

Marodna in univerzitetna knjižnica  
v Ljubljani

151987

JAKO DOLAR  
profesor v. š.

# Kulturna zgodovina

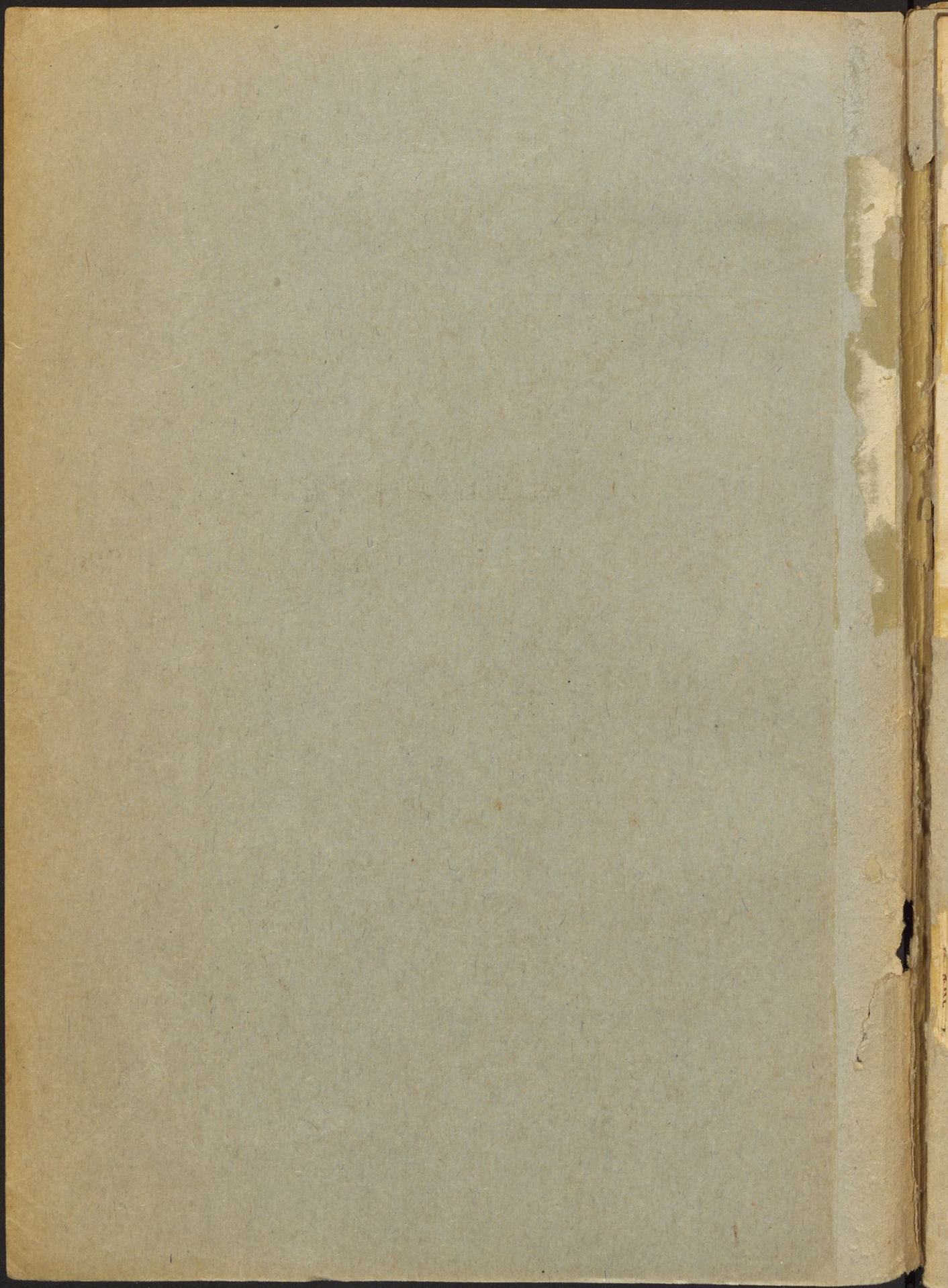
za študente turizma in gostinstva

## Zapiski predavanj

### 1963

IZDALA VIŠJA EKONOMSKO KOMERCIJALNA ŠOLA MARIBOR  
ZA INTERNO UPORABO, RAZMNOŽENO KOT ROKOPIS.  
PRVI NESPREMENJEN PONTIS APRILA 1964 150 IZVODOV.







JARO DOLAR  
prof. višje šole

KULTURNA ZGODOVINA  
za študente turizma in gostinstva

Zapiski predavanj

1 9 6 3

VIŠJA EKONOMSKO KOMERCIALNA ŠOLA MARIBOR



II 151987

II 151987

• 1970-1980

• 1981-1990

• 1991-2000



CP 109/1965



## Predgovor

Razlogov, zaradi katerih dajamo v predavanjih za turistične delavce poseben poudarek na zgodovino likovnih umetnosti je več. Sama kulturna zgodovina, kakor nam je ta pojem opredeljen posebno pri Nemcih kot "Kultur und Sittengeschichte" je mnogo preobširno področje, da bi ga v tako kratkem času lahko vsaj v glavnih črtah orisali, na drugi strani pa smo prepričani, da govori likovna umestnost najbolj splošen in vsem razumljiv jezik, ki poleg glasbe najlaže preskakuje državne in narodne meje. Likovna umetnost je tudi tista, s katero se tujec v neki deželi najprej sreča in o kateri prinaša s seboj že najbolj določene predstave. Ko n. pr. govorimo o gotiki ali romaniki, smo si glede vsebine teh pojmov bolj edini, kakor če govorimo o kakem literarnem pojavu, na primer o romantiki, o kateri imajo Angleži, kadar mislijo na Byrona ali Shelleyja čisto druge asociacije kot Nemci, ki si priključijo v spomin dela E. T. A. Hoffmanna ali bratov Schleglov.

Seveda pa razpravljanje o likovni umetnosti ne sme biti samo naštevanje dejstev, ali celo samo imen in definicij, ampak naj bi ta zvrst umetnosti resnično zastopala vse druge, saj je po starem spoznanju "ars una-species mille" /umetnost je ena, zvrsti pa je tisoč/ med njimi res tisoč vezi, ki dovoljujejo zamenjavanje terminologije in ki pričajo o enotnem viru vseh zvrsti.

O likovni umetnosti ne moremo govoriti izolirano, saj je najtesneje povezana ne le z vsemi drugimi zvrstmi, ampak s celotno zgradbo človeških idej, z družbeno zavestjo, z družbenimi odnosi in seveda z ekonomskim razvojem. Vse te medsebojne odvisnosti pa so mnogo bolj zapletene, kakor se to morda zdi na prvi pogled.

Ko bomo govorili o vsem tem, bomo odkrivali medsebojne vplive in spoznavali tok zgodovine od pradednih dni do danes. Prav gotovo nam bo tako postal marsikak sodoben pojav bližji in razu-



mljivejši in to je navsezadnje eden glavnih namenov vsega zgodovinskega raziskavanja. Tudi soočenje domačih dosežkov s svetovnimi je za narod, kakršen je naš, zelo **važno**, saj nam pomaga v boju proti provincialni samozaverovanosti prav tako kakor proti manjvrednostnim kompleksom.

Tako oborožen turistični delavec ne bo le enakovreden pogovorni partner tujemu turistu, ampak bo znal pradi njim našo domovino tudi pravilno zastopati. In to je poleg gospodarskih koristi cilj naših turističnih prizadevanj. Od izobraženega turističnega delavca pa bo imel svojo korist tudi domačin, ki si bo med svojo rekreacijo na prijeten način širil obzorje.

V hram umetnosti lahko oprezujemo skozi zamrežene linice svojih ustaljenih nazorov in privzgojenih predsodkov, vanj lahko gledamo skozi baryasto steklo svojih osebnih doživetij in izkušenj, lahko pa tudi vstopamo skozi široke duri umetnostne vede in zgodovine; do kraja razodela pa se nam bo le, če se ji bomo približali z odprtim očesom in iskrenim, ljubečim srcem.

Že na pragu se nam pri tem postavlja vprašanje: ali je treba umetnino sploh razlagati? Ali je treba o njej na dolgo in široko razpravljati? Ali ne zadostuje, da se ji predamo, da samo tenko prisluhnemo, kaj nam pripoveduje? In končno: ali je sploh vredno govoriti o delih, ki jih ne razumemo že na prvi pogled in jih je treba še razlagati? Skratka: ali je umetnostna veda in z njo umetnostna zgodovina sploh potrebna?

Prav gotovo je mnogo umetnin, o katerih se nam zdi, da dobro razumemo njihovo govorico, da same po sebi učinkujejo na naša čustva, da zaposlujejo naše misli in predstave ter da vzbujajo v nas vrsto spominov na doživetja, podobna tistim, ki so umetnino rodila. Saj tudi umetnik svoje slike, kipa ali stavbe ni ustvaril zato, da bi jo študirali umetnostni kritiki in zgodovinarji, ampak je umetnina nastala kot sprostitelj neke notranje napetosti v umetniku, ki mu je bilo na tem, da z njo na tak ali drugačen način vpliva na opazovavca. Sicer je ljudem ne bi pokazal.

Res je tudi, da se, kakor pravi Krleža, o lepoti in s tem tudi



o umetnosti "kljub mnogim rodovom in ogromnim knjižnicam ni reklo prav nič več, kakor o sebi govori lepota sama."

Izkušnja pa nas uči, da vse to vendarle ni tako preprosto. Po umetniških galerijah in razstavnih salonih se dan na dan gnete nešteto obiskovavcev; med njimi srečujemo mnogo takih, ki se nebogljjeni ustavljajo pred slikami, listajo po katalogu ali Baedekerju in z nedoločnim občutkom, da je v umetnini skritega še mnogo, česar niso videli ali razumeli, hitijo naprej k novim slikam ali kipom, dokler se izčrpani od gledanja in hoje po prostranih dvorinah ne sesedejo na prvi prosti naslanjač. Vse, kar jim od takega obiska ostane, je medla zavest, da so videli veliko imenitnih, morda svetovno znamenitih umetnin, o katerih bodo lahko doma pripovedovali, če bodo imeli kaj povedati ..... Ob tej ali drugi priliki bodo skromno ali pa tudi izzivalno priznali, da se na umetnost ne razumejo in da jim je žal za čas, ki so ga v galeriji zapravili.

