovarja radi tega, ker bi se s tem zakrile lepe marmorne baze pilastrov in bi se bržkone oškodovala tudi proporcija notranje prostornine. Temu nasproti predlaga, da se dostop vode omeji z dvignjenjem zunanega terena, posebno pa s tem, da se poskrbi za reden in nagel odtok vode, ki teče mimo cerkve. Pred par desetletji je bil cerkven prostor obdan z obzidjem, ki je branilo obenem dostop vode k cerkvi; ker so ga iz „estetskih“ razlogov odstranili, bo pač nemogoče preprečiti, da bi tudi pri večjih povodnjih ne prihajala voda do cerkve in celo vanjo.

Šmartno ob Paki, restavracija slike sv. Alojzija. Župni urad je predložil konservatorju v presojo restavrirano sliko, kakor je delo izvršil neki ljubljanski „strokovnjak“. Konservator je ugotovil, da je slika nalepljena na novo platno, na obleki na prsih, na rokavu desne roke, na liliji in na celi levi roki z zapestjem in podstavkom, na katerem sloni, pa je bila grobo preslikana. Bistveni deli, ki so bil dobro ohranjeni, so ostali nedotaknjeni. Na

hrbtu je bil **netočno** obnovljen napis, ki že po sedanjem smislu kaže, da je posledica usodnega nesporazumljenja. Glasi se sedaj: DEUS CULTORIBUS S. ALOYSII IN PAR: PAAKENSII IN SUI AMORIS TESSERAM OFFERT FRANC. XAV. ABBAS ET ARCHI: DIACONUS SITTICENSIS 27. IUNII ANNO 1662. Jasno je, da mora na začetku biti DEO in da je letnica za sto let prezgodnja. Ker je bilo delo zaračunjeno tako, kakor bi ga izvršili najbolj zanesljiv strokovnjak, je ta slučaj glasen memento, kako previden je treba biti pri oddaji del, kjer igra glavno vlogo tehnična solidnost in minuciozna vestnost.

Velenje, podružnica v trgu je bila temeljito zunaj in znotraj zidarsko restavrirana. Delo je bilo povoljno izvršeno. V programu je restavracija rezbarsko in dekorativno dragocenega velikega oltarja. Pri odstranitvi stranskih oltarjev so odkrili zadaj na steno naslikane oltarne nastavke, ki se bodo ohranili. Na desnem je podpis PINXIT ANTONIO DVLATCOVITCH (poročilo župnega urada Šmartin pri Velenju).

Veliki oltar ima zadaj sledeči, na dveh mestih s tramom prekrit in zato ne popolnoma čitljiv napis: DIßER ALTAR IST GEMACHT VND GEFAST WORDEN VON IHRO HOCH WIERDEN HERRN HERRN...us IGNATIUS VON GRAFFHEIDEN DERZEIT COMMIS-SARI(us)... SCALES VND WOLEHRWIERDIGER HERR JACOB VOGRIIN DERZEIT CABLAN VND KIRCHENPRÖBST GREGOR SCASA VND MARTIN ERSAMSCHECK JOHANN MIHAEL SATORY BURGER VND MALLER ZU WINDISCHGRAZ DEN 14. SEPTEMBER ANNO 1744.

BIBLIOGRAFIJA 1926 in 1927.¹

Priobčila M. Marolt in F. Šijanec.

I. Knjige.

Brusić Fra Vl., Otok Rab. Geografski, historijski i umjetnički pregled. Zagreb 1926.

Cankar Izidor, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. I. del, t. snopič. Ljubljana 1926. Izdala Slovenska Matica, 8°, str. 136, 54 reprod. Od početkov krščanske umetnosti do l. 1000. Razvoj stila v starokršč. dobi in zgodnjem srednjem veku. Slikarstvo. — Poročila in kritike: J. Š., Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. Mentor XIV., št. 7—8, str. 190—191. — Marolt M., Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. Spisal Izidor Cankar. Mla-

dika VIII., šte. 6, str. 231—232. — Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. Jutro šte. 62, (13. III.). — Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. Nar. Dnevnik šte. 47 (28. II.).

Gnirs Prof. Dr. Anton, Istria praeromana. Beiträge zur Geschichte der frühesten und vorrömischen Kultur an den Küsten der nördl. Adria. Karlsbad 1925, 152 pages, 85 Abb.

Hermann Hermann Julius, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. II. Teil. Die deutschen romanischen Handschriften. Posebno poglavje: Handschriften aus Krain, str. 286—300. Herausgegeben vom II. Kunsthistorischen Institute der Universität Wien. Verlag von Karl W. Hiersemann. Leipzig 1926.

¹ Do 1. oktobra 1927.

- * Hourticq Louis, Uvod u istoriju umetnosti. Estetika, istorija, tehnika. Preveo Miloje M. Vasić. Beograd, Geca Kohn 1927.
- * Mijatevz dr. Kr., Crkvena pri s. Vodoča. Posebni odtis iz časopisa Makedonski Pregled. Sofija 1926. — Kritika v Prilozih za književnost, jezik, istoriju i folklor 1926, knj. 6., sv. 2., str. 324—325.
- Praga Giuseppe, Scuole e maestri in Arbe nel Medioevo e nel Rinascimento. San Marino 1924.
- Steska Viktor, Slovenska umetnost I. slikarstvo. Mohorjeva knjižnica 16, 1927. Založila Družba sv. Mohorja. Natisnila tiskarna Družbe sv. Mohorja na Prevaljah. 430 str., 72 slik.
- Stosić don Krsto, Katedrala u Šibeniku. 14 ilustr. Šibenik 1926.
- * Strika Boško, Srpske zadužbine. Fruškogorski manastiri. 8°. Str. 184. Zagreb 1927.

II. Časopisi in zborniki.

- Almanah Jadranske Straže. Beograd 1925. Iz vsebine: Karaman Ljubo, Kulturni spomenici na našem Jadranu. 129—160. — Vasić Miloje, Primorski uticaji u srpskoj umetnosti srednjega veka. 513—524. — Karaman Ljubo, Juraj Orsini, dalmatinski arhitekt i vajar XIV. vijeka. 525—548.
- Časopis za zgodovino in narodopisje. Maribor 1927. Snopič 1—2. Izdaja Zgod. društvo v Mariboru. Urejuje prof. dr. Fr. Kovačič. Iz vsebine: Stelè dr. France, Gradivo za prekmursko zgodovino. 1. Župna cerkev v Martjancih. 2. Slovenska listina iz l. 1645. Str. 1—9. Poročilo o delovanju muzejskih društev.
- Etnolog. Glasnik kr. etnografskega muzeja v Ljubljani. Leto I. Ljubljana 1927. Izdajatelj dr. Niko Zupanič. Iz vsebine: Vurnik dr. Stanko, Doneski k studiju slovenske avbe. Str. 41—67. — Vurnik dr. Stanko, Drobec k studiju sloven-

ske ljudske plastike. (Martra iz Višnje gore). Str. 84—86. — Kr. etnografski muzej v Ljubljani, njega zgodovina, delo, načrti in potrebe. Str. 139—144. — Referati in kritike: Balduin Saria, Poetovio. Str. 164—165. — A. Koblar, Obleka kranjskih ženâ v 18. veku. Str. 166. — Vurnik S., Med revijami. Str. 172—173. — Isti, H. Th. Bossert, Volkunst in Europa. Str. 173. — Isti, Albert Sič: Narodne vezene na Kranjskem, Zbirka narodnih ornamentov, Slovenski narodni slog. Str. 173—174. — Isti, M. D. Laptchevitch: Costumes Nationaux Yougoslaves. Str. 176.

- * Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor. Ur. Pavle Popović. Knj. 6., sv. 2. Beograd 1926. Iz vsebine: Petković dr. Vlad. R., Likovi Stefana i Lazara Musića u Pavlici. 221—227. — Vasić Miloje M., Arhiepiskop Danilo II. Monah i umetnik. 231—264. — Mirković dr. Lazar, Jedna freska iz ciklusa čuda sv. Arhandela Mihaila u Lesnovu. 265—268. — Knjige i rasprave. 284.

Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku izdan od Fr. Bulića i M. Abramića. God. XLVII—XLVIII. Split 1924—1925. Iz vsebine: Abramić M., Grčki natpisi iz Solina. 5—11. — Bulić Fr., I titoli di dedica delle basiliche urbane ed extraurbane di Salona. 11—20. — Ritterling E., Zur Salonitaner Inschrift. 20—21. — Bulić Fr., Trovamenti antichi nelle mura perimetrali e nelle torri di Salona ad Est dell'anfiteatro 27—46. — Bulić Fr., Escavi nella necropoli pagana di Salona detta Hortus Metrodori nell'a. 46—51. — Fr. Bulić, Manno di Statua di bronzo trovata a Salona. 53—68. — Abramić M., Poklopac rimskog sarkofaga iz Solina. 68—70. — Abramić M., Rimski natpis iz Biograda. 70—72. — Bulić Fr., Frammento d'iscrizione trovato

* V cirilici.

a Lečevica. 72 — 73. — Bulić Fr., Una iscrizione sepolcrale trovata a Perasto delle Bocche di Cattaro. 73. — Franz L., Ein mykenisches Schwert aus Dalmatien. 74. — Bulić Fr., Trovamenti antichi cristiani nelle città di Hvar. 84—85. — Bulić Fr., Staro iznašašće u Municipium Novense ili Ad Novas. 85—86. — Juras J., Starinska iznašašća u Dalmaciji. 86—88. — Bulić Fr., Il mosaico nel Praetorium del luogotenente della Dalmazia a Salona. 88—89. — R. Slade Š., Jedna isprava o Zvoniku Stolne crkve u Trogiru. 91—93. — Stosić Kr., Nepoznati radovi Horacija Fortezze iz Šibenika. 93—96. Karaman Lj., L' incendio del vecchio Vescovado del Mausoleo di Diocleziano a Spalato. 152 do 153. — Bulić Fr., Tre ampole d'olio di S. Menas trovate in Dalmazia. — Serie di alcuni di Arbe. — Pečat biskupa šibenskoga Mihovila Mate. Pečat biskupa kotorskoga Luke Bizantija. 154—157. — Recenzije. — Bibliographie. — Opis novih predmetov splitskega muzeja. — Prilozi: I. Karaman dr. Ljubo, Basrelief u splitskoj krstionici. 1—27. — III. Schürmann W., Ein Vorschlag zur Neugestaltung der nördlichen Umgebung der Domkirche in Split. 1—8. — V. Bulić don Frane, Krunithbena bazilika kralja Zvonimira usred gradine u Solinu. I—V. Odtis iz Zbornika kralja Tomislava. — VI. Izvješće o djelatnosti Konservatorskoga Ureda za Dalmaciju u Splitu god. 1924—25. 1—125. — Kot samostojna knjiga: VII. Bulić don Frane, razvoj arheoloških istraživanja i nauka u Dalmaciji kroz zadnji milenij. Posebni odtis iz Zbornika Matice Hrvatske. 4^o, 1—152.

II. Razprave.

Zbornik kralja Tomislava u spomen tisućgodišnjice hrvatskog kraljevstva. Zagreb 1925. Iz vsebine: Karaman Ljubo, O značenju bas-reliefu u splitskoj krstionici. 391—412. — Bulić Frane, Krunithbena

bazilika kralja Zvonimira usred gradine u Solinu 447—450.

B. B., Fran Stiplovšek, „Stari Maribor“, II. del. Iutro št. 268. (4. IX.).

Jama Matija, O impresionizmu in kritiki. Življenje in svet št. 23, str. 626—628; št. 24, str. 644—647; (konec) št. 154. (2. VII.).

Kovačič Fr., K starejši zgodovini minoritskega samostana v Ptuj. Časopis za zgodovino in narodop. XXII. snopič 3 do 4, str. 149—168.