In vendar bi jim tak obisk lahko postal nepozabno doživetje. Ob vodstvu bolj razgledanega tovariša, ali celo samo svetnega turističnega vodiča /ki pa je čisto dokaj nezanesljiv/, bi se s časom naučili gledati, odkrivali bi vedno nove vrednote in lepote tam, kjer jih nevajeno oko še opazilo ni. Umetnine bi našle svoje mesto v vrsti drugih, že znanih, vse jevale bi se jim vedno nove primere in vedno globlje bi prodirali v čudoviti svet umetnosti. Spoznali bi umetnino v njeni zgodovinski povezanosti z drugimi pojavi. Nelagodni občutek negotovosti bi zamenjalo živo zanimanje za umetnost in vse, kar je z njo v zvezi.

Takega novince v umetnostni vedi pa bi čakalo poleg dotlejšnih poznanih užitkov, še marsikatero razočaranje. Kajti že na videz tako preprosta stvar, kakor je lepota, sodba o tem, ali je neka umetnina lepa, ali ni, in če je lepa, zakaj je lepa, se pri študiju zaplete in tako zamegli, da so z njo skoro nepremostljive težave. Ne samo zato, ker je na svetu mnogo umetnin, katerih ustvarjavnici niti hoteli niso, da bi bile lepe, ampak ker so mnenja o tem, kaj je lepo in kaj ni, so o



različna.

O vseh teh vprašanjih bi nas morala poučiti posebna znanost - estetika, a že površen pregled nekaterih definicij o nalogah in o vsebini te znanosti nam bo sicer razodel nekatere zakonitosti, ki vladajo, kakor povsod v zgodovini, tudi na tem področju, ne bo nam pa dal nekih dokončnih, splošnoveljavnih meril.

Posebno pomembno nalogo umetnosti vidijo antični filozofi predvsem v posnemanju prirode. Sicer pa je za Platona lepota v meri in sorazmerju, ki samo po sebi ugaja, buči znana in prirojena čustva in je zvišena nad minljivim svetom; umetnina pa je samo posnetek posnetka, saj je v skladu z njegovo filozofijo vsa priroda zgolj odblesk večnih idej. Tudi Aristotelu je lepota urejenost in skladnost oblik, umetnost pa ne posnema slučajnega, ne stvari, kakršne so, ampak ustvarja nove, take, kakršne bi lahko bile. Tako često izpopolni to, česar priroda ne zmore. S tem je Aristotel odkril pojem tipičnega v umetnosti. Srednjeveški filozofom, posebno sholastikom, je bil vir vsega, torej tudi lepote Bog. V 16. stoletju pa so se naslanjali na Aristotela. Tako pravi Tomaž Akvinski, da je lepo, kar samo po sebi ugaja, torej, kar je skladno, kar je v sorazmerju, kar je popolno in kasno. V renesansi /Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer in drugi/ iščejo lepoto v kanonu in proporcijah /v zakonitih sorazmerjih, n. pr. v zlatem rezu/. Leibnitz, Wolf in Baumgarten se kot racionalisti v definicijah lepote oklepajo pojma popolnosti. Po Boileaujevem mnenju je umetnina lepa, če je misel, ki jo izraza, resnična. S tem, posebno, pa z Diderotovo definicijo umetnosti kot sredstva, s katerim se propagirajo ideje dobrote in svobode, se že uveljavljajo meščanski nazori pred francosko revolucijo. Kanta imenujejo ustanovitelja znanstvene estetike, dasi je spregledal zgodovinsko pogojenost svojih estetskih zakonov. Ločil je lepo od koristnega, ugodnega in dobrega ter učil, da je lepo, kar brez zanimanja in pojmovanja splošno ugaja. Schillerju je estetski doživljaj svoboden užitek v obliki, umetnost pa mu izvira iz nagona poigri. V smislu Heglove idealistične filozofije je lepota s čuti zaznana absolutna ideja, izraz miselne vsebine. Po Schellingovi definiciji pa prikazuje lepota neskončno v končnem. Wagner se zavzema za umetnost, ki naj bo izraz svetovnega nazora in mora služiti nacionalni kulturi. Nov pojem uvaja Vischer, ki poudarja važnost vživljanja. Lepota mu je prisotnost ideje v nekem pojavu. Wundt misli, da je lepota v skladnosti med obliko in vsebino. Croce definira estetiko kot nauk o izrazu in jo vidi le v umetnosti. Nietzsche govori o dionizijskem in apoliničnem vidu umetnosti. Prvi mu je radost življenja in opojnost, drugi pa življenjska utrujenost. Po Tainovi miljejski teoriji je umetnost opredeljena po okolju /miljeju/, v katerem je nastala. Guyeau postavlja umetnosti kot najvišji cilj, da



vzbudi estetska čustva socialnega značaja. Ruski revolucionarni demokrati Bellinski, Cerniševski in Dobroljubov vežejo lepoto z resničnostjo, kakršna naj bi bila. Marx, Engels, Lenin, Plehanov, Mehring in drugi marksistični teoretiki so se kljub temu, da je bilo glavno torišče njihovega študija drugod, mnogo bavili z umetniškimi vprašanji. Njihova izvajanja izhajajo iz enega temeljnih naukov marksizma, da je umetnost ena izmed oblik, v katerih se izraža družbena zavest. Sodobni ruski estetik Nedoživin poudarja, da je lepo in dobro nedeljivo med seboj povezano.

Med Slovenci so o estetskih vprašanjih - predvsem z literarnozgodovinskih vidikov - razpravljali Josip Stritar, Anton Mahnič, Ivan Prijatelj, Ivan Cankar, Juš Kozak, Ivo Brnić, Branko Rudolf, Boris Zihnerl, France Vodnik, Janko Kos in drugi. Najvažnejši umetnostni zgodovinarji so Izidor Cankar, France Stele in France Mesesnel. Poleg njih so se kot umetnostni teoretiki ali zgodovinarji uveljavili: Alma Sodnikova, Vojeslav Molé, Luc Menaše, Mar Zadrnkar, Fran Sijanec in drugi. Posebno mesto med jugoslovanskimi teoretiki ima gotovo Miroslav Krleža, ki je napisal nekaj ne le duhovitih, ampak tudi tistih misli o umetnosti.

Glede vrednotenja naj navedem samo še dve že po temperametu različni sodbi. Najbolj spravljiva in "vsem pravična", skoro nekam statistična je sodba Angleža J.A. Symondsa: "Na očja umetnina daje največjo mero zadovoljstva največjemu številu normalnih bitij skozi najv. je obdobje časa". Posebno borben pa je ameriški socialistični pisatelj Upton Siseclair: "Umetnost je obnavljanje življenja, nekakšno dojema osebnost umetnika. S tem, da izpreminja čustva, prepričanja in dejanja, skuša vplivati na druge osebnosti. .... Več umetnine imamo pred seboj, kadar se v njih vrši resnično važna življenjsko pomembna propaganda z vso v tej zvrsti umetnosti možno tehnično popolnostjo."

Pri tem skoro mučnem naštevanju citatov in definicij pride na misel Izidor Cankar, ko govori o sistematiki stila: ".....v množici dosežanjih estetskih sistemov nikoli ni bilo takega, ki bi bil pri vseh in povsod veljal z evidentno nujnostjo in .... si tudi v bodoče takega sistema ni mogoče misliti."

Čeprav so vse te sodbe odvisne od osebnega okusa in svetovnega oziroma umetniškega nazora, vendarle lahko ugotovimo neko zakonitost, saj nas že na prvi pogled preseneča podobnost in sorodnost v nazorih, ki se skozi zgodovino ponavljajo. Za vse te nazore je namreč odločilna razredna pripadnost posameznih teoretikov. Kadar so zastopali razred, ki je bil na pohodu, so radi poudarili povezanost estetskih čustev s stvarnostjo.



in idejami, v imenu katerih so se borili za oblast. Kadar pa so branili že priborjene pozicije, so močno poudarjali obliko, ki naj bi bila odblesk nespremenljivih norm ali celo metafizičnih idej.

Se en pojem imamo, s katerim se bomo v zgodovini umetnosti stalno srečevali. To je stil /slog/. Beseda je latinska /stilus/ in pomeni palčko, pisalo. Sprva se je uporabljala, pač preko pojma pisava, rokopis, samo za literarne pojave. Šele v 16. stoletju se je razširila na področje likovnih umetnosti, posebno arhitekture. Danes jo razumemo kot skupek likovnih, izraznih pa tudi vsebinskih značilnosti, ki opredeljujejo posameznika /Buffon: "Stil je človek."/ in njegovo delo, skupino ljudi, ki jih družijo mnogo podobnih črt, včasih tudi vplivov /"šola"/, generacijo in sploh celotno obdobje, ki se prišteva k istemu umetniškemu nazoru in ga povezuje podobno reševanje umetniških /ali še širše: življenjskih/nalog. Za stil torej niso značilni samo podobni oblikovni prijemi, po katerih jih skuša razpoznavati še vsak šolar, ampak idejna vsebina, ki je utemeljena na skupnih splošnih socialno-ekonomskih pogojih življenja v neki dobi.

Kot primer sicer idealistične in ne ravno eksatno znanstvene definicije naj navedem nekaj poetičnih stavkov, ki jih je napisal Francoz Emile Bayard: "Stili so estetski spomin na razne kulte Lepote. Misel stoletij spi v tem kamenju, v tem pohištvu, skratka v stvareh, ki so preživele mnogo generacij kot priče njihovih običajev in so dih njihovih idej."

Naj končam z definicijami! Mislim, da se nam bodo vsi ti problemi, h katerim moramo prišteti še vprašanje o stilnih spremembah in njihovih vzrokih, o odnosih med umetnostjo in religijo, o mestu Slovenije in Jugoslavije v svetovni umetnosti ter še nekatera druga vprašanja med našimi pogovori o zgodovini umetnosti na posameznih primerih postopoma razodevala. Dokončnih rešitev tudi mi ne bomo našli. Saj zadnje besede v umetnosti ni in ne more biti. V tem se naša znanost prav nič ne razlikuje od drugih "bolj eksaktnih" ved. Subjektivni elementi, ki jo prepletajo, pa niso njena slabost, ampak nam omogočajo, da se znova in znova približamo gotovo najzanimivejšemu objektu, ki ga lahko ima neka znanost, namreč



- človeku.

Odkar se je naš davni prednik prvič zgrozil zaradi nepremagljive sile, s katero je umetnost priklenila nase in usmerjala njegove predstave in sanje, sta se vloga in pomen umetnosti neprestano spreminjala. Se dandanašnji niha cena umetnosti na borzi javnega mnenja med romantičnim zanosom, kakor ga je n. pr. izrazil angleški pesnik Percy Bysshe Shelley, ki je poete in z njimi vse umetnike imenoval "nepriznane zakonodajavce sveta" - ter komaj prikritim nezaupanjem, ki ga gojijo do umetnosti in umetnikov državniki, puritanski moralisti in ljudje praktičnega življenja. Že Platon je vedel, da so poetje rojeni revolucionarji, v katerih vidijo državniki upravičeno politično nevarnost. Puritanci imajo vedno dovolj razlogov da zasipavajo umetnost z ognjem in žveplom svojega ogorčenja. Praktični ljudje pa često vidijo v umetnosti le nepotrebno zapravljanje časa, ki ga potrebujejo za mnogo pomembnejše naloge vsakdanjega življenja. Toda med vsemi temi nasprotniki, da ne rečem sovražniki umetnosti jih je nešteto, ki jih lahko prištevamo med najbolj širokogrudne podpornike umetnosti. Ne gre zgolj za državnike, kakršen je bil n. pr. Periklej, ki je usmeril menca devet desetlin narodnega dohodka v umetnost, ampak predvsem za tiste politike, ki v umetniku-revolucionarju vidijo soborca. Pri vsej ostrini, ki jo je čutiti v Tolstojevih razpravah o umetnosti in njenem negativnem vplivu na moralo ljudi, ne smemo pozabiti, da je bil prav ta stari moralist tisti, ki je zapisal: "Umetnost mora zlomiti vlado sile na svetu." Posebno pa bi morala biti umetnost blizu praktičnemu človeku, ker mu pomaga premagovati sivo vsakdanjost. Samo bahavo preziranje umetnosti, ki ga kažejo sodobni v tehnični standard in motorizacijo slepo, skoro mistično zaverovani in zamaknjeni malomeščani, je nepremagljivo. Med temi skrajnostmi je še vse polno odtenkov, ko vrednotijo umetnost kot tržen predmet po zakonih ponudbe in povpraševanja, kot zgodovinsko redkost, za katero se zanimajo zbiravci, kot kulturnozgodovinski dokument in seveda tudi kot bolj ali manj pomemben izraz človeške duševnosti, kot eno izmed področij človeškega udejstvovanja in kot ideološki odraz družbenih odnosov. Če se bomo torej hoteli umetnosti čim bolj približati, se bomo morali dobro seznaniti z raznimi ideologijami, v



začetku predvsem z religioznimi predstavami posameznih družbenih formacij.

Pešdeset, morda celo že šestdeset tisočletij je minilo, tedaj, ko so človeške roke po skoro milijon letih vežnjaja z delom in z oblikovanjem orodja ob koncu paleolitika /s kamene dobe/ sredi zadnje ledenice ustvarile prvo umetnino in z njo zvesto spremljevalko in vodnico na strmi poti iz pradavnine v jutrišnji dan, iz dobe sile in nujnosti v obdobje svobode. Od tistih dob pa do današnjega dne je družba skozi vsa ta tisočletja nalagala vedno nove naloge svoji spremljevalki in vodnici, vendar se sugestivna sila umetnosti ni do kraja izčrpala, ampak je v nekaterih obdobjih narasla do neslutene oblasti nad človeškimi srci:

Ustvarjala je čim zvestejše oblikovane podobe-dvojnike stvarnemu, predvsem živalskemu svetu, ki je sovražno kot vedno preteča nevarnost, ali pa prijazno kot hrana, obdajal človeka-lovca in nabiravca ter mu z magičnim obvladovanjem teh dvojnikov v domišljiji pomagala vplivati na okolico in premagovati strah. V erotičnih motivih je z rodovitnostjo in čaranjem stopnjevala njegovo samozavest. V dogovorjenih simbolih in okrajšavah, to je v močno poenostavljenih oblikah, je ponazarjala nevidni svet, v katerega je vernika dvigalo njegovo versko čustvo. V mogočnih čim trajnejših spomenikih je širila moč in veljavo vladarjev ter predajala njihovo slavo poznim rodovom. Vedno pa je bolj ali manj jasno, iskreno ali sramežljivo skrito, morda celo vsiljivo glasno kot izredno učinkovito propagandno sredstvo utrjevala ali rušila obstoječi družbeni red.

Komaj sto let je minilo, odkar smo dobili prve pojme o človeku v ledeni dobi in dokončno podrli zid, ki nam ga je postavilo sveto pismo, ko je človeku z vso dogmatično avtoriteto določilo starost borih pet tisoč let. Pred šestdesetimi leti je bila izvojevana dolgotrajna znanstvena pravda glede njegove umetnosti. Šele zadnje desetletje pa nam je razkrilo nekatere povezanosti v prazgodovini in že močno zabrisalo oči ločnico, s katero meji na zgodovino.

Nekatere nove metode v arheologiji /med njimi posebno pomembni



fluortest - ugotavljanje fluorita v kosteh - in fizikalni karbotest - merjenje ogljikovega izotopa  $C^{14}$  v organskih snoveh/ so omogočile neverjetno zanesljivo datiranje izkopnin. Naš pogled na nekoč "temno in megleno" prazgodovino se z vsako najdbo, z vsakim dnem bolj jasni.

Smo v drugi polovici zadnje ledene dobe. Severno Evropo pokrivajo ogromni skladi ledu in snega. V Srednji Evropi je povprečna julijska temperatura nekako 10 - 11 stopinj, gozdovi se začenjajo šele južno od Alp. Breze in bori pa prodrejo na sever šele ob koncu tega obdobja nekako deset tisoč let pr. n. š. Za pokrajino pod ledeniki so značilna razna pritlikava drevesa, nizko grmičevje, razni mahovi in lišaji, torej razmere, kakršne srečujemo kakih šestdeset let pozneje v severni Skandinaviji.

Med živalmi, ki so tedaj živele, je prav gotovo najimenitnejši mamut, velika kosmata zverina z dolgimi okli. Poleg njega je živel nekoliko manjši stari slon, nosorog, divji konj raznih zvrsti, severni jelen, jamski medved, jamski lev, jamska hijena, razne zvrsti jelenov, kozorog, bizon, divje govedo, da drugih manjših posebej ne omenjamo.

Z naštevanjem teh živali smo navedli že jedilni list našega davnega prednika. Posebno konji in severni jeleni so mu šli - kakor vse kaže - v slast, saj so bili njegova glavna hrana. Lovil jih je s pastmi, z jamami, v katere se je divjačina ujela, kakor nam pričajo nekatere slike v prazgodovinskih jamah, nadalje seveda s kopji in puščicami, ki so se v nekaterih primerih našle med kostmi. Tudi ta način lova poznamo po slikah. Posebno bogat pa je bil lov z gonjači. V Solutréju, v Saônski dolini v Franciji so pod visoko skalo našli kosti več kakor deset tisoč konj, ki so jih z gonjači po zloženem griču pripodili do prepada, preko katerega so cele črede v živem slapu zdrvele v dolino.

Človek tega obdobja je bil lovec, ki je bil svojim nalogam prav gotovo kos. Divjačine je bilo mnogo in v dolгих tisočletjih si je naš prednik tehniko lova tako izpopolnil, da mu hrane, vsaj v glavnem, ni primanjkovalo. Njegovo življenje je bilo sicer trdo in nevarno, vendar je potekalo - če ga



smemo primerjati z življenjem današnjih lovcev, Eskimov in Bušmanov - nekako vedre, zadovoljno in srečno. V praskupnosti je bila eksistenca posameznika zagotovljena in tudi umetnost te dobe je nekako sveža, možata, iskrena, polna sile. Nikjer ni sledu o strahotnih demonih in zmaličenih spakah, ki bi pričale o veliki tesnobi in strahu, o čustvih, ki so tako značilna za umetnost bronaste dobe in krščanskega srednjega veka. Zdi se, da mu je njegova magija pri premagovanju življenjskega strahu povsem zadostovala.

Zgodovina odkritij na področju prazgodovinske umetnosti je polna dramatičnih zapletov, polna navdušenega zahesenjastva in hladne skepse, saj o častitljivi starosti teh umetnin arheologi še slišati niso hoteli. Sele, ko je leta 1902 izšel članek znamenitega prazgodovinarja E. Cartailhaca o altamirski votlini z značilnim podnaslovom "Mea culpa skeptika", je bil dobojevan boj, kakršnih pozna zgodovina znanosti le malo. Vse to se bere kakor roman z napetimi epizodami, genljivimi zgodbami o otrocih, ki so bolje videli od svojih očetov in o pseh, ki pa tokrat niso kakor Lajka bili pionirji v bodočnost, ampak v preteklost človeštva. Res je mikavna misel, da so po tolikih tisočletjih molka te umetnine zopet spregovorile, ker jih je na novo odkril - lovec.

Med 111 jamami, ki so jih do pred nedavnim odkrili-in skoro vsako leto se to število poveča - jih je največ v Franciji /72/. Sledijo Španija /35/, Italija /3/ in Nemčija /1/. Seveda pa te jame niso edine priče človeškega umetniškega udejstvovanja v prazgodovini. Poleg kamenitega orodja so našli nešteto risbic, vrezanih v kosti, izrezljanih /čarovniških?/ palic in kipcev.

Eno pa je gotovo: v to obdobje pada eden izmed viškov človeškega umetniškega udejstvovanja sploh, višek, ki prav nič ne zaostaja za drugimi zlatimi dobami umetnostne zgodovine in ga celo lahko brez pomislekov postavimo ob bok največjim staritvam antike ali renesanse. Abbé Breul, znani raziskovavec prazgodovinske umetnosti, je slavno špansko votlino Altamiro imenoval sikstinsko kapelo prazgodovine .....

Najbolj znane in verjetno tudi najlepše so slikarije v jamah:



Altamira, Font-de Gaume, Niaux in Lascaux.

Altamira /odkrita 1903, prve raziskave 1879, priznana kot prazgodovinski najdišče 1902/ v Spaniji skriva v sebi kakih 150 slik iz raznih obdobj /60.000 - 40.000 pr. n. š./. Na skali so izkoriščene naravne vzbokline tako, da tvorijo s sliko nekakšen pridvižni relief. Barve, ki jih je uporabljal prazgodovinski slikar so tiste, ki mu jih je nudila priroda: svetli oker, temni oker, rumeni oker, črna manganova zemlja, kreda in železni oksid. Ohranjena je celo prava "paleta: kakor ustnično rdečilo zgneteni in priostreni svaljki, ki še danes ležijo tam, kjer jih je pustil slikar pred davnimi tisočletji. Velika dovršenost in slikarsko znanje teh umetnin, posebno pa svežina barv so ljudi ob odkritju tako presenetile, da več kakor dvajset let niso hoteli priznati visoke starosti te "umetniške galerije".

Font-de-Gaume /odkrita 1901/ v Franciji je tudi izredno bogata. Kakih 200 slik je naslikanih v raznih tehnikah. Nekatere so čisto črne, druge čisto rdeče, nekaj pa jih je s celo skalo odtenkov. Tudi tu služi naravna stena kot relief. Polog 80 bizonov, 40 konj in 23 mamutov je naslikan tudi človek. Posebnost so nekateri, ki jih razlagajo kot pasti. V neki vdolbini je celotna bizonova "galerija" - "sanctuaire" - najsvetejše. Za sliko več kakor meter visokega bizona so našli 300 km daleč 7,5 cm visoko skico na apnencu.