Marolt Marijan, Slike Toneta Kralja v struški cerkvi. Mladika VIII., št. VII., str. 247 do 249.

Savinšek Slavko, Slikarstvo. Vigred V., št. 1, str. 9—11; št. 2, str. 35—36; št. 4, str. 83—84. — Slikarstvo pri prastarih in starih narodih. Vigred V., št. 7, str. 153—154.

Stele dr. Fr., Štuk. Dom in Svet XXXX., št. 3, str. 114—117. (Spomeniki te stroke v Sloveniji).

Vurnik Ivan, O reševanju stanovanjske krize v zapadni Evropi. Dom in Svet XXXX., št. 4, str. 145—148.

Vurnik Stanko, Osamosvojitvev slovenske keramike. Dom in Svet XXXX., št. 6, str. 215 do 315. — Osamosvojitvev na polju umetno-obrtnke keramike. Slovenec št. 159. (19. VII.). — Slovensko poslikanje panjske končnice. Ilustrirani Slovenec št. 150. (24. VII.). (S. V.).

Biografije.

† Ivana Kobilca.

Marolt Marijan, Ivana Kobilca. Mladika VIII., št. II., str. 72 do 73.

Vurnik dr. Stanko, Ivana Kobilca in njena umetnost. Dom in Svet XXXX., št. 2, str. 85 do 86.

— Ivana Kobilca. Sl. Narod 1926, 5. XII.

— a., Slikar Božidar Jakac. Mladika VIII., št. VIII., str. 315

Erjavec Fran, Tine Kos, Ilustr. Slovenec III., št. 25.

M. D. D., Iz slovenske likovne umjetnosti. Janez Šubic. Umjetnost IX., sv. 4, 5, str. 10—11.

- B. D., Na domu slikarjev Šubicev. Jutro št. 191. (14. VIII.).
- Maleš Miha, Pogovor z Richardom Jakopičem. Ljublj. Zvon XLVII., II., str. 65–75.
- Res dr. Alojzij, Claude Monet, početnik impresionizma. Dom in Svet XXX., št. 4. ovitek.
- Škodlar, Ivan Vavpotič — petdesetletnik. Jutro št. 44. (20. II.).
- Franjo A. Sterle. Ilustr. Slovenec III., št. 12.
- Slovenec H. G. Perušek — najodličnejši slikar v Chicagu. Življenje in svet štev. 3, str. 71–75.
- V. Poljenov. Jutro štev. 191. (14. VIII.).
- Narodna enciklopedija SHS. Ur. dr. St. Stanojevič. 12. zv.: Koch Ciril Metod, arhitekt (F. S.), — Kokotović Dušan, slikar (A. Sch.), — Konde Vuk, zlatar (V. P.), — Kos Gojmir Anton, slikar (F. S.); — 13. zv.: Kovačević Ferdo, slikar (A. Sch.), — Kovačič Viktor, arhitekt (R. K.), — Koželj Matija, slikar (F. S.), — Kralj France, slikar (F. S.), — Kralj Tone, slikar (F. S.), — Kratina Jaroslav, slikar (V. P.), — Kregar Rado, arhitekt (F. S.), — Kresser-Schmidt Janez Martin, slikar (F. S.), — Krizman Tomislav, slikar (A. Sch.), — Krizmanič-Paulič Anka, slikarica (A. Sch.), — Kostić Đorđe, slikar (V. P.), — Kršinić Frano, kipar (A. Sch.), — Kršnjavi Izidor, umetn. zgodovinar in slikar (A. Sch.), — Krušlin Mihovil, slikar (A. Sch.); — 14. zv.: Kukuljević-Sakcinski Iv., umetn. zgodovinar (B. Vodnik), — Kurz zu Thurn und Goldenstein Franz, slikar (F. S.) — Kurz zu Thurn und Goldenstein Ljudevit Viktor, slikar (F. S.) — Lada, umetniško društvo (B. Miljković), — Langus Matevž, slikar (F. S.), — Lazarević Anđelija, slikarica (V. P.), — Lazović, slikarji (V. P.); — 15. zv.: Lubinski Rudolf, arhitekt (S. D.), — Lukić Živojin, kipar (V. Radovanović), — Mantuani Josip, umetn. zgodovinar (F. S.), — Marčić Rudolf, slikar (F. S.); — 16. zv.: Marković Ana, slikarica (V. P.), Marković Joahim, slikar (R. Grujić), — Mazalić Đoko, slikar (V. P.), — Menzinger Valentin, slikar (F. S.), — Meštrović Ivan, kipar (A. Sch.), — Mihajlović Đorđe, slikar (V. P.), — Mihajlović Jovan, slikar (V. P.), — Mihajlović Milutin, slikar (V. P.), — Mijić Karlo, slikar (V. P.); — 17. zv.: Milivojević Milica, slikarica (V. P.), — Millet Gabriel, umetn. zgodovinar (M. Ibrovac), — Milosavljević Stevan, slikar (V. P.), — Milovanović Mihajlo, slikar (V. P.), — Milovanović Milan, slikar (V. P.), — Mislej Luka, kipar (F. S.), — Mole Vojeslav, umetn. zgodovinar (I. Grafenauer), — Müller Alfons, arheolog (N. Zupančič), — Murat Marko, slikar (V. P.); — 18. zv.: Nedeljković Milan, kipar (V. P.), — Nedić Jakov, ikonopisec (V. P.), — Nešković Nikola, ikonopisec (V. P.), — Nikola Dubrovčanin, slikar (M. Rešetar), — Nikolić Lazar, slikar (V. P.) — Nikolić Vladimir, arhitekt (V. P.).
- Književna poročila. Kritike in polemike. Razstave.**
- J. Š. Izidor Cankar, Uvod v umevanje likovne umetnosti. Mentor XIV., štev. 3–4, str. 94.
- Ložar Rajko, Izidor Cankar, Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila. — Čas XXI., 26. 27., zv. 5.
- Marolt M., Izidor Cankar, Uvod v umevanje likovne umetnosti. (Sistematika stila). Mladika VIII., št. IV., str. 151.
- Pacovský Emil, Izidor Cankar, Uvod v umevanje likovne umetnosti. VERAICON (Praga) XII. (1927), št. 1, str. 21.
- Saria Balduin, Izidor Cankar: Uvod v umevanje likovne umetnosti. Lj. Zvon XLVII., IV., str. 247–248.
- Stele dr. Fr., Izidor Cankar: Uvod v umevanje likovne umetnosti. (Sistematika stila). Dom in Svet, XXX., št. 2, str. 95.
- Fr. Kovačič, Ljutomer,

- Zgodovina trga in sreza. Po Slevkovčevih kronikah in drugih virih, Maribor, 1926. Izdalo zgod. društvo. Čas XXI., 26/27, zv. 6. — Louis Hourticq, Uvod u istoriju umetnosti. Preveo Miloje M. Vasić. (Cir.). Beograd, Geca Kon 1927. — Čas XXII. 27/28, zv. 1. — Zbornik za umetnostno zgodovino. Dom in Svet XXX., št. 6, str. 222.
- Slovenski uvod v likovno umetnost. Jutro št. 13. (16. I.). (B. Borko).
- Marolt M., Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. I. del. 1. snopič. Mladika VIII., št. VI., str. 231—232.
- Saria Balduin, Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. I. del. I. snopič. Ljublj. Zvon XLVII., VIII., str. 503—505.
- Vurnik St., Izidor Cankar: Zgodovina likovne umetnosti v Zahodni Evropi. I. del. I. snopič. Dom in Svet XXX., št. 5, str. 186—187.
- , Slovenska umetnost. I. del. Slikarstvo. Nar. dnevnik št. 194. (29. VIII.).
- , Viktor Steska: Slovenska umetnost. I. Slikarstvo. Slovenec št. 190. (25. VIII.).

XI. razstava N. G.

Jakopič, Jama Sternena, Vesel.

April-maj 1927.

- Dobida K., Revija slovenskega impresionizma. XI. razstava Nar. galerije. Lj. Zvon XLVII., VII., str. 442—446.
- Gaber Ante, Ob XI. umetnostni razstavi N. G. Življenje in svet L. 18, 498—501.
- Mesesnel F., Štirje mojstri našega impresionizma. Jutro št. 103. (1. V.).
- Vurnik St., XI. razstava Narodne galerije. Slovenec št. 108. (14. V.).
- Umetnostna razstava Jakopiča, Jame, Sternena in Vesela. Jutro št. 91. (16. IV.).

Velesejmska razstava.

- A. G., Razstava umetnin na velesejmu. Jutro št. 161. (10. VII.).

- V., K. II. velesejmski razstavi. Slovenec št. 159. (19. VII.).
- , Iz umetnostnih razstav o priliki velesejma. Slike Ilustriranega Slovenca št. 27. (3. VII.).
- Umetnostna razstava na jesenskem sejmu. Kritika II., 3, str. 39—42.

Regulacija Ljubljane. (Plečnik). — Spomenik kralja Petra.

- Dobida K., Spomenik kralja Petra I. v Ljubljani. Slovenec št. 37. (16. II.); št. 38. (17. II.).
- Troje ljubljanskih trgov. Jutro št. 86. (10. IV.).
- K., Raziran park sredi Ljubljane? Slovenec št. 19. (25. I.).
- Kralja Petra I. spomenik v Ljubljani. Jutro št. 1. (1. I.).
- Pojasnilo o spomeniku kralja Petra I. v Ljubljani. Jutro št. 22. (26. I.).
- Premestitev znamenja Sv. Trojice v Ljubljani. Jutro št. 141. (16. VI.).
- Zoisova cesta v Ljubljani. Jutro št. 1. (1. I.).

Inozemske razstave Društva slovenskih umetnikov.

- A. G., Slovenska umetniška razstava na Dunaju. Nar. Dnevnik št. 118. (25. V.).
- Dobida K., Slovensko umetniško društvo. Letopis Matice srpske, I. 101., knj. 312, zv. 2—3, str. 365.
- Jt., Slovenska umetnostna razstava na Dunaju. Jutro št. 144. (19. VI.).
- Ložar Rajko, Slov. umetniška razstava na Dunaju. Slovenec št. 118. (26. VI.); št. 128. (9. VI.); št. 133. (15. VI.); št. 138. (22. VI.). — Glasom teh poročil so prinesli kritike o razstavi sledeči dunajski časopisi: Reichspost 25. V. — A. Fr. V. Neues Wiener Abendblatt 28. V. Roden Max v Volkszeitung 30. V. Roessler Artur, Künstlerbund Hagen, Wiener neueste Nachrichten. 2. VI. Born Wolfgang, Wiener Frühjahrsausstellung. Bühne No. 135. 9. VI. Markowitz Dr. Alfred v Arbeiterzeitung 15. VI. A. F. S., Kunstausstellungen. Neue Freie Presse 18. IV.
- P.—Z. Č. Ob sklepu slovenske razstave v Berlinu. Glasom

tega poročila so prinesli notice o razstavi naslednji listi: Berliner Börsen-Zeitung, Vorwärts, Vossische Zeitung; več reprodukcij je priobčil Sturm.

—ski, Slovenska umetniška razstava v Trstu. (Gorše, Sirk, Bambič, Sešek). Slovenec štev. 141. (25. VI.).

—Slovenska razstava v Berlinu. Slovenec št. 2. (4. I.). Prevod kritike Antona Mayerja v 8 Uhr-Abendblattu 29. XII. 1926.

—Slovenska umetnost v inozemstvu. Društvo slov. umetnikov. Slovenec št. 43. (23. II.).

Slovensko moderno slikarstvo v Pragi.

Slovinské moderní malířství. (Katalog). CXXXII. výstava spolku výtvarných umělců Mánes. Praga 7. IX. do 9. X. 1927. Str. 36, 16 reprod. Úvod F. Mesesnela.