Niaux /odkrita 1906/ v Franciji ima slikarije globoko pod zemljo 772 m daleč od vhoda največ v čudoviti okrogli dvorani. Večina slik je rdečih, nekaj je rdečih. Večbarvnih slik tu ni. Značilna za to umetnost je neka drznost in lahkotnost v potezah. Mirno podzemeljsko jezero naredi na obiskovalce še danes vprav skrivnuten vtis.

Lascaux /odkrita 1940/ v Franciji je danes morda najbolj znana jama, ki jo lahko obišče več kakor 300.000 obiskovalcev. V njej je kakih 500 slik, med njimi monumentalna dela n. pr. pragovedo, ki meri 5,5 m/." te slike so v glavnem oranžne, le pod njimi se dajo zaslediti starejše /!/. več črne. Značilnost te jame so frizi, cele vrste živali druga za drugo. Te slike je imel v mislih F. Heurteloup, ki je zapisal: "če hočeš vedeti, kaj



je življenje, in ti nasaux čutiš, kako z vseh strani sili vate in te prepaša.

Globina in težko dostopna mesta, kjer so te slikarije, deloma tudi odtisi in obrisi rok na skalah, so že zgodaj navedli učenjake, da so začeli ugibati o smislu in pomenu vseh teh naslikanih živali. Danes ni nobenega dvoma več, da gre tu za obrede na posebnih mestih, ki so jim pripisovali skrivnostne moči, saj jih ni oblikovala človeška roka, ampak sama mati narava. V njenem krilu so se odvijali lovski obredi, ki so jamčili srečen lov.

Umetniki tega časa so prav gotovo jemali svoj poklic hudo resno. Niso slikali zgolj za zabavo, ali zaradi lepote same, saj je bila od njihove spretnosti, od tega, kako so znali pričarati žival na steno, odvisna usoda celega rodu. Ali niso bili odgovorni prav oni, če lov kdaj ni uspel. Čutili so se krive, ker svojega "modela" morda vendarle niso prav "zadeli" in je bil zato čar neučinkovit. Mislim, da v nobeni dobi pozneje umetnik ni čutil take odgovornosti in umetnost nikoli več ni stala tako sredi življenja kakor zdaj. Ni čuda, da so se urili, kolikor so le mogli, saj je ohranjenih na stotine "skicirk" na srečo na na papirju, ampak na trajnejšem materialu. Na nekaterih "listih" je bilo 20 do 30 skic ena vrh druge, mojstrovin na poleg začetniškega zmazka. Raziskovalci govorijo o celih šolah, skratka o vsem, kar je danes tako težko za umetniško ustvarjanje.

Modeli teh slikarij so bile skoro izključno živali. Ljudi je na vsej tej Noetovi barki prazgodovinske umetnosti le malo in še ti so slikani povsem drugače kakor divjadina. V tej prvi dobi poznamo v glavnem le maskirane čarovnike - kakih 70 jih je - med njimi so nekateri posebno značilni, pr. "le sorcier" - čarovnik, včasih tudi "dieu" - bog imenovani lik človeka z jelenjimi rogi, menda kozjo brado, medvedjimi šapami in konjskim ali lisičjim repom v votlini Trois Lèzès - Trije bratje. /Umetnik, ki je znal tako mojstrsko upodabljati živali, nikoli ni naslavljen, kar bi bilo sram ali strah njegovi posledici, če bi bil tako masko, s katero se je zakrival, kar je bilo čisto človeško na njen.



Tudi ženski liki, ki so nam znani skoro izključno po kipcih, nas presenečajo. Prav nič niso zvesti naravi, saj ne moremo verjeti, da bi bile ženske tedaj tako zelo obilne, kakršna je bila n. pr. Willendorfska Venera. Povsod so spolni znaki nena- ravno poudarjeni, prsi, trebuh, boki, vse je pretirano - obra- za pa ni. Tako upodabljanje je gotovo v zvezi z rodovitnostnim čaranjem, kakor so tudi sicer poudarjeni elementi, ki so s tem v zvezi. Vse polno je živali, ki so nosne, se pariyo, ali rodijo.

Izjemno mesto v tej umetnosti pa ima kipec dekleta iz Brasse- pouya. Drobna 3,7 cm visoka ženska glayica iz slonove /pravza- prav mamutove/ kosti, ki jo po krivem imenujejo "fugurine à la capouche" - figurica s kapuco - /kar so smatrali za kapuco so menda samo zelo skrbno počesani lasje/ dokazuje, da se lepot- ni ideal v teh dolgih tisočletjih vendarle ni bistveno izpre- menil. Georges Bataille govori celo o mladosti, lepoti in žen- ski ljubkosti.

Kar nas na teh davnih pričah človeške umetnosti vedno znova in znova osvaja, je njihova nenavadna svežina, lesk njihovih barv, njihova večna mladost. Ta temperatura in vlaga omogo- ča tem umetninam, da premagujejo čas bolj uspešno kakor slike, nad katerimi bedi skrbno oko znanstvenih konservatorja.

Pa tudi sicer so te umetnine premagale čas. Na njih ni videti prav nič primitivnega, prav nič, kar bi kazalo na pomanjkljivo znanje. Vse te živali so res kot žive. Človeku se zdi, da jih sliši, kako sopejo, kako rjovejo, kako se podijo po neskončnih planjavah. Močno doživetje, ki jih je rodilo, posebno pa velika sila v izrazu in naravnost neverjetno znane še danes govorijo gledavcu tako, kakor da je umetnik pravkar odložil čopič.

Vendar pa kaže ta umetnost tudi svoj razvoj, obdobja vzpona in upada, skratka ritem, ki nas s svojim menjavanjem stilov v marsičem spominja na današnjo umetnost. Pred prazgodovinskim umetnikom so stali skoro isti problemi, ki jim je kakor njegov današnji tovariš iskal rešitve. Pravda o slikoviti ali linear- ni umetnosti, o realizmu ali abstrakciji in še o celi vrsti tehničnih prijemov, ki so se tisočletja



Arheologi delijo drugo polovico ledene dobe v tri obdobja: aurignacien, solutréen in magdalénien. /Ta obdobja so dobila svoja imena po najznačilnejših najdiščih./

Umetnost aurignacijska je še linearna, njena spoznavna posebnost je oster večidel graviran obris, ki telo proti okolici omeji /n. pr. risbe v jami Levanzo na Siciliji/. Solutréen je prehodno obdobje, v katerem postaja stil vedno bolj plastičen in razgiban. Izraz je živ, slikovit. V tej dobi in v sledečem magdalénieniu se je prazgodovinski umetnik že srečeval z vprašanji, ki so vznemirjala evropske impresioniste pred pičlimi sto leti: s perspektivo, prostorom, trodimenzionalnostjo ob upodabljanju sprednjih in zadnjih delov, gibanjem, kompozicijo, obravnavanjem množice kot celote, morda celo z zrakom in svetlobo, zaradi katerih so konture zabrisane. Ob koncu magdalénienia pa postane umetnost spet linearna, spet se uveljavljajo jasni obrisi, vendar so zanesljivejši, pa tudi bolj bežni in lahkotni kakor v začetku v aurignacienu.

Vso to življenjsko, prirodno in resničnosti zvesto umetnost ledene dobe si lahko razlagamo le, če si zamislimo človeka, ki se je z živalmi in naravo čutil eno. Živel je povsem tostransko življenje in čeprav je, kakor kaže skrb, s katero je pokopaval mrliča, imel neke misli o posmrtnem življenju, še ni poznal dvojnosti, ali bolje: razdvojenosti duša - telo, saj njegov razum gotovo še ni segal po kompliciranih abstraktnih pojmi. Verjetno pa je že razlikoval "sveto" od "posvetnega", tako vsaj lahko sklepamo iz slikarij na posebnih, mnogokrat skritih mestih v votlini. /V Lourdesu, kjer so naleteli na sledove pračloveka, je občutek svetega preživel tisočletja najrazličnejših verskih predstav./ Jasno pa je da za pračloveka pojem "svet" ni bil nekaj onostranskega, odmaknjenega. Živel je trdno v tem življenju, zvezan z njim do zadnjega živca, do zadnje misli. Zato je bila misel enotna, notranje iztehtana, ubrana sama s seboj. Umetnost ledene dobe je lahko rodila samo taka misel in tako misel je lahko rodilo samo življenje v lovski praskupnosti.

Okoli 10.000 let pr. n. š. se zadnja ledena doba neha. Velikanski



ledeni skladi se prično topiti, klima se izpremeni, neplodne tundre in z njimi živali, ki ljubijo mraz kot so bizon in severni jelen, se pomaknejo visoko na sever. Evropo prekrijejo borovi gozdovi in sredi med njimi se vedno češče pojavljajo listovci. Jelen in srna postaneta glavna prebivavca gozdov. Ob koncu tega obdobja se življenjski pogoji že toliko izboljšajo, da postaneta v Mezopotamiji in Egiptu že 5.000, v Evropi pa 3.000, ali celo 2.000 let pr. n. š., ko se zaključi mezolitik /srednja kamena doba/ mogoča že živinoreja in poljedelstvo. Človek, ki živi v rahlo povezanih plemenskih zvezah, pozna v tem obdobju že mnogo bolj komplicirana orodja. Lovu in nabiranju se je pridružilo ribištvo. Čeprav človek še nima pravega doma, ima pa že prvo domačo žival, ki ga spremlja, na reč psa.

Umetnost se kakor življenjske prilike naglo izpreminja. Silno olajšane "prometne" zveze omogočajo prehajanje vplivov iz enega območja v drugo - saj svet tedaj še ni poznal plitičnih meja. Iz nam danes neznanih razlogov se slikarije preselijo iz temnih votlin na skalne stene, ki so sicer še vedno težko dostopne, a vendar kdaj pa kdaj od sonca obsijane.

Najdišča tega novega obdobja pripadajo štirim velikim območjem: Skandinaviji, Vzhodni Spaniji, Afriki in Rusiji. Najdalje se je obdržal aurignaški živalski stil v Rusiji in je še potem, ko se je drugod že preživel, vplival na Skandinavijo, kjer je trajala ta umetnost nekako do 5.000 pr. n. š. Najizrazitejši pa je novi stil v Vzh. Spaniji; imenujejo ga tudi umetnost Levante. Najema pa obdobje od 10.000 do 2.000 pr. n. š. Afriška umetnost je z vzhodnošpansko tesno povezana, le da je tu datiranje zaradi vplivov zgodovinskega Egipta težavnejše. Danes jo postavljajo med 5.000 in 3.000 pr. n. š.