Josef Čapek, Slovinské moderní malířství v Praze. Lidové noviny, Brno 11. IX. 1927.

Hugo Feigl, Slowenen. Prager Tagblatt št. 214. Praga 9. IX. 1927.

Václav H (rudka). Slovinskí moderní malířství. Lidové listy, Praga 18. IX. 1927. (Glej „Slovenec“ št. 219).

F Janoušek, Vystava slovinského umění v Obecním domě. České slovo št. 222. Praga 17. IV. 1927. — 2. X., ilustr. příloga.

Dr. F. X. Harlas, Výstavy. Národní Politika, Praga 1927, 15. IX. (popold. izdaja).

—, Pro slovanskou obrazárnu. Demokratický střed, Praga 1927, 9. IX.

—, Slovinské moderní umění v obecním domě. Rozpravy Aventina, Praga 1927, št. 2.

I. R. Márek, Slovinské malířství. Národní Listy, Praga 1927, 18. IX.

—, Slovinská výstava v Praze. Národní Listy, Praga 1927, 20. IX.

—a. Výstavy. Samostatnost, Praga 1927, 7. X.

—, Vystava slovinského moderního malířství. Demokrat. Kr. Vinohrady 1927, 1. X. in 15. X.

V. Petřík, Výstava slovinského umění v obecním domě. Reforma, Praga 1927, 22. IX.

Fr. Kovašna, Slovinské moderní malířství. Národní práce, Praga 1927, 6. X.

O. Filip, Slovinské moderní malířství. Československá republika, Praga 1927, 11. in 15. IX.

N., Slovinské moderní malířství. Národní osvobození, Praga 1927, 1. X.

F. V. Mokřý, Slovinské malířství v Praze. Venkov, Praga 1927, 27. IX.

—S., Slovinské moderní malířství. Právo Lidu, Praga 1927, 25. IX.

—Reprodukcije v „Zlati Prahi“, 27. X. 1927.

J. Pečírka, Die moderne slovenische Malerei. Prager Presse št. 250, Praga 11. IX. 1927.

—, Slovensko moderno slikarstvo v Pragi. Slov. narod št. 210. (17. IX.).

—Slovensko moderno slikarstvo v Pragi. Jutro štev. 223. (21. IX.).

—, Slovensko slikarstvo. Slovenski narod št. 217. (25. IX.).

—, Slovensko slikarstvo v Pragi. Nar. dnevnik štev. 216. (24. IX.).

Različne razstave v inozemstvu.

—Italijanski tisk o slovenskih grafikih. Jutro št. 226. (24. IX.).

—Poljska kritika o naši grafiki. Jutro št. 196. (21. VIII.).

—Poljska kritika o naši grafiki. Nar. dnevnik štev. 187. (20. VIII.).

—Poljska kritika o naši grafiki. Slovenec št. 195. (31. 8.).

—Poljska kritika o naši grafiki. Slovenski Narod št. 187. (20. VIII.).

—Priznanje našim umetnikom. Slovenec št. 161. (21. VII.).

—K razstavi Matije Jame na Holandskem. Narodni dnevnik št. 214. (22. IX.).

—Razstava Matije Jame v Haagu. Slovenec št. 180. (12. VIII.).

—Razstava slik Matije Jame v Haagu. Slov. narod štev. 188. (21. VIII.).

—Slikar Matija Jama na Nizozemskem. Jutro št. 190. (13. VIII.).

Empe, K pariški razstavi A. Trstenjaka in N. Pirnata. Jutro št. 196. (21. VIII.).

Empe, Razstava Antona Trstenjaka in Nikolaja Pirnata v Parizu. Jutro štev. 161. (10. VII.).

S. G., Miha Maleš in Olaf Globčnik v praškem reprezentančnem domu. Jutro št. 167. (VII.).

— Razstava Vlad. Štovičeka v Parizu. Jutro št. 170. (21. VII.).

Grška in rimska plastika.

Dobida K., Razstava grške in rimske plastike v odličnih. Ljublj. Zvon XLVII. VIII., str. 510—511.

Gaber Ante, Grška in rimska plastika. Jutro štev. 144. (19. VI.).

Vurnik St., Razstava grške in rimske plastike. Slovenec št. 128. (9. VI.).

— Otvoritev XII. razstave Narodne galerije — grške in rimske plastike. Narodni dnevnik št. 127. (7. VI.).

— Razstave grške in rimske plastike. Jutro št. 133. (5. VI.); št. 134. (8. VI.).

Dobida dr. Karel, Žalostna MB. Fr. Kralja. Mladika VIII., št. 4, str. 154. — Sveti Frančišek Asiški pridiga pticam. Relief Toneta Kralja. Mladika VIII., št. 5, str. 193. — Jesenska razstava. (Ljubljana v jeseni na velesejmu). Nadaljevanje. Ljub. Zvon XLVII., III., str. 177—184. — Božična razstava. Ljublj. Zvon XLVII., V., str. 318—320. — Beneška revija evropske umetnosti. Ljublj. Zvon XLVII., I., str. 16—26. — Svetosavski hram v Beogradu. Lj. Zvon XLVII., III., str. 190—192.

Gaber Ante, Razstava tehnične srednje šole. Jutro št. 148. (24. VI.).

K., Nova šmarnična slika v ljubljanski stolnici. (Helena Vurnik). Slovenec štev. 121. (31. V.).

Ložar Rajko, Kaj hočejo? Zagovor slovenskih umetn. zgodovinarjev. Dom in Svet, XXXX., št. 1, str. 57—64.

Presetnik Franc, Tone Kralj in njegove slike v Stru-

ški cerkvi. Slovenec štev. 112. (19. V.).

Smrekar H., Ljubljansko pismo. Umjetnost, Zagreb-Beograd-Ljubljana, IX. sv. VI., VII., str. 9-10.

Sternen M., Slovenski umetniki v srbskem tisku. Jutro št. 167. (17. VII.).

— Slovenski umetniki v srbskem tisku. Jutro štev. 161. (10. VII.).

— Srbska kritika in slovenski umetniki. Jutro štev. 202. (28. VIII.).

Stele dr. Fr., Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen. Dom in Svet XXXX., štev. 2, str. 96. — Ljudski koledarji za l. 1927. Dom in Svet XXXX., št. 2, platnice. — Leto 1926 v razvoju slovenske umetnosti. (Dalje.) Dom in Svet XXXX., št. 3, str. 120—121. O delih Plečnika in njegove šole. — Dom in Svet XXXX., št. 4, str. 156—158. Brata Kralja, Impresionisti, Razstave. — Südsteiermark. (Gl. ZUZ VI., št. 1, str. 55.) Dom in Svet XXXX., št. 3, str. 124.

Vurnik Iv., Vurnikova šola za arhitekturo. Dom in Svet XXXX., št. 1, str. 29—31.

— Argentinec o slovenskem umetniku. Rossanijeva kritika o Kopaču v splitski Novi dobi. Jutro št. 103. (1. V.).

— Načrt za prezidavo stolpa pri cerkvi Sv. Andreja na koncu mestnega trga v Tržiču. Ilustr. Slovenec III., št. 18.

— Razstava djela v Zagrebu. Jutro št. 115. (15. V.).

— Razstava Tehniške srednje šole. (Arhitektura). Jutro št. 79. (2. IV.).

— Razstava umetniške šole „Probuda“. Jutro št. 210. (7. IX.).

— Razstava umetniške šole „Probuda“. Slov. Narod št. 202. (7. IX.).

— Spomenik žrtvam svetovne vojne pri Sv. Petru v Ljubljani. (Arh. VI. Šubic). Slovenec št. 136. (10. VI.).

— Stanovanjska hiša mestne občine na Ahačjevi cesti. Jutro št. 56. (6. III.). Arh. VI. Šubic.

— Trnovsko banderce. Slovenec št. 81. (10. IV.).

Razno.

Narodna galerija.

- Mal dr. Josip, Nekaj o naših umetnostnih zbirkah. Nar. Dnevnik št. 47. (26. II.).
- Regali dr. Jos., Slov. akademija znanosti in umetnosti in velika slovenska Narodna galerija. Slovenec št. 86. (16. IV.).
- Steska Viktor, Slov. akademija znanosti in umetnosti. Slovenec 29. I.
- Mesesnel F., Kako nastajajo umetnostne galerije? Jutro št. 68 (20. III.).
- Cankar Iz., Vsebina umetnine. Ponatis iz Uvoda. Narodni Dnevnik št. 59. (14. III.). — Likovna umetnost ali drugače. Nar. Dnevnik št. 81. (11. IV.). (Ponatis iz ZUZ).
- Košak Vinko, O popularizaciji umetnosti. Mladina III., 4/5, 99—101. — Jakopič in naša nacionalna dolžnost. Mladina III., 4/5, str. 111—112.
- Mesesnel Fr., Meštrovicuv uvod k Michelangelu. Nar. Dnevnik št. 86. (16. IV.).
- S., Dvorec kmetijske družbe, stari lontovž. Jutro štev. 45. (22. II.).
- Steska Viktor, Ljubljanska stolnica. Slovenec štev. 170. (31. VII.).
- V. M., Ljubljana pred sto leti. Slovenec št. 136. (10. VI.).
- Izkopanine v Vačah. Slovenec št. 109. (15. V.).
- Iz preteklosti vsedanosti. Maribor. grad. Jutro št. 67. (19. III.).
- Kristusovo trpljenje v naši likovni umetnosti. Ilustr. Slovenec III., št. 15.
- Pisana Loka. Ob 500 letnici poslopja deške osnovne šole. Podatki o stavbah in umetnikih. Jutro št. 144. (19. VI.).
- Starodavne znamenitosti v Gospej Sveti. Slovenec št. 180. (12. VIII.).
- Umetnostno - zgodovinsko društvo v Laškem. Narodni Dnevnik št. 154. (15. VI.).
- Zagovor umetnosti. Kritika II., 4. str. 49—60.

KNJIŽEVNOST.

Viktor Steska, Slovenska umetnost. I. del: Slikarstvo. Mohorjeva knjižnica 16. Prevalje 1927. Založila Družba sv. Mohorja. Str. 430. — Po Malu in Steletu naj bo to tretji celotni prikaz naše umetnostne preteklosti, po zamisli založništva v poljudnejši obliki, namenjen povprečnemu izobražencu, ki hoče o vsaki stvari nekaj vedeti. Knjiga je ponatisk dolge serije člankov, ki so izhajali v „Mladiki“. Obenem je od dosedaj izišlih „slovenskih umetnostnih zgodovin“ po obsegu najobširnejša in obravnava samo slikarstvo do realizma; kiparstvo in stavbarstvo šele sledita. Zamisli založništva to delo le deloma ustreza; je več in je manj, kot naj bi bila poljudno pisana zgodovina umetnosti. Knjiga ima hibe, ki sta jih zakrivila založnica in pisatelj, ima pa tudi tolike vrline, da o njej brez nadaljnega lahko izjavimo, da je od vseh treh imenovanih knjig najvažnejša in najdragocenejša in to predvsem za strokovnjaka, kateremu morda ni bila namenjena. Nekatere hibe gredo pač na rovaš naših mizernih tržnih razmer, zato zasluži tudi Mohorjeva družba toplo zahvalo, da je to delo omogočila.