V nasprotju z umetnostjo ledene dobe se na teh slikah vedno bolj uveljavlja človek. Žival je sicer še vedno kompozicijsko središče, toda človek v svoji akciji je vedno važnejši, dokler živali popolnoma ne izrine.



Zdi se, da se je zanj človek prvič nad samim seboj zamislil, zamislil na način, ki je današnjemu že zelo blizu. Čeprav vzhodnošpanski slikar se ne upodablja človekovega obraza, nam ve o njegovem vsakdanjem življenju veliko povedati. Kaže nam ga, kako nabira med njim visokem drevesu, kako lovi divjačino, kakor pred njo beži, kako se z lokom in puščico bori s sovražnikom, kako pleše bojni ples in še nešteto drobnih prizorov, ki so često nabiti z dramatično. Ljudje so naslikani skoro vedno le v skupini, le izjemoma sami. Človek tu nastopa kot socialno bitje, nikoli brez "ti", ali izven "mi". Posameznik je v tej umetnosti le mrtev ali umirajoč. Človekov odnos do živali se izpreminja, vedno bolj je poudarjena njegova duhovna premoč nad njo.

Ta umetnost ni več naturalistična, vse je samo izraz. Telo se je zmanjšalo na tanko črto, noge pa so v teku široko razkroščene, ali pa debelo nabrekli, kadar je treba poudariti njihovo silo. Vse je akcija, telo samo je le njen nosilec.

Vse to je gotovo v zvezi z magičnimi in animističnimi predstavami. Najbrž gre za čar kakor v votivnih slikah poznejših časov, vendar se pridružuje še vrsta drugih elementov. Tu se prepletata mit in zgodovina, saj slika ne spominja samo boga ali duha na dogodek, pri katerem je pomagal, ampak ta dogodek zadržuje tudi za tistega, ki pri njem sodeloval.

Pripravlja se veliki prevrat v zgodovini človeštva, ko človek ne seda več le bolj ali manj obloženo mizo, ki mu jo je pripravila priroda, ko se ne zadovolji več s tem, kar nalovi in nabere, ampak ko kot proizvajavec, kot poljedelec in živinorejec aktivno poseže v prirodo.

Toda to svojo aktivnost mora drago plačati. Samozavest lovca, ki je bil prepričan, da s svojo spretnostjo in magijo obvlada ves svet, se uakne ponižnosti in strahu človeka pred bolj ali manj posebnimi prirodnimi silami, ki odločajo o uspehu njegove proizvodnje.

Ta preobrat se prične tam, kjer so zanj pogoji najugodnejši,



to je v porečjih velikih rek, na ozemlju, katerega rodovitnost se vsako leto z naplavljenim blatom obnavlja. S časom se poljedelstvo razširi predvsem čez dežele Sredozemlja, živinoreja pa iz sosednih severnih pokrajin prodira na jug.

Z novim pridobivanjem dobrin se v osnovi izpremeni družba, ki se z novo delitvijo dela razcepi, izpremeni se celotno življenjsko občutje, izpremenijo se predstave o svetu in življenju in končno se kot odraz vsega tega izpremeni tudi umetnost, ki preko vedno drznejših stilizacij - s preходом od konkretnih predstav k abstraktni misli - sega po vedno bolj abstraktnih oblikah.

V zgodovinskem dogajanju se poljedelski in živinorejski svet sicer stikata, segata drug v drugega in se celo prepletata, vendar je v miselnosti, ki sta jo ti dve gospodarski obliki rodili, nekaj razlik in odtenkov. Skupen jima je novi odnos do življenja, ko po preudarku ustvarjata nove dobrine, skupna jima je ideja rodovitnosti, ki zdaj stopa vedno bolj v ospredje, rodovitnosti, ki je z magičnimi obredi ni več mogoče "prisiliti", ampak le "izprositi" in končno: skupna jima je cepitev sveta v realni in idejni, razkol med telesom in dušo. Čas človeške enotnosti s naravo je zaključen, za njim je ostal samo še spomin v pravljičah o svetopisemskem raji in o nekdanji zlati dobi, ki še ni poznala zakonov.

Čeprav ni mogoče z gotovostjo trditi, da je poljedelstvo ženska iznajdba, je v tem svetu ženino mesto posebno pomenbno. Ne le hiši, ki je postala s stalno naselitvijo središče življenja, ampak tudi na polju in sploh v gospodarstvu je njena vloga odločilna. V očeh prvobitnega poljedelca ima vse življenje ženska ritem. Kakor žena zemlja sprejema seme, kakor žena ga nosi, kakor žena rodi. Ta abstraktna misel o rodovitnosti je ponazorjena z vrsto simbolov, ki so zdaj jasneje, zdaj bolj zabrisano povezani z zemljo-ženo: voda, ki privre iz globin matere zemlje in s svojo vlago omogoča rast, riba, ki v vodi živi, kača, ki pomladi prileze iz zemeljinega krila, drevo, ki vedno znova rodi /"drevo življenja"/, posebno pa mesec, ki pride, naraste,



pojema in izgine, da se, kakor vse na svetu, znova rodi in celo bik, ki tokrat ni samo izraz moške spolne moči, temveč zaradi rogov spominja na mesec, skratka vse polno simbolov, ki jih še danes srečujemo na umetninah preteklih in polpreteklih obdobjih. Že paleolitik pozna lik žene - rodnice, kasnejša tisočletja pa so ta motiv prevzela in oblikovala dalje. V religijah sredozemskih in prednjeazijskih ljudstev srečujemo "Veliko mater" /Magna mater/ pod najrazličnejšimi imeni. /Innin, Ištar, Astarte, Isis, Kibele, Gaia, Demeter, Afrodita in naprej prav do matere božje s polmesecem, ali kačo pod nagami/. Vera v Veliko mater je nujno zvezana tudi z vero v vstajenje. Ali ni mrlič, ki ga položijo materi zemlji v krilo podobno semenu, ki bo nekoč na novo vzklilo? Ti mrtvi predniki potem živijo med svojimi potomci kot duhovi, ki oživljajo vse, kar obdaja človeka z njegovimi animističnimi predstavami.

Precej drugačen je svet pastirjev. Fizična sila moža, ki kroti napol udomačene živali, posebno pa moška plodilna moč, utelešena v biku, žrebcu, kozlu ali ovnu, daje tu moškemu prednost - in ko se prične privatna lastnina z delitvijo dela ter cepitvijo družbe na razrede, tudi prevlado nad ženo. Pri tem se mož sklicuje na osebno junaštvo v boju z zvermi, ki napadajo njegove črede. Prizori bojev med živalmi in motivi človeških zmagovavcev nad levi in biki so od tistih dob posebno priljubljeni pri pastirskih ljudstvih. V iluminacijah in inicialkah svetih knjig ter kot fantastične spake v glavičih cerkvenih stebrov so preko skitske in sploh barbarske umetnosti prodrli do romanike in gotike.

Že na pragu prvih velikih državnih tvorb sta se živinorejska in poljedelska kultura srečavali, spopadali in dopolnjevali posebno v Sredozemlju in prednji Aziji.

V tesni zvezi za zgodnjo poljedelsko kulturo in posebno značilna za ta čas so megaliti /grš.: "veliki kamni"/. Menhir je pokonci postavljen naravni kamen /od 60 cm do 20 m/. Če jih je več razvrščenih v nekem redu, najčesče v polkrogu ali krogu, jih imenujejo cromlech, pa tudi alignement, če stojijo v vrsti. Dolmeni so mizam podobno zložene neobdelane kamenite plošče, ki



tvorijo grob. Posebni megaliti so kupolski grobovi, ki jih sestavljajo manjši, v vedno ožjih krogih ali elipsah zloženi kamni. V Egiptu poznajo kot grobišča mastabe - nekake kamenite klopi iz obdelanega kamna in seveda najimenitnejše megalite: piramide, ki so verjetno tudi najstarejše kamenite stavbe na svetu. Toda tu se pričinja že novo poglavje v zgodovini človeških civilizacij, saj imamo o piramidah že pisane vire in poznamo celo imena njihovih graditeljev.

Porečja Eufrata in Tigrisa, Nila, Indusa in deloma tudi Hoang-hoa, ki jim te reke z rednimi poplavami vedno znova in znova dajejo rodovitnost, so bila za razvoj poljedelske proizvodnje in s tem novih družbenih odnosov prikladna. Tu se je najprej na zemeljski obli izoblikovala družbena organizacija, ki je, slo- neč na oblasti nad sužnji, z mestom, s trgovino in s pisavo preš- la iz prazgodovine v zgodovino in ustvarila prve velike kulture na svetu. Uporaba kovinskega orožja in orodja je pospešila družbeni razvoj. Poleg specialistov, ki znajo obdelovati kovino, se uveljavijo trgovci, ki so pripravljeni prevzeti riziko. V tej že močno diferencirani družbi so posebno važni vojaki kot varuhi in opore oblasti ter seveda svečeniki, katerih naloga je, da dajo družbenemu redu ideologijo z božjo sankcijo: kdor bi bil proti redu v državi, bi ravnal proti božji volji. /še tisočletja pozneje so Rimljani porušili jeruzalemski tempelj in uplenili židovske verske svetinje, ker so bili prepričani, da so s tem uničili narod in možnost vsake nove državne organi- zacije./ Religiozne predstave služijo oblasti še today, ko kralj in vrhovni svečenik nista več ista oseba in ko se, kakor v Egiptu, spopadeta na življenje in smrt.

Med prvimi monumentalnimi umetninami zagledamo kralja ali fara- ona v prijateljskem pogovoru ali celo objemu z bogom. Značilna za civilizacijo starega Vzhoda je vloga templjev, ki niso zgolj svetišča, ampak središča, v katera se stekajo niti vsega javnega življenja, nekake gospodarske centrale, državne banke, najvišji projektivni biroji, bolnice, ali bolje klinike, vseučilišča, često tudi knjižnice, najvišja sodišča in ne nazadnje nekakšna



ministrstva vojske in zunanjih zadev z bogato dokumentacijo v arhivu. Vse življenje je prežeto z religioznimi, mističnimi predstavi, ki so silno trdožive in se šele pozno pričnejo umakati logičnemu mišljenju. Velika večina tega, kar ustvarja umetnik, je v neposredni ali posredni odvisnosti od religioznih predstav in čustev. Umetnik-arhitekt v tej dobi postavlja veličastna svetišča in grobnice, kipar oblikuje bogove in /kar je često eno in isto, ali vsaj skoraj isto/ slikar se pa kdaj pa kdaj iztrga iz trdega obroča religioznih motivov in sledeč svojemu umetniškemu temperamentu naslika prizor iz vsakdanjega življenja, posebno kako žival ali rastlina, toda tudi zla je v službi, saj so tudi te stvari naslikane na stenah grobnic.