Steskova Slovenska umetnost je sad dolgoletnega raziskavanja tega nad vse vestnega in poštvalnega moža, ki po svoji pridnosti, s katero je svoje delo vršil, skoro da nima para; tak je bil še svoj čas Ignacij Orožen, ki ostane s svojim delom o lavantinski škofiji trajna opora vsakemu umetnostnemu zgodovinarju. Večji del tega, kar stoji napisanega v knjigi, je Steska sam dognal, to ni nikaka sinteza dosedanjega umetnostno-zgodovinskega studija pri nas, to je vse delo istega moža, g. avtorja, bodisi da je dobil svoje podatke iz prvega vira, bodisi da je zbral literaturo, ki je nihče za njim ne bi in ne bo, ker je presmelo misliti, da dobimo kdaj drugega Stesko. Le tam, kjer se on sam ni pečal z raziskavanji, je največje vrzeli malo zamašil, n. pr. gotiko in renesanso, s tem, kar so že obravnavali drugi. In baš zato bo morda knjiga naletela kje na neugodno kritiko: celotnega pregleda o zgodovini slikarstva v obravnavanem razdobju bravec ne bo dobil, ali vsaj ne takega, ki bi bil po obsegu poglavij, posvečenih poedinim dobam in osebnostim, vsem enako pravičen.

Zato pa je prav vsako znanstveno delo, zlasti o kranjski umetnosti, odslej nemogoče brez uporabe tega leksikona, ali kot bi se delo moralo imenovati: „Gradiva za slovensko umetnostno zgodovino“. Če ne bi dobili drugega, kot bibliografijo pod črtilico, bi morali biti Steski hvaležni; koliko pa je odstavkov brez številke z navedbo spisa, in to je našel pisatelj po dolgem in pustem iskanju v arhivih vseh kranjskih fara, ko je spremljal škofa po vizitacijah, po vsem dušnopastirskem in bogoslužnem opravilu, ko bi bil počitek najbolj zaželen. Takrat je še prebrskal shrambe in premotril vse umetnine na fari in podružnicah. Poznanje obilnega gradiva mu je dalo tolik vpogled v snovanje poedinih mojstrov in delavnic, da mu smemo v veliki večini primerov, kjer prisoja anonimna dela temu in onemu, verjeti in zaupati, kljub temu, da ni uporabljal strogih znanstvenih metod. Včasih je čut celo zanesljivejši.

Delu je napisal pisatelj kratek uvod, značilen zanj. V njem pravi, da si treba ogledati posamezne umetnike in še enkrat povdarja zanimanje za osebo, ki vdihne življenje umetnini. Steska je namreč predvsem življenjepisec, njemu je oseba umetnikova najvažnejša stvar. O tem je seveda mogoča diskusija, toda priznati moramo, da bi bilo študij slovenske umetnosti prav težko spraviti tako kmalu v sistem, ki je že ustvarjen, če ne bi imeli pred seboj Steskovihih biografij, katere je objavljval že davno prej, nego sta bila ustanovljena umetnostno-zgodovinska stolica in naš Zbornik.

Nato navaja najvažnejše slovstvo; omejuje se pač skoro le na Kranjsko, kjer je sam deloval. Bo pa ena najvažnejših nalog bližnje bodočnosti, zbrati slovstvo sosednih dežel, zlasti štajerske in Primorske.

Snov samo deli pisatelj v naslednja poglavja: Gotiško slikarstvo, Tuji slikarji na Slovenskem 16. do 18. veka, Naša renesansa, Doba škofa Hrena, Valvasor in njegovi sodelavci, Barok, Umetnost ob koncu osemnajstega stoletja (Rokoko in klasicizem), Langusova doba, Wolfova doba, Na splošno je ta razdelitev zadovoljiva; vsaj primerna za Steskovo metodo, ki razvršča gradivo okrog vodilnih osebnosti. Seveda je pojem baroka v tej razdelitvi precej ozek, mišljen je le oni visoki barok Quaglia in štirih velikih domačih slikarjev druge in tretje če-

trtine 18. veka. Razdelitev po velikih stilnih skupinah pa bi bila, mislim, najboljša taka: 1. romanska doba (miniature), 2. gotika (od vrzdenških fresk do velike skupine stenskih slikarij, nekako do sedemdesetih let petnajstega stoletja, 3. umetnost reformacijske dobe (do konca 16. stoletja, Dasi je verska reformacija počela nekaj pozneje, vendar se že koncem 15. stoletja pojavljajo znaki v slikarstvu, še bolj pa v plastiki in arhitekturi, ki so značilni še za celo naslednje stoletje. Ta umetnost se smatra kot nekaj propad, sicer ne povsem upravičeno, vendar v takem smislu, da izraz renesansa za njo ni primeren. Tudi so elementi italijanske provenience razmeroma malo važni za to dobo; zato je renesansa že manj upravičena oznaka te dobe). 4. Umetnost sedemnajstega stoletja in naslednjih dveh decenijev, morda tudi umetnost protireformacijske dobe (do prihoda Quaglia. Tudi kot zgodnji barok bi bilo mogoče to dobo označiti. Teh dvanajst desetletij tvori dosti enotno fazo, ki jo je treba ločiti od naslednje dobe, ko italijanski vplivi z veliko silo prodirajo v naše umetnostno ustvarjanje. Quaglijev vpliv najbrž ni niti bil odločilen). 5. Visoki barok (do srede 18. stol.), 6. Rokoko in klasicizem (vštevši Langusa), 7. Wolf itd. — Steska navaja skoraj izključno dela, ki jih je mogoče pripisati posameznim slikarjem. Izmed anonimnih del omenja le nekatera, najbolj znana, dasi tvorijo ravno anonimna dela skoraj izključen material prav do visokega baroka. Številne omembe slikarjev v teh razdobjih so pa gotovo važna opora za nadaljni studij.

Knjigo je pričel pisati pisatelj že pred leti in je skoraj dosloven ponatis člankov v Mladiki in se je s temi istočasno stavila. Zato so jo nekatera novejša raziskavanja prehitela, zlasti Steletova in pa Kosova, vsled česar je zlasti prvo poglavje, Gotiško slikarstvo, nepopolno. Sicer pa daje to poglavje na prav poljuden način pregled tiste dobe in je tudi stilna oznaka gotskega slikarstva, podana kratko in v poljudni obliki, čisto na mestu.

Drugo poglavje, pregled najvažnejših tujih slikarjev, ki so delali pri nas, je pozneje ponovno, skoraj celo, še enkrat povedano, pa to ni knjigi v kvar.

Naša renesansa, tretje poglavje, je prav kratko. To je pač tista,

najbolj po izpopolnitvi kričeča vrzel v dosedanjem študiju slovenske umetnosti. Narodni galeriji naj bo ena prvih nalog, prirediti razstavo slik 16. in pa tudi še 17. stol., najboljše do Metzingerja; želja, ki jo je že pred leti izrekel dr. Cankar v Zborniku ob priliki 1. historične razstave. Materijala za 16. stol. res ne bo mnogo, na Štajerskem več, kot na Kranjskem; toliko ga pa je, da bomo mogli o tem času vse drugače govoriti, kot doslej. To je najpomembnejša doba v naši kulturni zgodovini in čas je, da doženemo tudi njeno umetnost. Steska v tem poglavju tudi na kratko opiše renesančni umetnostni ideal; za naše razmere bo pač treba najti drugo formulo; skozi očala italijanske umetnosti gledana, je slovenska umetnost tistih časov res v propadanju, za razumevanje velike duhovne revolucije pod Trubarjem, bo pa njeno poznanje nadvse važno in zato tudi izbiranje razstavnega blaga ne bo smelo biti ozkosrčno.

Doba škofa Hrena, ki je bila sila produktivna, je pravtako še malo raziskana in velja zanjo isto, kar za 16. stoletje. Tu nam je Steska predstavil glavne osebnosti; nepodpisanih slik iz teh časov je pa obilo. Važen je v 17. stoletju vpliv nizozemske umetnosti, ki je vsprejeto z italijanskim prodiral zlasti v gradove. Steska navaja v tem in naslednjih poglavjih nekatere osebnosti.

Povsem pravilno oceni g. avtor pomen Valvasorjeve grafične delavnice. O tej tvarini nam obeta dr. Stele obširno studijo. Ta čas in v naslednjem stoletju je bila grafika zelo razvita. Tudi historična grafična razstava bi bila dobrodošla.

Barok. To dobo označi Steska istotako posrečeno, kot gotško. Tudi splošno kulturna in gospodarska slika dobe je za poljudno knjigo prav dobrodošla. Tu pričenjajo izčrpne biografije. Tudi osebno razmerje pisca do umetnin je tesnejše, zato so ti življenjepisi res pisani z ljubeznijo, s tisto radostjo, ko si razpršil gosto meglo, ki ti je zastirala pogled in ti prisije nasproti ljubko solnce v polni jaslini, kot pravi pisatelj v uvodu. Quaglio, Mencinger, Jelovšek, Wergant, Cebej, Ostali slikarji baročne dobe, so posamezna podpoglavja, vsa izčrpno obdelana; skoraj vse podatke, zlasti o življenju slikarjev, je našel Steska sam. Seveda govori tudi tu pred-

vsem o onih mojstrih, ki so delovali na Kranjskem; izvenkranjske slikarje omenja le na kratko, kolikor je pač gradiva pri roki.

V naslednjem poglavju: Rokoko in klasicizem, so zlasti važni odstavki o slovenskih slikarjih, ki so delovali pretežno v tujini in so zato tem manj poznani doma. Čim bližji je čas, ki ga obravnava, tem izčrpnjeje piše o slikarjih.

O Langusu in sodobnikih je pač toliko osebnih podatkov, da bo težko še kaj važnega najti, enako o Wolfu in njegovih učencih. Slednje je še vse obdelal, tudi one, ki so se učiteljevega vpliva otresli.

Slike seveda ne ilustrirajo dovolj teksta. So med njimi take, ki v tekstu niti omenjene niso in slikarji, ki so v knjigi obširno obdelani, v slikah niso zastopani. To seveda ni pisateljeva krivda; treba računati s sredstvi, ki so na razpolago. Tisk slik tudi ni prvovrsten; iste klišeje poznamo od drugod mnogo boljše natisnjene, toda tiskarna doslej takih slik ni tiskala. Z dobro voljo, ki je to velevažno delo omogočila, take hibe radi opravičimo. Naj sledi čimprej še pregled plastike in arhitekture, pa tudi nadaljevanje slikarstva. Mladiki bodo dobrodošli spisi o posameznih modernih slikarjih, še bolj njih ilustracije. Steska sam se sicer ne peča rad z moderno umetnostjo, toda naslednika mu ne bo težko najti. S tem, da bi Mohorjeva družba seznanila širše občinstvo z moderno umetnostjo, bi storila neprecenljivo kulturno delo, njen mesečnik bi zlasti pridobil kot ilustriran časopis in sličen ponatis, kot je ta, bi potem nastal brez finančnih težkoč.

Steski pa dolgujemo mnogo zahvale za to, kar nam je dal.

M. Marolt.

Hans Gerstinger, Die griechische Buchmalerei. (2 dela, 54 str., 5 + 28 tabel, fol.). Dunaj 1926. Verlag der österr. Staatsdruckerei.

S tem naslovom je izdal kustos nekdanje dunajske dvorne, sedaj Narodne knjižnice, dr. Hans Gerstinger, temeljito monografijo o grškem, ali bolje označeno, o bizantinskem rokopišnem slikarstvu. Raziskavanje bizantinske kulture in umetnosti se je v zadnjem času nesluteno dvignilo, česar ne dokazujeta le dva, po vojni ustanovljena bizantološka časopisa, am-

pak pred vsem izredno živahna udeležba na zadnjem mednarodnem bizantološkem kongresu v Beogradu. In po pravici! Vedno bolj se uveljavlja spoznanje, da nima bizantinska kultura le za vzhodnoevropsko zgodovino naravnost nedosežnega pomena — saj je podlaga za mogočno se razvijajoče balkanske države —, ampak da ima tudi v okvirju zapadnoevropske zgodovine odlično mesto. Bizanc je imel po svoji državni organizaciji, pred vsem pa po svoji visoki intelektualni kulturi do začetka 13. stol. vodilno vlogo tudi na zapadu Evrope. Tem bolj je hvale vredno dejstvo in ga pozdravljamo, da je pisatelj obdelal v monografiji mal, a tem važnejši del poznoantičnega in bizantinskega kulturnega in umetnostnega razvoja. Bizantinsko knjižno slikarstvo nam mora biti mnogokrat nadomestilo za pogosto slabo ohranjene in težko dostopne ostanke velikih stenskih slikarij. Temu, pomenu ustrežata ozir in način obravnavanja te panoge bizantinskega umetnostnega razvoja, kakor ga najdemo v modernih umetnostno zgodovinskih učbenikih, posebno pa v specialnih delih o prakrščanski in bizantinski umetnosti. Ne bo torej odveč vprašanje, če je bilo treba pomnožiti že itak skoro nepregledno literaturo o bizantinski umetnosti še z novim, in ne prav cenanim delom. Toda pravzaprav nam je res manjkala doslej monografija, ki bi specielno obravnavala bizantinsko miniaturno slikarstvo, ki bi to panogo popisovala pregledno, družila dosedanje vspehe raziskavanj, pa vendar ohranila svojo občno razumljivost. Gerstingerjevo delo pa ustreza sedaj tej potrebi.

Avtor seveda ne piše toliko za strokovnjaka, kateremu pa vendar nudi dragocen priročnik, kot za širši krog izobražencev, posebno za ljubitelje, ki se zanimajo za to področje. Tako je tudi delo urejeno. Tekst obravnava temo le stvarno in splošno razumljivo, obravnavanje morda motečih posameznih vprašanj, viri in podobno, se nahaja med opazkami na koncu.

Tekst seveda enakomerno govori o vseh spomenikih grškega knjižnega slikarstva, zvezek slik pa nudi le material iz dunajske Narodne biblioteke. Na maloštevilnih tablah v tekstovem zvezku so v pomanjšanem merilu tudi nekateri primeri, ki ne izvirajo iz Dunaja, za dobe in stile, katerih z dunaj-

skim materialom ni bilo mogoče ilustrirati. Med tekstom in slikovnim materialom je torej neka neenakost, ki gotovo ne moti in kateri se imamo pravzaprav zahvaliti, da so se table, o katerih bo še govora, uprav popolno posrečile. Ker je bil uporabljen le dunajski material, je bilo mogoče izdelati table v vsem miru in ob stalni kontroli na licu mesta. Enostransko povdarjanje dunajskega materiala, katerega po bogastvu presegajo le zakladi Vaticane in pariške Bibliothèque Nationale, v pogledu umetnostno-zgodovinskega pomena pa niti ta dva zavoda, ima svoj vzrok v posebnostih pri nastanku dela, ki je bilo prvotno zamišljeno kot monografija iluminiranih grških kodeksov dunajske Narodne biblioteke, in je zraslo preko te zasnove v obsežno delo o vsem grškem knjižnem slikarstvu.

Uvod v jedro teme tvori kratka, a odlična karakteristika helenistične in bizantinske umetnosti, ki takorekoč tvori ozadje za sledeča razmotrivanja. Kar se tiče knjižnega slikarstva samega, izhaja pisatelj seveda od najstarejših prič, od skromnih ostankov iluminiranih papirusovih knjig. Za to polje nudi dunajska zbirka le malo — nekaj skromnih papirusovih ostankov — in prav radi bi videli na eni, tekstovemu zvezku pridejanih tablah, karakterističen primer aleksandrinske kronike sveta, katero je obelodanil Strzygowski, ki pa spada šele v 5. ali 6. stol. Toda Gerstinger prinaša v nadomestilo primere poznejših rokopisov, ki temljé posredno na najstarejši ilustracijski tehniki, kot n. pr. Nikandros iz Bibliothèque Nationale v Parizu ali Oppianova Kynegetika iz Marciane. Prav tu je treba zastaviti vprašanje, če ne posedujemo še druge, deloma celo starejše, primere grškega knjižnega slikarstva, kot so ti redki papirusovi ostanki iz 1. ali 2. stol. po Kr. roj. Mnenja sem namreč, da so takozvani Homerski vrči zanesljivi odmevi helenističnega knjižnega slikarstva. To so šolske nagrade iz 2. in 1. stol. pred Kristom, ki nosijo, kot posnetki kovinastih posod posamezne ali več epičnih in dramatičnih prizorov v glinastih reliefih s pripisanim tekstom. Dalje izhajajo, prvemu cesarskemu času pripadajoče, takozvane ilijske table, marmornati reliefi z mnogimi slikami v tekstu, iz ilustiranih knjižnih tekstov. Končno je danes nedvomno

dejstvo, da izhajajo mnogi reliefi na sarkofagih in nagrobnikih, pa tudi mnogi votivni reliefi rimske cesarske dobe, iz skupnih vzorčnih knjig, kar dokazuje zelo razširjeno uporabljanje ilustriranih knjig. Vse to bi bilo pravzaprav treba omeniti pri začetkih knjižnega slikarstva, ker je posebno važno tudi za vprašanje po izvoru grškega knjižnega slikarstva. Takozvani homerski vrči in ilijske table pač močno spodbijajo mnenje, da izhaja grško knjižno slikarstvo res izključno iz negrških izvorov, kakršno mnenje zastopa Strzygowski in kateremu se Gerstinger več ali manj priključuje.

Naslednji odstavek, ki obravnava knjižno slikarstvo zgodnje bizantinske dobe od 4. stol. po Kr. r. do izbruha boja proti slikam leta 723. po Kr. r., ali z drugimi besedami, prvo bizantinsko renesanso, je pač najbolj obširen v vsem delu. Čisto zunanje je karakteriziran z zmago kodeksa nad starejšim svitkovim rokoisom. Tu je mogla dunajska knjižnica prispevati neke svoje najdragocenejše komade kot ilustrativni material, pred vsem znamenito dunajsko Genezo in takozvanega carigradskega Dioskurida. Tretji odstavek obravnava potem reakcijo v grškem knjižnem slikarstvu, boj proti slikam in njegove posledice, torej čas od l. 723. do l. 847. Nabožna umetnost se umakne in živi le še v meniških celicah, zato pa negujejo in razvijajo čisto ornamentalni okras knjige. Četrty odstavek, ki govori o srednjebizantinskem knjižnem slikarstvu, je razdeljen na dva dela, v umetnost 9. in 10. stol., drugo macedonsko-komnensko renesanso, in v umetnost 11. in 12. stol. do razdelitve države med Latince. Za to je nudila dunajska knjižnica posebno bogat ilustracijski material, ki je potrebno po uporabi tujega materiala skoraj popolnoma nadomestil. Pa tudi v zadnjem, v petem odstavku, ki obravnava poznobizantinsko knjižno slikarstvo od 13.—15. stol., torej takozvano tretjo renesanso, prevladuje dunajski material in sicer tako, da je v njem govor skoro izključno o dunajskih kodeksih. Tu, kjer prinaša avtor doslej deloma neobjavljen, deloma neustreza-joče objavljen material, smo mu za nekatera stilistična opazovanja posebno hvaležni. Na strani 34. in dalje obravnavani bogato ilustrirani Kodeks Supl. gr. 52 iz Nar. biblioteke spravlja n. pr. Gerstinger opravičeno v zvezo s slovansko umetnostjo. Na njo kaže pred

vsem posebnost v stilu draperije (posebno jasna na tabli XIX), s svojimi trdimi linijami in mnogimi malimi gubami, za katere imamo najbližjo analogijo v freskah starih srbskih samostanov, n. pr. v Markovem manastiru pri Skoplju, za kar je treba primerjati freske, ki so reproducirane v knjigi Mirković-Tatić, Markov manastir, str. 44 in 45.

Gerstingerjevi knjigi se pozna skoraž na vsaki strani, da ni pisana toliko s stališča strokovnega umetnostnega zgodovinarja, kot s stališča paleografa in raziskovalca knjig. In to je morda dobro. Ne da bi bila morda velika vprašanja umetnostnega razvoja grškega knjižnega slikarstva avtorju neznan — tudi umetnostni zgodovinar mu bo, kot sem omenil, zelo hvaležen za marsikatero stilistično raziskovanje, posebno na posameznih, doslej neobjavljenih dunajskih rokopisih — a to stran je dosedanja umetnostno-zgodovinska literatura itak zadostno upoštevala, posebno, v kolikor se nanaša na pravi slikovni okras iluminiranih rokopisov, specifična knjižna ornamentika in knjižna tehnika pa sta bili doslej vse premalo uvaževani. Avtor zato polaga glavni povdarek na to polje. Obširna razmotrivanja o avtorski sliki in dedikacijskem listu, ki spremljajo popis dunajškega Dioskurida, o vplivu ikonoklazma na razvoj knjižne ornamentike, o slikah evangelistov, o ornamentiki naslova, inicialah itd., srečamo tu pač prvič. Tu, kjer se avtor bavi tudi z materialno tehnično platjo grške knjige, mu koristi njegovo obširno poznavanje antične in bizantinske literature, dejstvo, ki ga ni prezreti, ker ga pri strokovnih umetnostnih zgodovinarjih pogosto pogrešamo. Mnogoštevilne opombe, ki v glavnem vsebujejo navedbe virov, in ki so, kot omenjeno, na koncu priključene, in pa obširen indeks lajšajo uporabo dela.

Zaključujem, da je Gerstingerjevo delo, vključ močni odvisnosti od drugih raziskovalcev, n. pr. Diehla, Daltona, Kondakova, Wulffa i. dr., ki se kaže v nekaterih točkah, ki pa pri omenjenem značaju knjige ne pride močno v poštev, vendar pomembno samostojno delo, ki ga ne bosta mogla prezreti ne umetnostni zgodovinar, ne paleograf. Z občudovanja vredno natančnostjo v zelo razviti literaturi, najde avtor vendar v vsakem slučaju pravo pot in nam nudi znanstveno popolnoma zanesljiv popis razvoja gr-

škega knjižnega slikarstva in vseh momentov, ki so vplivali nanj. Pred le presmelimi hipotezami in kombinacijami, kot so danes žal preveč v navadi, se Gerstinger varuje. Knjiga sama je pisana jasno in prijetno in je primerno čtivo za vsakega izobraženca. Želeli bi morda še nekatere misli o zvezah bizantinskega knjižnega slikarstva z zapadnoevropskim, moti pa morda močnejše zapostavljanje latinsko pisanih, a vendar pod bizantinskim vplivom stoječih kodeksov.

Gerstingerjeva knjiga ima še prav posebno odliko v naravnost mojstrsko reproduciranem slikovnem materialu. Ker tvori bistven del vse knjige, zasluži posebno recenzijo. Na 8 večbarvnih, 1 dvobarvni in 19 enobarvnih tablah v svetlotisku, v posebni mapi, je reproduciran najvažnejši material iz dunajske Narodne biblioteke. Zopet se uveljavlja velikost in pomen te starodavne knjižnice, kateri je delo posvečeno v proslavo 200 letnice nove stavbe, izvršene po Fischerju von Erlach. Kakor povdarja avtor v predgovoru, je bila poleg umetnostno - zgodovinskega interesa za izbiro važna tudi estetična vrednost in pa ohranitev posameznih kosov. Na petih tablah tekstovega zvezka se nahajajo, poleg dunajskih kosov, reprodukcije iz tujih kodeksov, katere je pritegnil avtor za primerjavo. Popolen vzorec krasote in sijaja starokrščanskega in bizantinskega knjižnega slikarstva nudi 8 večbarvnih tabel v svetlotisku in sicer: 3 table iz dunajske geneze, 1 iz Dioskurida, 3 listi s slikami evangelistov iz srednje-bizantinskih rokopisov (Cod. suppl. gr. 50*, suppl. gr. 52 in Theol. gr. 300) in slika cesarja Aleksija V. Murzufa iz papirnatega kodeksa Hist. gr. 53. Barvitosti in naravne bližine teh reprodukcij pač ne bo mogoče preseči; delo dokazuje, da je avstrijska državna tiskarna, ki je delo izdala, danes eden najbolj sposobnih zavodov svoje vrste. Reprodukcijske ne zaostajajo, kar se tiče barvnega vtisa, skoraj v ničemer za originali; le reliefno zlato se seveda malo manj leskeče, kot pravo zlato originalov. Pa tudi v tem se je potrudila državna tiskarna, da je izvršila reprodukcije kar najbolj v skladu z originalom. Tako so na pr. na X. tabli celo slepe črte zlatega temelja posneli in vtisnili. Če je treba označiti kako tablo kot najboljše posrečeno, bi označil tablo, ki predstavlja evangelista Marka iz Tetraevangelija, Suppl. gr.