Mogočna arhitektura starega Vzhoda pa nam priča tudi o zmagoslavju človeka nad naravo, ki si jo je znal s trumno, gotovo zelo kruto organizacijo v kolektivnem delu podrediti. Značilna črta te umetnosti so točno določeni kanoni - obvezna pravila, ki jih umetnik nikakor ni smel kršiti. Ti kanoni, ki so nekako okrepili že dosežene rešitve v oblikovanju človeškega telesa ali v kompoziciji prizorov, so utemeljeni v družbeni vlogi tedanje umetnosti. Poudarjali so mesto, ki ga je imel upodobljeni človek na družbeni lestvici. Podobnost pa sploh ni bila važna.

Zgodovina Mezopotamije nam je postala поблиže znana šele po izkopavanjih zadnjega pol stoletja, vendar ni nobenega dvoma več, da po starosti prav nič ne zaostaja za Egiptom. Ni šlo dolgo tega, ko je bila znana samo kot domovina Babilona in Asircev, o katerih smo vedeli komaj kaj več, kakor je poročalo Sveto pismo.

Genialno sklepanje pri dešifriranju klinopisnih znakov pa je odprlo vrata daleč v tretje in celo četrto tisočletje pr. n. s. Nepremostljive težave, ki so nastale, ko so prešli od branja perzijskih na babilonske in asirske tekste, so pokazale, da ta pisava ni bila ustvarjena zanje. Oboji so si morali klinopis šele prilagoditi in prirediti, samo tako je mogoče razložiti, zakaj je imel isti znak več načinov, kako se je bral. In kako



so si znanstveniki pravzaprav že prej "izračunali" narod, preden so prišli do njegovih prvih spomenikov. Šele, ko so izkopali cele knjižnice s slovarji, leksikoni in učbeniki za sumerijski jezik - tako so ga namreč imenovali - predvsem pa, ko so izkopali cela mesta s templji in kipi, so spoznali ta skrivnostni narod, o katerem še danes ne vemo, odkod je prišel in s kom si je bil v rodu, saj še vedno niso ugotovili ničesar trdnega glede njihovega jezikovnega sorodstva.

Iz starih zapiskov - zanimivo je, da prvi zapiski niso vsebovali kakih religioznih himen, ampak samo sezname dajev in živil, ki jih je tempelj sprejemal in delil - sta danes našin življenja in celo najstarejša zgodovina Sumerijcev dokaj dobro znana. Živel so v obzidanih mestih /Ur, Lagaš, Uruk, Kiš, itd./ v skupnostih, ki so jih nekateri zgodovinarji - pač pretežno - imenovali "religiozni državni socializem". Oblast se je namreč v začetku uveljavljala predvsem kot organizator tega skupnega življenja, saj je bil posameznik proti prirodnim silam /včasih naravnost katastrofalnim poplavam pa tudi nevarnim sušam/ in proti napadajočim nomadskim sosedom brez moči. Skupno in smotrno gospodarstvo z vodo, predvsem izredna tehnična spretnost v gradnji prekopov ter skupna skrb za obrambo, vse to je bilo za življenje v teh krajih nujno potrebno. Lastniki zemlje, ki so skrbeli za njeno rodovitnost, so bili bogovi, zato je bila tudi žetev njihova. Iz njihovih rok si sprejemal, kar si potreboval za vsakdanje življenje.

Mezopotamija in sploh vsa prednja Azija je bila pravi kotel narodov, ki so se drug z drugim borili, pobijali, povezovali in stopljali, vsekakor pa drug na drugega vplivali. V glavnem so pripadali trem skupinam: Sumercem, ki jim ne vemo sorodstva, Semitom, h katerim štejemo Akadce, Babilonce, Asirce, Kanaan-  
ce, Hebrejce in Aramejce, ter Indoevropejcem, ki jim pripadajo Hetiti, Kasiti, Medijci in Perzijci. Čeprav so govorili razne jezike in se med seboj razlikovali tudi po stopnji in značilnostih civilizacije, ki so jo prinesli v zgodovino, jih je vse povezovala prva in najmočnejša kultura, namreč sumerijska. Pisali so sumerijsko pisavo, ki je v treh tisoč-



letjih svojega obstoja služila vsaj dvanajstim jezikom, in dolga stoletja jim je bila sumerijščina kultni jezik, ki je prešel svoj narod morda še dalj kakor latinščina Rimljane. Sumerijski mit je živel v vseh teh narodih in sredi znanelega tega epa o Gilgamešu, ki so ga ti narodi dobro poznali, ali celo prevajali, je zgodba o vesoljnem potopu, ki so jo Hebrejci skoro dobesedno prevzeli v svoje Sveto pismo. Sumerijski Noe je seveda mnogo starejši od hebrejskega in se je imenoval Ziusudra /grško: Xisuthros/, babilonski pa Utnapištīm. Pri arheoloških izkopavanjih so celo ugotovili, da ima zgodba svoje resnično jedro, saj so n. pr. v stare, Uru globoko pod zemljo našli na dva in pol metra naplavin, ki pričajo o veliki prirodni katastrofi.

Sploh pa so bile poplave v Mezopotamiji mnogo težje kot na primer v Egiptu, ker niso prihajale v tako rednih presledkih in se jim v neskončni ravnini skoro ni bilo mogoče izogniti. Ni torej čudno, da so v nekaterih obdobjih smatrali svoj bogove za posebno krute in neusmiljene. Sicer pa je upodabljanje bogov v predkrščanskih tisočletjih, deloma tudi pozneje v romaniki in gotiki preživelo razne premene. Poleg necloveskih mrčinskih malikov, ki s široko razprtimi očmi tuje in brez usmiljenja strmijo v vernike, srečamo že v 28. stol. pr. n. š. mimogledni obraz boginje, ki je nekaka stopnjevana človeška popolnost, ali pa preprostega človeškega boga, ki je na las podoben navalnemu vedremu hetitskemu častniku, kakršnega bi lahko vsak hip srečali na ulici. Poleg neizprosne in mogočnega Kristusa Pantokratorja /vladarja nad vsem/, ki ves v zlatu nemo ukazuje, da pade pred njim vernik na kolena, vidimo od trpljenja izmučeni, vso bolj sveta izražajoči obraz gotskega križanega Kristusa. Tako je umetnik v raznih časih in na razne načine izražal ne le svoja verska čustva ampak tudi duha dobe, v kateri je živel. Točni svečeniki, ki so morali streči bogovom, so se lahko brigali tudi za druge stvari ne le za bogoslužje. Družbeni red jim omogočal, da so lahko pustili vnemar skrb za vsakdanj življenje in tako so se že zato, da bi stopnjevali svoj ugled, ukvarjali s koristnimi in manj koristnimi znanostmi. Številčni



sistem z merskimi in časovnimi enotami, kemija, medicina, matematika in geometrija, astrologija kot osnova za astronomijo, pravo z zakoniki /Hamurabija, Lipitištarja in Urnammuga/, zemljepisje in zgodovinopisje, vse to so področja, na katerih so Sumerijci deloma istočasno, deloma celo pred Egipčani orali ledino. Produktivno gošpodarstvo s specialisti /poznali so že 70 raznih poklicev/, ustanovitve mest in državna organizacija, znanost in pisava, pojmovanje bogov kot osebnosti - to so temelji, na katerih se je razvijala umetnost mezopotamskih kultur.

Najznačilnejše doživetje mezopotamske umetnosti je doživetje sile in oblasti. Neprijazna priroda s svojimi stihijami in neprestani boji med narodi, dinastijami in vladarji, celo med najbližjimi soročniki, so dali tej umetnosti izraziti pečat sile. Mogočni templji zgrajeni v višino /Zikurat v Uru, ki je bil menda vzorec za znani "babilonski stolp" je bil 90 m visok/ v obliki redno ožjih, drug na drugega poveznjenih hribov s ploščadmi in slavnostnimi stopnjišči so glasno pričali o moči bogov. Vsa ta monumentalna arhitektura, tudi tista, ki je bila namenjena kraljem, je bila usmerjena v vzbujanje spoštovanja in strahu. Deset metrov široko obzidje in ob vratih stoječi silni čuvaji - levi in krilati zmaji - so branili vhod v najsvetejše. /Krilata bitja so oplodila domišljijo narodov, ki so podedovali cele jate erotov in kore angelov. Vsa evropska romanika in gotika pa sta polni levov ob cerkvenih vratih. Naj omenimo samo Radovanov portal v Trogiru, portal v Stulenici, Dečanih in Sibeniku/. Spomeniki nam prikazujejo kralje, ki z neverjetno močjo, z značilnimi nakreklimi mišicami na rokah in nogah pobijajo leve in stopajo preko premaganih sovražnikov. Njihovo obličje je ukazovalno, strogo in neusmiljeno. Upodobljeni so toga in trdo po zakonih frontalnosti, to je tako, da kažejo najznačilnejše strani svojega telesa: noge od strani, prsa od spredaj, glavo v profilu. Toda tudi tu se umetnik kdaj pa kdaj sprosti, posebno kadar Asirci s čudovito zvestobo upodabljajo lov na leve ali bitke s kralji. Med nešteti vladarskimi glavami je kdaj pa kdaj tudi ena, ki



govori našemu pojmovanju, ker je že portret /n. pr. lagaški kralj Gudea ok. 2000 pr. n. š./ Najbolj sproščeni so še Sumerci posebno v dobi njihove renesanse /ok. 2000 pr. n. š./

Od slikarskih stvaritev v Mezopotamiji so nam najbolj ohranjene stene iz pološčene barvaste /največ modre/ speke na poti procesij in na Inštarinih vratih v Babilonu. Cela dolga vrsta levov in drugih /strašnih zveri .....

Za vso Prednjo Azijo so umetniško zelo zanimivi valjasti pečatniki z živo oblikovanimi majhnimi reliefi, običajno iz mitologije. Često nam prikazujejo prizore iz epa o Gilgamešu, posebno v boju z zvermi, motiv, ki je znan daleč naokoli.

Ti pečatniki spominjajo na staro kulturo, ki so jo pred nekaj desetletji pričeli odkrivati v porečju Indusa v bližini krajev Mohendjo Daro in Harapa. Ker njihova pisava do danes še ni dešifrirana, o tej kulturi ni mogoče reči drugega, kakor da so tu poznali že načrtno grajena mesta z ulicami v nebesnih smereh in da so njihovi prebivavci živeli še dokaj udobno, o čemer pričajo mnoga kopališča in visoke stavbe. Močne utrdbe dajo sklepati na pomembno vojaško moč. Kako je ta kultura propadla za danes še ne vemo.