50*, iz 11. stol. To naj seveda ne pomeni, da so druge table manj vredne. Ne manj posrečena je tudi tabla VI. iz dunajskega Dioskurida, ki predstavlja fol. 4b (Dioskurides odkrije magično moč korena). Kako fino so tu podani prehodi! A predaleč bi zašel, če bi opisal vse table v posameznostih. Že prej sem omenil, da je v tem slučaju dospela reprodukcijska tehnika na višino, katero bo komaj mogoče nadkriliti. Da so tudi table v eni barvi, kakor tudi vsa ostala oprema (tisk, vezava itd.), na enaki višini, pri tako prvovrstnem zavodu, kot je dunajska državna tiskarna, pač ni treba še posebej omenjati.

Balduin Saria.

1. mapa „Ex libris“, 1927, 16 ex libris, izdanih v 200 numeriranih izvodih. Zagreb, Udruženje grafičnih umjetnika. — Med Južnimi Slovani, ki so prispevali svoja dela, so Slovenci: Saša Santel (1), Rajko Šubić (1), Hinko Smrekar (5), Elko Justin (1) in Ivan Kos (1).

Uredništvo je prejelo v oceno razen tega:

Izidor Cankar, Uvod v umevanje likovne umetnosti (Sistematika stila). Ljubljana 1926. Narodna Galerija.

Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. Ljubljana 1926. Slovenska Matica. I. del, 1. snopič.

Časopis Národního Musea. Praga 1926, zv. 1.—4.

Albin Stocký, Praha pravěká. Izdal Narodní muzej v Prazi 1925.

Památky archeologické. Praga 1924 in 1925.

T. F. Šimon, Dřevoryt. Praga 1927, Jan Štenc, 8°, str. 115, mnogo slik.

F. X. Jiřík, Tynecká Kamenina. Praga 1927, Jan Štenc, 8°, str. 50, tab. 50.

Památky archeologické. Letník 1924 in letník 1925. Založba Češke Akademie. Praga 1926.

RAZSTAVE.

V Parizu sta razstavila slikar Ante Trstenjak in kipar Niko Pirnat svoje slike in kipe v galeriji Carmine (51, rue de Seine) od 16. do 30. junija t. l.

Narodna galerija je priredila svojo XI. razstavo od 17. IV. do 29. V. v Jakopičevem paviljonu. Udeležili so se je Rihard Jakopič, Matija Jama, Matej Sternen in Ferdo Vesel, skupaj s

83 deli. Izdan je bil katalog s seznamom del; prirejena so bila 3 vodstva. Kot svojo XII. razstavo je Narodna galerija instalirala kolekcijo odlivkov grške in rimske plastike, nakupljeno v pariškem Louvreu. Plastik je 62; izbrane so razvojno in bodo tvorile poseben oddelek v bodoči zbirki odlivkov. Razstava je trajala od 5. junija do 23. oktobra. Izdan je bil seznam del; prof. Anton Sovrè je v razstavi dvakrat predaval o zgodovini antične plastike. Razstavo je korporativno posetila srednješolska mladina.

Razstava slovenskega modernega slikarstva v Pragi.

Ob priliki otvoritve „Mánesove“ razstave l. 1924. v Jakopičevem paviljonu je prejela Narodna galerija povabilo, naj sestavi zbirko slovenske umetnosti, s kratko retrospektivo, za razstavo v Pragi. Ker se je na iniciativo Narodne galerije prenesla Mánesova razstava iz Ljubljane še v Zagreb in Beograd, je predsedstvo „Mánesa“ razširilo svoj prvotni program in povabilo tudi hrvatske in srbske umetnike na razstavo v Prago. S tem se je izvršitev prvotnega načrta le zaklenila, kajti Zagreb in Beograd se vabilu sploh nista odzvala in ko se je „Mánes“ prepričal, da je jugoslovanska razstava organizatorično nemogoča, je letos ponovno pozval Narodno galerijo, naj sestavi zbirko slovenske moderne umetnosti. Za razstavo je bilo določenih pet dvoran v levem traktu prškega Obecnega doma, termin je bil določen od 7. sept. do 9. okt. 1927.

Razstavni odsek Narodne galerije, katerega tvorijo F. Mesesnel, M. Sternén in I. Zorman, je takoj pričel s pripravi za razstavo. Po programu naj bi kolekcija obsegala dela iz zadnjih petdesetih let slikarstva in grafike (kinarstvo zaradi tehničnih vzrokov ni moglo priti v poštev), počenši z realisti Janezom in Jurijem Šubicem. Povabljeni so bili javni in zasebni zbiratelji, ki so se vsi odzvali in posodili željena dela, ter posamezni živeči umetniki, od katerih sta odklonila udeležbo Fran in Tone Kralj ter pozneje Hinko Smrekar.

Poslana dela je pregledal razstavni odsek; izbera se je vršila v okvirju razpoložljivih razstavnih prostorov na tak način, da je bila razvoja pot vsakega umetnika označena

z markantnimi deli. Mnogo del je prispevala Narodna galerija iz svojih zbirk. Večina slik je dobila primernejše okvirje.

Kolekcija je bila poslana v Prago sredi avgusta. Instaliral jo je „Mánes“ po dispoziciji Ivana Zorman tako, da so nudile štiri dvorane razvojni pregled slikarstva, peta pa izbrana dela grafike. Razstavljena so bila dela: Janeza Šubica (25), Jurija Šubica (11), Josipa Petkovška (4), Antona Azbete (2), Ivane Kobilce (8), Ferda Vesela (15), Ivana Groharja (14), Riharda Jakopiča (14), Roze Klein-Sternenove (6), Mateja Sternena (16), Matije Jame (10), Ivana Vavpotiča (6), Frana Tratnika (5), Vena Pilon (19), G. A. Kosa (5), Frana Kralja (2), Antona Kralja (1), Božidarja Jakca (28), Lojza Spazzapana (6) in Mihe Maleša (5).

Protektorat nad razstavo sta prevzela prosvetna ministra dr. Milan Hodža in dr. Ninko Perič; častno predsedstvo so tvorili: poslanika Branko Lazarevič in Jan Šeba, min. Ivan Hribar, dr. Otokar Beneš, dr. Fr. Resl, dr. M. Natlačen, dr. Jos. Leskover, dr. Fran Vodopivec, dr. Fr. Schaubach, Anton Mencinger, dr. F. X. Lukman, dr. M. Murko in Oton Župančič.

„Mánes“ je izdal katalog z uvodom v slovenski moderni umetnosti (Fr. Mesesnel), seznamom del in 16 reprodukcijami. O razstavi je izšlo mnogo poročil (glej Bibliografijo). Ministrstvo prosvete v Pragi je kupilo 5 del (Vesela, Jakopič, Sternén, Vavpotič in Pilon), zunanje ministrstvo 1 delo (Vavpotič).

Po vrnitvi v Ljubljano je bila kolekcija razstavljena v Jakopičevem paviljonu od 1. do 8. decembra.

Slovensko umetniško društvo, Ljubljana, je na svoji turneji po tujini priredilo člansko razstavo tudi na Dunaju ter jo priključilo zvezi umetnikov „Hagen“. Razstava je bila odprta maja in junija v Zedlitzgasse 6; udeležili so se Božidar Jakac, Fran Kralj, Tone Kralj, Gojmir A. Kos, Tine Kos, Ivan Napotnik, Veno Pilon, Fran Stiplovšek, Drago Vidmar, Nande Vidmar in Fran Zupan, ki so razstavili 29 del. Izdan je bil seznam del.

V okvirju ljubljanskega velesejma se je vršila II. razstava umetnin od 2. do 11. julija. Dela je sprejemalo devetčlansko razsodišče in je pripustilo

naslednje razstavljalce: Franja Ančika (2), Ivana Čarga (8), Lojzeta Dolinarja (10), Ivana Franketa (40), Dragotina Faturja (6), Hermana Husa (8), Božidarja Jakca (48), Riharda Jakopiča (15), Matijo Jamo (19), Elka Justina (3), Milana Klemenčiča (1), Gojmira A. Kosa (5), Miho Maleša (14), Eldo Piščanec (3), Antona Plestenjaka (18), Franca Ropreta (2), Ivana Sajeveca (5), Anico Sodnik-Zupančev (5), Iva Spinčiča (4), Mateja Sternena (10), Sašo Šantla (7), Henrik Šantel (4), Vladimirja Šubica (5), Bruna Vavpotiča (12), Ivana Vavpotiča (17), Ivana Zajca (13) ter 7 skupnih del Faturja in H. Husa. Izdan je bil ilustriran katalog.

VI. jugoslovanska umetnostna razstava, kateri je bila priključena razstava starega srbskega slikarstva v Vojvodini, se je vršila v juniju in juliju v Novem Sadu; priredila jo je v proslavo svoje stoletnice Srbska Matica. Stari del je obsegal slike od 18. st. do naših časov, moderne razstave so se udeležili klubi iz Beograda, Zagreba, Ljubljane in Sarajeva ter neorganizirani umetniki iz vse države. Odbor, ki je razstavo uredil, je bil sestavljen iz gospodov S. P. Petrova, Vase Pomorišca, Iv. Tabakovića, Gojmira Kosa in Karla Mijića. Razstavili so ti-le Slovenci: Ferdo Vesel, Lojze Dolinar, Anica Zupanec-Sodnik, Matija Jama, Rihard Jakopič in Matej Sternena, vsi člani „Save“. Drago Vidmar, Nande Vidmar, Franc Zupan, Gojmir Kos, Tine Kos, Fran Kralj, Tone Kralj in Domicijan Serajnik, vsi člani „Slovenskega umetniškega društva“. Ivan Kos, Hinko Smrekar, Avgusta Šantel, Saša Šantel in Rajko Šubica. Izšel je katalog s seznamom del in člankom o starem srbskem slikarstvu v Vojvodini, katerega je napisal Veljko Petrović.

I. razstava sindakata lepih umetnosti v Trstu. Skupno z umetniškim krožkom (Circolo artistico) je priredil novoustanovljeni sindakat svojo prvo razstavo v mestnem paviljonu, v jeseni 1927. Udeležili so se razstave umetniki iz Primorja, od Slovencev Veno Pilon (8), Lojze Spazzapan (3), Franc Gorše (2) in Avgust Černigoj kot vodja „Gruppo costruttivista“. Ilustrirani katalog prinaša reprodukciji dveh Pilonovih slik ter po ene plastike Goršeta in Spazzapana.

II. mednarodna razstava lepih umetnosti mesta Reke 1927. Razstava, ki se je prvič vršila pred dvema leti,

je bila letos ponovljena, pod italijansko in madžarsko oficijelno patronanco. Oba naroda sta se je tudi v pretežni večini udeležila; priključili so se nekateri srbski, hrvaški, slovenski, bolgarski, češki in poljski grafiki. Med Slovenci srečamo Rajka Šubica, Hinka Smrekarja, Sašo Šantla, Elka Justina in Ivana Kosa, ki so skupaj razstavili 7 listov. V katalogu je reproducirano po eno delo H. Smrekarja in E. Justina. M. D. Gjurić uvaja v katalogu oddelek slovanskih grafikov s historičnim uvodom, ki priča o avtorjevi veliki podjetnosti in morda še večji nepoučenosti o predmetu, katerega skuša raztolmačiti tujini. O razstavi so poročali reški italijanski listi.

Miha Maleš in Stane Cuderman sta kolektivno razstavila v Jakopičevem paviljonu od 30. okt. do 20. nov. Stane Cuderman je razstavil 64 slik ter 30 grafičnih listov, Miha Maleš 207 grafik ter 5 oljnih slik. V seznamu je objavil Maleš poseben uvod.

V zagrebškem Oficirskem domu je priredilo Udruženje grafičnih umetnika svojo prvo razstavo, ki je odprta ves december. Razstavili so 185 grafičnih listov: Vjera Bojničić, Joso Bužan, M. D. Gjurić, Z. A. Lukinović, Dragutin Renarić, Nasta Rojce, Elko Justin, Hinko Smrekar, Saša Šantel, Rajko Šubica, Ivan Kos, Augusta Šantel, Ante Kuman, Ivan Roch, Kornelije Tomljenović, Vlaho Pečanec, Vj. Kralj-Medumurec, Petr Mozorov (Sofija), Karel Vrk (Č. S. R.), Vasilije Zaharijev (Sofija) in Artur Kully.

Razstava „Le Tapis“ (Preproga) je bila odprta od junija do septembra v pariškem Musée des arts décoratifs (Pavillon Marsan-Louvre). Lepo aranžirana kolekcija je predočevala stanje moderne umetno-obrtnice in ljudske preproge, s kratko retrospektivo, v sledečih državah: Finlandiji, Litvi, Norveški, Poljski, Rumuniji, Švedski, Ukrajini in Jugoslaviji. Prevladali so „čilimi“; zelo lepe, enostavne in originalne, starejše čilime je razstavila Jugoslavija, med moderno produkcijo pa je odnesla prvenstvo Švedska, dasi splošni nivo tudi pri drugih ni slab. Lepo opremljen katalog je poučil obiskovalca o zgodovinskem razvoju stroke pri razstavljalajočih narodih.

Avstrijska umetnostna razstava v pariškem Musée du Jeu de Paume, je obsegala dobo cesarja Maksimiliana.

Od 15. junija do 15. avgusta odprto razstavo je omogočila republika Avstrija, ki je posodila večino razstavnega materiala, prispeval pa je tudi Louvre in druge francoske zbirke. V krasnem, bogato ilustriranem katalogu je razložil Maksimilianovo dobo Paul Zifferer. Razstava je obsegala slike, risbe, akvarele, grafiko, umetno-obrtno predmete, iluminirane kodekse, orožje, gobeline in vojno opremo. Bila je prirejena z občudovanja vrednim okusom. Največ pozornosti je vzbujala dolga vrsta akvarelov velikega Maksimilianovega triumfa, delo Tirolca Jörga Köldererja. Med tablam je po kvaliteti prevladoval Bernardin Strigel; za Slovenijo je zanimiva njegova tabla Marijine smrti iz Strasbourškega muzeja, na kateri je naslikan kot donator škof Slatkonja (katalog št. 145). Razstavljena so bila tudi dela H. Baldunga, H. Burgkmaira, Cranacha, Dürerja, Grünewalda ter nekaj italijanskih del.

Razstava je izborna ilustrirala kulturo dobe cesarja Maksimiliana, poslednjega srednjeveškega romantika na prestolu.

F. Mesesnel.

RAZNO.

Drugi bizantološki kongres se je vršil letos (1927) od 11. do 16. aprila v Beogradu. Glasom sklepa na prvem bizantološkem kongresu v Bukarešti postanejo ti kongresi stalna institucija, katere namen je dajati pobude za bizantološke študije in propagirati poznanje dosedaj deloma še malo izrabljenega ali celo še neodkrita gradiva v deželah bizantinskega kulturnega okrožja. V ta namen se ima sedež sestanka, ki se ima ponavljati v presledkih od 2—3 let, neprestano menjati. Zato je bilo v Beogradu sklenjeno, da se prihodnji kongres vrši v Atenah, četrtega pa so si že vpnaprej izprosili Bolgari. I. Kongresi obsegajo vse področje znanosti, vendar prevladuje zgodovina, arheologija in filologija. Poleg teh zavzema vidno mesto pravo in je bila v Beogradu že tudi precej zastopana teologija. Kot pospeševalci novih spoznanj in pobud pa se odlikujejo ti kongresi posebno glede bizantinske umetnostne zgodovine, ki se ji samo po njih odkrivajo čisto novi vidiki.

Beograjski kongres je bil izredno dobro obiskan; število vseh udeležencev je preseglo dvestopetdeset. Posebno velika je bila udeležba iz sosednjih

držav, Rumunske, Bolgarske in Grške, katerih znanost je na spoznanju srbskega gradiva neposredno interesirana. Prvič po vojni so se tega kongresa udeležili tudi nemški učenjaki iz Nemčije in Avstrije, kar stvari gotovo ni bilo v škodo. Ruskim učenjakom iz Sovjetske Rusije je bil poset kongresa zabranjen, poslali pa so po pošti par referatov, tako da so bili vsaj v duhu tudi udeleženi. Tako je beograjski kongres v resnici zbral vidne zastopnike celokupne bizantinske znanosti. Vlada kraljevine SHS se je velikega pomena obiska tolikega števila izbranih in vodivnih intelektualcev iz tujih držav popolnoma zavedala in jim je po zaključku kongresa od 17. do 21. aprila omogočila obisk važnih spomenikov srbske zgodovinske in umetniške preteklosti. Skupno so obiskali samostan Ravanico, z umetnostno zgodovinsko važnimi freskami pokrito notranjščino cerkve v Starem Nagoričnem pri Kumanovem, Gračanico na Kosovem polju, Prištino, Skopje in Kragujevac z njihovimi spomeniki in poznoklasične izkopnine mesta Stobi pri Grackem. Udeleženci so še cel mesec po zaključku kongresa uživali prosto vožnjo po vsej državi in lahko dodobra spoznali one spomenike, ki so jih posebno zanimali ter glavne muzeje, obenem pa so jih privlačile posebne prirodne lepote Macedonije, Bosne, Dalmacije in Slovenije. Za propagando naših prirodnih lepot in za znanstveni napredek z ozirom na naš, še po večini neizrabljeni material, je bilo s tem storjeno veliko delo.

Izmed Slovencev so se udeležili kongresa vseučil, profesorji M. Kos s predavanjem o bizantinskih vplivih v starejši srbski diplomatiki, Fr. Grivec s predavanjem o orientalskih in rimskih vplivih v sholijah slovanskega apostola Metoda, K. Oštir s predavanjem o predtraškem postanku bese Vyzantion, Lj. Hauptman o razmerju Bizantinov k Slovanom in Avarom v drugi polovici 6. stol. Od drugih profesorjev univerze v Ljubljani je N. Radojčić predaval o poročilih Ane Komnene o Srbih, B. Saria o izkopavanjih v Stobih in početkih starosrbskega kovanja novcev ter M. Jasinski o vprašanju, koliko so služile zbirke bizantinskega prava za dopolnilo k zakonu Stefana Dušana v pravni praksi. Od Slovencev so se razen zgoraj imenovanih udeležili še: Ravnatelj Etnografskega mu-

v bizantinski, z izjemo skrajšane predstave poslednje sodbe (Deisis, Hetimasta), v starejši dobi neznane. Vzrok temu najde v dejstvu, da je grška cerkev apokalipso priznala šele v 12. stol. Šele po obnovitvi bizantinske umetnosti v 14. stol. so polagoma začele pronicati zapadne apokaliptične predstave v bizantinsko umetnost, kjer igrajo od XVI. stol. dalje važno vlogo. — P. Perdrizet je razpravljal o vlogi bisera v bizantinski umetnosti. — G. Sortiriu (Grk) je razpravljal, na podlagi v velikem delu še ne objavljenega materiala iz Atike, Tesalije, Peloponeza in Soluna, o problemu stila bizantinskih fresk v 14. stol. in se pri tem dotaknil aktualnih vprašanj o zvezi tega sloga s preteklostjo, njegovega razvoja in razmerja do primitivne italijanske renesanse te vprašanja t. zv. Kretske in macedonske šole. — A. Grabar (Rus) je napravil poskus pojasnitve postanka in razvoja ikonografije Binkošti v bizantinski in vzhodno slovanski umetnosti. — J. Puig i Cadafalch (Španec) je razpravljal o zapovrstnih bizantinskih vplivih na zapadno umetnost. — J. Mantuani je napravil poskus opredeliti vlogo bizantinizma v Zapadni Evropi v srednjem veku. — P. Ogilby (Nemec) je iskal vmesnih členov med t. zv. spečim dobrim pastirjem umetnosti 17. in 18. stol. in njegovim vzorom na nekem monumentalnem vodnjaku 4. stol. po Kr. Vmesni členi so izgubljeni, sledovi njihovega vpliva pa se dajo zasledovati v centralno Azijo in v južno Francijo.

Tehtna so bila predavanja, ki so razpravljala o srednjeveških srbskih freskah. Prednjačil je tu Gabriel Millet s svojo temeljno zasnovo ugotovitve stila slik odlične srbske slikarske šole prve pol. 14. stol., ki se javlja posebno v skupini fresk v Starem Nagoričnem, Mileševu in Lesnovu. Poteze, ki spominjajo na istočasno italijansko prvotno renesanso, so bile že prej ugotovljene. Gre za vprašanje odvisnosti, pri čemer Millet postavlja trditev, da absolutno ni treba govoriti o medsebojnem direktnem vplivu ali odvisnosti, ampak samo o sorodnem stremljenju tu in tam. Srbske freske 14. stol. pogosto celo prednjačijo pred italijanskimi in bodo morale zavzeti odlično mesto v splošni umetnostni zgodovini. Svoje predavanje, ki ga je na kongresu podal samo v izvlečku, je predavatelj zelo temperamentno v celoti predaval

zeja N. Županič s predavanjem o srbski naselbini v pirejskem mestu „Srpčiste“ in etnološkem in neiolološkem momentu v poročilu Konstantina Porfirogeneta o prihodu Srbov in Hrvatov, ravnatelj muzeja v p. Jos. Mantuani s predavanjem o bizantinizmu v Zapadni Evropi in konservator Fr. Stelè s predavanjem o sliki Marijine zaščite v Gradcu v zvezi z bizantinsko ikonografijo.

Predavanja so se vršila na francskem, angleškem, nemškem, italijanskem in menda prvič pred mednarodnim forumom, tudi na ruskem jeziku.

Nas zanima v prvi vrsti umetnostno zgodovinska sekcija, ki je tudi res pokazala prav vidne rezultate. Dvoje važnih predavanj, ki sta bili na dnevnem redu, je žal izpadlo, vseeno pa je bil uspeh, posebno za jugoslovansko umetnostno zgodovino, izredno dovoljen. Izostali predavatelji sta bili obe principielnega značaja, zato ju pri poročilu ne moremo prezreti. Slovenec, profesor krakovske univerze, V. Molè je napovedal predavanje o pojmovanju stila v starejšem bizantinskem slikarstvu. Predavanje, ki nam je bilo redloženo v tiskanem izvlečku, ugotavlja, da je pri obdelovanju bizantinskega slikarstva nemogoče izhajati s temeljnimi umetnostno zgodovinskimi pojavi, ki jih je postavil za zapadno evropsko umetnost Wölfflin in konstatira nujno potrebo ugotovitve razvojnih štadijev bizantinske umetnosti iz z njo zvezanih besednih opredelitev, torej lastne stilne sistematike bizantinske umetnosti. Drugo predavanje, ki je odpadlo a bi bilo skrajno potrebno, da bi prišlo v debato, je bila Jos. Strzygowskega tema Balkan v luči umetnostnega raziskavanja. Predavanje bi posnelo rezultat študij o ulogi Balkana v razvoju umetnosti, do katerih je predavatelj prišel pri delu o starohrvaški umetnosti, ki jo je obdelal za Matico Hrvatsko.