Egipt je pravzaprav zelenica sredi puščave, dolga zelenica, ki se sicer razteza na tisoče kilometrov od juga proti severu, ki pa po širini nikoli ne preseže 25 km. Herodot ga je imenoval dar Nila, saj bi v deželi, ki skoro ne pozna dežja, brez Nilovih rednih poplav z rodovitnimi naplavinami ne poznali ne poljedelstva ne živinoreje. Nepreplovne brzice na jugu, Sahara in Libijska puščava na zapadu, Arabska na vzhodu in negostoljubna, močvirna obala na severu - vsemu temu se ima Egipt zahvaliti za svojo relativno varnost pa tudi za izredno osamljenost.

V naseljih, ki so poznala samo severnega in južnega soseda se je že zgodaj razvila velika navezanost na domači kraj in z njo v zvezi zaverovanost v stare tradicije.

Visoka kulturna stopnja starih Egipčanov na pragu zgodovinske



dobe dokazuje, da so imeli tedaj že zelo dolg razvoj za seboj. Čeprav izvirajo prve izkopanine iz krajev južno od delte, ni nobenega dvoma, da je nastala civilizacija prav v delti. Njeni sledovi so skriti globoko pod naplavinami Nila. Tu je nastala tudi egiptovska pisava. Znaki za strani neba, ki so prevzeti iz kulturnih znakov rodov na skrajnem severu, so dokaz za to podmeno.

Nilova delta, ki jo je tvorilo nekoč sedem rokavov tega veletoka in se je širila do 250 km na široko, je bila neverjetno rodovitna. Tu so častili predvsem bogove rodovitnosti, razne egiptovske inačice Velike matere: Neith, Nut pa tudi Isis in njenega moža in brata Osisira. Glavno mesto severa je bilo Buto, njegova simbola papiros in kača. Jug je bil revnejši. Preko gora in puščave so zdaj pa zdaj vendarle pridivjali bojeviti nomadi, ki jih je bilo treba z orožjem pregnati. Tu so molili Horusa, ki se je kakor sokol spuščal nad sovražnike in jih pobijal. Simbol Zgornjega Egipta je bilo ločje in jastreb. Glavno mesto pa je bilo Hierakonpolis. Združitev obeh dežel, ki sta bili prav gotovo uspeh postopnega združevanja posameznih naselij in rodov, je prišla z juga. To se je zgodilo ok. 2.800 pr. n. š. pod vladjo zgornjegiptovskega faraona Narmerja /grško: Menes/. Od tistega časa so nosili faraoni dvojno krono: belo za Zgornji in rdečo za Spodnji Egipt. S tem se prične zgodovinska doba, ki se razteza čez tri tisoč let. Po egiptovskem zgodovinarju Manethu jo delimo na 30 dinastij. Manetho, ki je pisal grško, je odgovoren tudi za to, da še danes uporabljamo grška imena za egiptovska mesta in egiptovske vladarje. Zaradi soglasniškega značaja egiptovske pisave nam je namreč izgovor egiptovskih imen samo približno znan.

Dokument o združitvi Zgornjega in Spodnjega Egipta nam je ohranjen iz palette za šminko faraona Narmerja. Ta paleta, ki predstavlja zmagovavca mnogo večjega od vseh drugih, kako pobija svojega sovražnika držeč ga za lase, je votivni dar bogovom in zgodovinski spomenik obenem. Tu že srečujemo celo vrsto živalskih simbolov, predvsem pa upodabljanje po socialni pomembnosti, frontalno, nerealistično oblikovanje, preziranje



perpektive in ne nazadnje značilno kretnjo za podjarmljanje sovražnika. To kretnjo pa tudi preprostost in jasnost v kompoziciji bomo v poznejši egiptovski umetnostni zgodovini vedno znova in znova srečevali.

Glavno mesto združenega Egipta je bilo Memfis, pač zato, ~~ker~~ je bilo skoro na meji med Zgornjim in Spodnjim Egiptom. Zanimivo je, da so imeli Narmerjevi nasledniki po dva groba: enega v Sakkari blizu Memfisa, drugega pa na stotine kilometrov proti jugu v Abidosu, najbrž zato, ker je Narmer prišel iz Abidosa.

Ta nenavadni običaj pa je bil povezan tudi z Osisisovim kultom. Stara, sicer mnogo pozneje zabeležena pravljica namreč pripoveduje, da je Osisrisa njegov zavistni brat Seth ubil, raztelesil in posamezne ude zakopal v raznih krajih Egipta. Osirisova žena in sestra Isis pa je s pomočjo šakaljeglavega boga Anubisa poiskala dele moževega telesa - glavo je našla v Abidosu - to telo sestavila in z ovoji povezala. Ko je dahnila vanj, je Osisis oživel. Njun sin Horus pa je maščeval očeta. V tej zgodbi o zakopanem in znova življenem telesu je stari poljedelski izvor tega kulta prav tako očiten kakor v mezopotamskem mitu o Tamuzu, ali v grškem o Demetri, ali pa v krščanskem o Kristusovem vstajenju. Primera o semenu, ki ga jeseni zakopljemo v zemljo, da nam pomladi zopet vzkali, je na dlani. V egiptovski mitologiji je postal Osiris bog podzemlja, ki so se mu Egipčani priporočali, da bi tudi oni dosegli večno življenje.

Neskončna veriga poljedelčevih doživetij: poplave - setev - žetev - suša - je že zgodaj zbudila v teh ljudeh občutek za ritem časa. Za ta ritem na zemlji so svečeniki našli na brezoblačnem egiptovskem nebu vzporedni ritem zvezd in ozvezdij. To spoznanje je dalo svečenikom veliko veljavo, saj so znali napovedovati in v očeh ljudi morda celo vzpodbujati vsakoletne poplave. Izumili so koledar, tisti koledar, ki ga je Julij Cezar prevzel za Rim in ki ga po gregorijanskem popravku leta 1582 uporabljamo še danes. Egiptovsko leto se je pričelo 19.



julija, to je na dan, ko se pojavi Sirius istočasno s soncem na vzhodnem obzorju. Opazovanje neizpremenljivih zvezd in ozvezdij je v ljudeh še bolj poglobilo občutek trajnosti, brezkončnosti in večnosti. Dobršen del egiptovskega javnega življenja, posebno pa egiptovske umetnosti je bil prežet od tega občutka.

Zaradi večnega življenja so gradili faraoni in veljaki grobove, ki naj bi premagali smrt. Ti grobovi naj bi zavarovali mrtvo truplo pred zunanjimi sovražniki, živalmi in predvsem ljudmi, omogočili pokojnikovi duši, da je lahko kot Ka prebivala v nerazpadlem telesu in ji nudili vse, kar je za življenje tam onstran potrebovala: hrano in pijačo ter, če bi ji bilo potrebno, tudi služinčad /v obliki majhnih kipcev - usbtijev/. Prvi grobovi egiptovskih kraljev so bila iz posušene opeke zgrajena bivališča za mrliča, ki so jim že v predzgodovinskih časih dajali v grob hrano, orodje in orožje. Prvo kamenito piramido in z njo sploh prvo kamenito stavbo na svetu je zgradil arhitekt egiptovskega faraona Djoserja Imhotep, genialna osebnost, znamenit zdravnik in najbrž tudi reformator egiptovske pisave. Prišel je na misel, da bi izkoristil kamenite skale, ki jih je bilo v bližini Memfisa na pretek in da bi poveznil eno mastabo vrh druge. Tako je dobil stopničasto piramido, v kateri se je faraono lahko resnično lahko dobro počutil. Njegov kip je lahko gledal, kako so mu njegovi nasledniki žrtvovali. Imhotepova slava je bila tako velika, da so še dva tisoč let pozneje egiptovski pisarji pred začetkom dela izlivali zanj pivske daritve. Djoserjevi nasledniki so sicer opustili stopnice, oblika piramide pa je s Keopsovo grobnico postala simbol egiptovske kulture.

In res bi težko našli obliko, ki bi bolj prepričevalno izražala idejo neminljivosti kakor čista abstraktna geometrijska oblika piramide, posebno če gre za grobnico, kakršna je Keopsova. V njo je vztidanih 2,3 milijona 1,1 m<sup>3</sup> velikih kamnov. Celotna teža je znašala 5,75 milijonov ton. Za prevoz tega materiala bi potrebovali danes vlak, ki bi bil dolg 2.262 km /Slovenija ima skoro 1.000 km premalo železnice, da



bi tak vlak lahko postojala/. Ena stranica ima 230 m, piramida sama pa je visoka 146,6 m, njena prostornina objema 2,640.000 m<sup>3</sup>, to je prostora za 12.320 sodobnih 3 - 4 sobnih stanovanj.

Vse to je služilo enemu samemu namenu: zagotovilo naj bi večno življenje faraonu in s tem zjamčilo njegovo blagodejno bivanje med zemljani tudi po njegovi telesni smrti. Ta zavest je poleg bičev, ki so jih vihteli nadzorniki, pomagala graditi to stavbo z najbolj primitivno mehanizacijo, ki ni poznala niti škripca niti žerjavov.

Tudi sfinga, ki je v Egiptu večidel moškega spola, je z združitvijo levje moči in človeškega duha pričala in še priča o faraonovi moči.

Ceprav nam je ohranjenih posebno iz prve dobe nekaj nenavadno živih in vitalnih kipov /Rahotep in njegova žena Nofret, louvrski pisec, svečenik Kaaper, ki so ga delavci krstili za "vaškega župana" in še nekateri liki služabnikov/, se je moral egiptovski umetnik tako tesno oklepati predpisanih pravil, da nam je vsa ta čudovito dekorativna umetnost vendarle nekam hladna. V treh tisočletjih je bilo sicer ustvarjanih zelo mnogo umetnin, ki so se med seboj gotovo tudi do neke mere razlikovale, vendar so si dela, ki jih je ločilo tisočletje ali več, bolj podobna, kakor kak v presledku manj kakor sto let naslikan motiv v Evropi.

Razdelitev na staro, srednjo in novo državo, ki so jo uvedli zgodovinarji drži sicer tudi za umetnostne struje, vendar jih loči samo strokovnjak po komaj opaznih odtenkih.