Predavanja, ki so se vršila, so razpravljala o splošnih vprašanjih bizant. umetnostne zgodovine, dalje pa se je velik del sukal okrog značaja in vloge srbske umetnosti v občem okviru bizantinske umetnosti.

Louis Bréhier je razpravljal o apokaliptičnih vizijah v bizantinski umetnosti. B. ugotavlja, da so apokaliptične scene (poslednja sodba, majestas Domini in sl.) močno razširjene v zapadnoevropski umetnosti, da so pa

na svojem potu domov v Ljubljani, kamor ga je povabila naša univerza. — Z važnimi ugotovitvami je nastopil pionir raziskavanja srbske srednjeveške umetnosti V. Petković s svojim predavanjem o eni srbskih slikarskih šol v 14. stol. Opisal je stilistični in ikonografski značaj slik v cerkvi sv. Andreja na obali Treske pri Skoplju. Slike sta izvršila metropolit Jovan in kaluder Gligorije. Jovan pa je znan po napisu v samostanu Zrze (Prilepska obl.), kjer se imenuje izrecno slikar, kakor tudi njegov brat jeromonah Makarije. — Veliko obetajo zadnja leta na tem polju tudi študije sedanjega praškega profesorja N. Okunjeva (Rus), ki je predaval o stenskega slikarstva v 15. stol. — Od freskah v Lesnovu in stilu srbskega študij Petkovića, Milleta in Okunjeva smemo pričakovati, da nam v doglednem času pojasnijo zgodovino in značaj srbskega slikarstva njegove največje dobe 13. in 14. stol. — Rumunski učenjaki so od svoje strani razpravljali par vprašanj, ki pojasnjujejo medsebojne zveze med rumunsko in srbsko umetnostjo, na katere je opozarjal že 1. bizantološki kongres: P. Henry je govoril o principih srbske cerkvene arhitekture v moldavski šoli. — G. Bals pa je razpravljal o vplivu načrta srbskih cerkva na rumunske. — Veliko pozornost je kongres posvečal izkopninam iz poznoantične dobe v Stobih; o tem je predaval na kongresu B. Sara. Pri obisku v Stobih pa je on razložil deloma odkrito antično gledališče, dunajski profesor R. Egger, ki je en čas sodeloval pri izkopavanjih, pa je obširno razložil veliko baziliko, ki v zvezi z materialom, ki ga nudi Solun, nove izkopnine v Grčiji (o katerih je poročal G. Sotiriú) in Solin v Dalmaciji, obeta za starokrščansko in zgodnje bizantinsko umetnostno zgodovino velevažne rezultate. — Druga predavanja so razpravljala o detaljnih vprašanjih. Tako je J. Ivanov predaval o obleki starih Bolgarov po bizantinskih miniaturah; N. Bjelajev (Rus) o miniaturah nekega grškega rokopisa iz XIII. stol. in o bizantinski srebrnini, najdeni v Rusiji; V. Draghiceanu o najstarejšem cerkvenem načrtu v Valahiji; G. de Jerphanion je razpravljal o tem, ali je antioški kelih spomenik primitivno krščanske, ali bizantinske umetnosti. Vprašanje pristnosti pusti ob strani. Umetniško bi ga v slučaju prist-

nosti prisodil zgodnejebizantinski umetnosti; A. Xingopoulos je poročal o arheoloških raziskavanjih v Seresu; — J. B. Papadopoulos o palači Komnenov; — L. Bréhier o legendi o Leonu Izavrijcu, požigalcu carigradske univerze; A. d. m. a. n. t. i. o. s. A. d. m. a. n. t. i. n. o. bizant. mestu Lakedemoniji in baziliki sv. Nikona; L. Réau o bizantinski umetnosti v Kijevu in v Černigovu; J. Květ (Čeh) o bizantinskih ikonografskih elementih v češkem miniaturnem slikarstvu (sedlečki antifonar iz srede XIII. stol.).

Izmed Jugoslovanov so predavali o umetnostno zgodovinskih vprašanjih še sledeči:

M. Abramić (Split) o bizantinskih elementih v nekaterih srednjeveških dalmatinskih spomenikih; — L. Karaman (Split) o podobi enega hrvaškega in enega srbskega kralja na dveh spomenikih iz zgodnjega srednjega veka v Dalmaciji, ter Fr. Stelè o sliki Marije zaščitnice na zunanjšini stolnice v Gradcu, katero je analiziral z ozirom na njene bizantinske ikonografske elemente in posebej z ozirom na idejno in ikonografsko sorodstvo z ruskim ikonografskim tipom „Pokrov“.

Fr. Stelè.

O Vodnikovem portretu.

Razstava portretnega slikarstva v Jakopičevem pivljonu l. 1925 je prinesla pod št. 164 in 166 dva miniaturna oljna portreta, ki sta očitno delo istega mojstra; katalog razstave je kot avtorja navajala Matevža Langusa, v obeh izdajah pa je za tem imenom pristavil utemeljen vprašaj. O enem teh portretov je pisal dr. Fr. Kidrič („Jutro“ št. 221, 24. sept. 1925) sledeče:

„Najpristnejši Vodnikov portret je po moji sodbi oni, ki se pripisuje Langusu, je last Kersnikovih na Brdu ter razstavljen pod št. 164. Pustavrhov mu je tako blizu, da mora biti ali on posnet po njem, ali pa oba z isto natančnostjo po tretjem. Slikar ni signiran. Ali se da tradicija o Langusovem avtorstvu tako podpreti, da postane Langusovo avtorstvo nedvomno? Lahko si predstavljam, da bi bil to Grudnov original iz l. 1084., ki bi bil iz kakršnegakoli vzroka zaostal pri Langusu, ki ga je seveda moral imeti, ko je slikal cenzurne primerke.“

Vodnikov portret, ki je bil razstavljen pod št. 164, nima nikakega

podpisa; njegov paudan, portret Janca K. Kersnika pod števil. 116, pa ima na hrbtu platna napis, katerega se mi je po dolgem trudu posrečilo natančno prebrati. Glasi se tako: „I. K. Kersnik / učenik naravo / slovja v Ljublj / ani. / Vmerl 24. rožnika 1830 / F. Pustavrh / 20. Rožnika / 1849.“

Portret je torej delo Franceta Pustavrha. Ker ni nikakega dvoma, da

je Vodnika slikala ista roka, je s tem podano avtorstvo tudi za njegov portret, ki torej ni niti Langusova kopija, niti Grundov original, marveč Pustavrhova kopija neznanega originala; enaka slika v ljubljanski licejski knjižnici je tudi Pustavrhova kopija, od avtorja darovana l. 1851., kakor omenja dr. Kidrič v citiranem članku.

F. Mesesnel.

KREDITNI ZAVOD

ZA

TRGOVINO IN INDUSTRIJO

LJUBLJANA
Prešernova ulica št. 50
(v lastnem poslopiju)

Obrestovanje vlog / Nakup in prodaja
vsakovrstnih vrednostnih papirjev, de-
viz in valut / Borzna naročila / Predujmi
in krediti vsake vrste / Eskompt in in-
kaso menic in kuponov / Nakazila v
tu- in inozemstvo / Safe-deposits itd. itd.

Brzjavni naslov: KREDIT, Ljubljana
Telefon št. 40, 457, 548, 805 in 806

PAPIROGRAFIJA

družba z o. z.

LJUBLJANA, Gosposvetska c. 10

En gros prodaja papirja
Stalna zaloga papirja vseh vrst
Konkurenčne tvorniške cene

Ljubljanska Kreditna banka

Ustanovljena l. 1900

Centrala :

Ljubljana, Dunajska cesta

Podružnice:

Delniška
glavnica
Din
50,000 000

Skupne
razerve cca.
Din
10,000.000

Brežice	Metkovič	Sarajevo
Celje	Novi Sad	Slovenjgradec
Črnomelj	Novo Mesto	Split
Kranj	Ptuj	Gorica
Maribor	Rakek	Trst

Brzjavni
naslov :
Banka
Ljubljana

Telefon
štev. :
2861. 2413,
2502, 2503

Agencije: Logatec, Prevalje

Se priporoča za vse bančne posle

PROMETNI ZAVOD ZA PREMOG D. D. LJUBLJANA

prodaja po najugodnejših cenah in
samo na debelo samo na debelo

Premog, domači in inozemski, za domačo kurjavo in
industrijske svrhe

Kovaški premog vseh vrst

Koks, livarniški, plavžarski in plinski

Brikete

Prometni zavod za premog d. d., Ljubljana
Miklošičeva cesta št. 15/1

KRANJSKA HRANILNICA V LJUBLJANI

Knafljeva ulica št. 9

Najstarejša hranilnica v Jugoslaviji
(ustanovljena leta 1820) sprejema
vloge na hranilne knjižice in tekoči
račun proti najugodnejšemu obre-
stovanju / Kranjska hranilnica nudi
pupilarno, tedaj največjo varnost za
vloge / Rezervni zakladi znašajo okro-
glo Din 1,500.000.— / V razne dobro-
delne namene je izdala dozdej
okroglo Din 2,000.000.—, t. j. devet
milijonov kron

Zabavne in znanstvene knjige vseh jezikov /
Šolske knjige / Vse pisarniške potrebščine

NOVA ZALOŽBA

LJUBLJANA, KONGRESNI TRG ŠTEV. 19

Zbrani spisi Ivana Cankarja:
zv. I. II. III. IV. in V.

Posebna stroka:
Umetnostno slovstvo in umetniške izdaje

Mestna hranilnica ljubljanska

(Gradska štedionica)

v Ljubljani

STANJE VLOŽENEGA DENARJA preko 250. milijonov dinarjev
ali 1000 milijonov kron / SPREJEMA VLOGE na hranilne knji-
žice in tekoči račun proti najugodnejšemu obrestovanju / ZLASTI
PLAČUJE za vloge proti dogovorjeni odpovedi v tekočem računu
najvišje mogoče obresti / JAMSTVO za vse vloge in obresti,
tudi tekočega računa, je večje kakor kjerkoli drugod, ker jamči
za nje poleg lastnega hranilničnega premoženja še

mesto Ljubljana

z vsem premoženjem in davčno močjo. Ravno radi tega nala-
gajo pri njej tudi SODIŠČA denar mladoletnih, ŽUPNI URADI
cerkveni in OBČINE občinski denar / Naši rojaki v Ameriki
nalagajo svoje prihranke največ v naši hranilnici, ker je

denar popolnoma varen.

Knjižnica Narodne galerije

I. Josip Mal, Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih.

142 str. 69 slik. Broš. 52 din, vez. 59
din; za člane broš. 40 din, vez. 46 din.

II. Izidor Cankar, Uvod v umevanje likovne umetnosti. (Sistematika stila)

224 str., 48 slik. Broš. 62 din, vez. 72
din; za člane broš. 52 din, vez. 60 din.

Naroča se pri Narodni galeriji v Ljubljani in
po knjigarnah.

UMETNIŠKI ZAVOD

**ZA KNJIGOTISK / KAMENOTISK
LITOGRAFIJO IN OFFSETTISK**

J. BLASNIKA NASL.

**IZVRŠITEV VSEH V TISKARSKO
STROKO SPADAJOČIH TISKOVIN**

LJUBLJANA/BREG 12