Stara država se je končala s socialno revolucijo, ki jo imenujejo vmesno dobo. Značilen za literarne tekste tega časa je mračen pesimizem, ki priča o prebujanju osebnosti. V srednji državi je bilo ustvarjenih nekaj faraonskih portretov, ki jim v okviru egiptovskih ustaljenih zakonov ni mogoče odrekati individualnosti. Kasnejše dobe so živele od dediščine prejšnjih in se vedno zopet vračale na staro, čeprav ga niso mogle več doseči. Manjkala jim je pristnost in monumentalna preprostost prvih začetkov. Svetišča v Luksorju in Karnaku so mogočna



tempeljska mesta s stavbami in dvorišči, ki jih povezujejo mo-  
gočni stebreniki. Karnški tempelj, ki so ga 1.600 let gradi-  
li in dograjevali ima v sredini dvorano s 17 ladjami. Ta dvo-  
rana je že sama skoro tako velika kakor katedrala v Chartresu.

Posebno mesto v egiptovski zgodovini ima umetnost Amarne, kraja,  
v katerem so našli največ razvalin in ostankov iz časov kri-  
voverskega faraona Eknatona, prvega resničnega monoteista na  
svetu. Ta mladi kralj se je uprl vsemogočnim svečenikom boga  
Amona in pričel učiti novo vero v Atona - sončno oblo kot vir  
vsega življenja. Če bi bil uspel, bi dal tedaj že svetovnemu  
egiptovskemu imperiju novo ideologijo, ki bi bila sprejemljiva  
tudi za druge narode. Toda Eknaton ni bil vojak, ki bi se bri-  
gal za sovražnike na mejah, še manj pa politik, ki bi bil  
kos prekanjenim Amonovim svečenikom. Njegovi nauki so bili  
za preprosto ljudstvo preabstraktni in težko umljivi. Ljudje  
so se krčevito oprijemali starih bogov, posebno seveda pri-  
prošnjika Osirisa, ki jim ga neosebni Amon ni mogel nadome-  
stiti. Svečeniki torej niso imeli pretirano težke naloge, ko  
so po njegovi smrti njegov nauk zatrli in njegov zet, ki se je  
sprva imenoval Tut-enh-aton, se je moral prekrstiti v Tut-enh-  
amona. Po prvi svetovni vojni so odkrili Tut-enh-amonov grob,  
ki je bil dobro ohranjen in ne do kraja oplenjen, kakor vsi  
doslej odprti grobovi egiptovskih faraonov. Tu so našli bajna  
bogastva, ki nam dajo slutiti, kakšni so morali biti šele  
grobovi slavnjših faraonov. Zanimivi in posebno lepo izdela-  
ni so bili izdelki umetne obrti, elegantno pohištvo in prekra-  
sen nakit.

Cepprav so Eknatovo ime hoteli izbrisati iz egiptovske zgodovine,  
kakor so ga izklesali iz vseh napisov, je po njem ostala globoka  
sled, umetnost, ki priča o njegovi strastni ljubezni do resni-  
ce. Njegov kipar Tutmosis, ki se sklicuje na to, da ga je  
"veličanstvo samo poučilo", nam je ohranil nekaj izredno zve-  
stih portretov iz njegove rodbine. Ker so to le skice, nas  
kiparjev realizem, ki se ne boji niti karikature, ko oblikuje  
svojega vladarja, naravnost preseneča. Najslavnejše njegovo  
delo je Eknatonova "kraljevska soproga, ljubljena gospodarica



ebeh dežel, Nefer-neiru-aton, ki živi in cvete na vekov veke", kakor pravi Eknaton v eni svojih sončnih himen. Ta Nefretete, živo pobarvan kipec, ki se nahaja v berlinskem muzeju, je izredno lepa žena plemenitih potez, skoro nekoliko prekrhka in prerahla za današnji okus. Sploh je v tej umetnosti nekaj prezrele utrujenosti kulturne jeseni. S svojim preprostim realizmom in nežno, včasih močno poudarjeno čustvenostjo nas spominja na dela helenizma.

Homazv Iz

Iz velikih nagrobnikov in mogočnih templjev bi kdo lahko sklepal, da gre za umetnost naroda, ki je bil usmerjen zgolj v o-nostranstvo. Toda to bi bila velika zmota. Zavedati se moramo, da je res ostalo le to, kar je bilo zgrajeno in shranjeno za večnost. Kar pa so ustvarjali za vsak dan iz manj trpežnega materiala, se pogoltnila tisočletja. Toda celo to, kar imamo danes pred seboj, posebno slikarstvo in reliefi, s katerimi so krasili svoje grobnice, nam priča, da so bili Egipčani vedr in vesel narod, poln življenjske moči. V njihovem vsakdanjem življenju ni bilo prav nič mističnega in skrivnostnega. Na slikah vidimo nešteto ljubkih in silno človeških prizorov, ki pripovedujejo o veselju in radosti pa tudi o skrbah starih Egipčanov: pastirji gonijo živino s paše in jo še enkrat skrbno preštejejo, ribiči stojijo ob vodi, kmetje se potijo za plugom, viničarji trgajo grozdje in ga stiskajo, divja mačka se plazi med trjem in oprezuje za močvirnimi ptiči, oče in mati se igrata z otroki /Eknaton in Nefretete!/, imenitne dame pirujejo, eni izmed njih je celo postalo slabo, godbeniki igrajo, ob harfi in piščali plešejo mlada dekleta, celo akrobatke in rokoborce vidimo. Koliko humorja veje iz ilustriranih živalskih basni: lev igra z gazelo neke vrste šah, lisjak pase koze in goni gosi ter si pri tem veselo piska na piščalko. Na drugi strani zopet vidimo ženo, ki z "narricalkami" žaluje za možem in teži /kakor pravi napis/, zakaj je ni vzel s seboj, za pogrebom gre skupina ljudi, ki vijejo roke, celo čisto najhno dekletce je med njimi. Posebno pozornost so egiptovski umetniki posvetili nežni lepoti mladih deklet in žena. Vidimo jih v prozornih tančicah z rožami v



rokah in z umetelno spletenimi lasmi ali celo z lasuljami, kakor je pač velevala tedanja moda. Razen deklet srečujemo posebno pogosto tisto žival, ki jo je že egiptovski pesnik primerjal dekletu: gazelo. Vidimo je, ko nič budega sluteč, privezana na povodeu, stopa proti daritvenemu altarju, ali pa se v prirodi gnete med svojimi vrstnicami. Povsod nas pri- tegne s svojo neizrekljivo ljubkostjo.

Egiptovski umetnik, ki je zvesto sledil dogovorjenim pravilom, se posebno pri oblikovanju vladarjev in veljakov nikoli ni dal zapeljati naturalističnemu iluzionizmu. Njegov namen ni bil, da bi prirodo posnemal in z njo tekmoval, ampak da model predstavi, da o njem pove, kar se mu zdi važno, ne pa da po- kaže, kar vidi. Vse, kar upodablja, mora biti lepo urejeno po pomembnosti in noben predmet drugega ne sme zakrivati. Samo sorodne skupine ljudi in živali postavlja umetnik drugo za drugo, kakor da bi bil samo en človek ali ena žival z več obrisii. Perspektiva ga ne zanima. Ko slika na primer vrt, po- leži grmovje in drevje na tla, da ga vidiš od strani, ribnik pa in ribe v njem zopet od zgoraj, a tako, da vidiš vsako ribo od strani. Vsak predmet na sliki se mora podrediti osnov- ni misli. Kljub temu strogemu kanonu pa je egiptovska umetnost polna življenja. Zdi se, da vsi ti umetniški zakoni umetnika vendarle niso tako zelo omejevali, da ne bi našel še vedno nekaj svobode za svojo domišljijo, posebno kadar je šlo za socialno manj važne modele. Sicer pa je pod tem splošnim tokom skozi vsa tisočletja tekla še nekakšen podtalen realistič- čen tok, ki je prihajal zdaj bolj, zdaj manj do izraza. Podob- no kakor Shakespearu, ki daje proprostim slugom sredi najbolj tekočih verzov govoriti v nevezani prozi, se tudi egiptovski umetnik kdaj pa kdaj spozabi in naslika kako služabnico ne- spostljivo realistično v živahni prav nič togi kretnji. Eric Newton pravi, da je bil egiptovski umetnik prav tako suženj državno-verskega stroja, kakor je moderni plakaterski umetnik suženj komercialnega stroja.

Vsekakor pa je treba priznati egiptovski umetnosti njeno spo- sobnost, da vse oblike poenostavlja in da vsakemu modelu iztrga



tisto, kar je posebno izrazito in tipično.

Zgodovina Krete in njene civilizacije je tako na gosto preprejena s pajčevinami pravljič in mitov, da vsaj na prvi pogled skoro ni trane osnove, na katero bi se lahko oprli. Tu ni kraljevstvih seznamov in kronologij, poročila iz tujih virov pa so tako kakor skromna. Šele odkar je Sir Arthur Evans pričel svoja izkopavanja na Kreti /1900/, posebno pa odkar je mladi angleški znanstvenik Michael Ventris dešifriral eno izmed grških pisav /tako imenovano linear B/, se je izkazalo, da se s pajčevine grških izročil kar dobro drže in da niso nič manj trdne kakor Homerjeve pesnitve, ki so nemškega trgovca Henricha Schliemanna /1870/ izpodbudile, da jim je šel izpod nog potrdila globoko pod zemljo.

Evansova izkopavanja so dokazala, da ni bila zgolj pesniška domišljija, ko je Homer govoril o svetočih mestih na Kreti, da je bil prav Tukidides, ko je pripovedoval o mogočnem ladjevju kretskega kralja Minosa in o kretski moči na morju, saj so bila mesta na otoku brez obzidja, ker je bila Kreta na morju nepremagljiva. Prav tako pa imajo svoje resnično edro tudi grški miti o krvnem davku atenskih mladeničev in mladenk, saj so bile Atene gotovo odvisne od Krete. Tudi zgodbe o Minotavru, o bitju, ki je bilo pol človek pol bik in je požiralo ljudi, niso brez osnove. Na kretskih pa tudi kopenskih slikah iz tega časa vidimo prizore nevarnih akrobatskih iger, ko se mladi fantje in dekleta poganjajo preko bikovih rogov in tam tvegajo svoja življenja. /Morda so bili prav to atenski talci!/. Neovrgljivo potrdilo pa so dobile pravljičice o skrivnostnem labirintu, ko je Evans izkopal temelje in silno zapleteni kanalizacijski sistem na Knossosu. Opuščeni hodniki in pretoki /podzemeljski rovi, po katerih si lahko hodil zravnano/ so morali vzbujati v barbarskih Grkih strah in spoštovanje.

Kar je izkopal Evans in kar so dopolnili njegovi nasledniki, je silno stara v drugem tisočletju pr. n. š. cvetoča civilizacija, ki se od ostalih civilizacij starega Orienta že močno razlikuje in ki kljub starosti kaže mnogo podobnosti z našo, današnjo.



Ne gre tu samo za prefinjen način življenja, kakršnega si drugod v svetu tedaj še misliti ni mogoče. Cel kompleks stavb, tudi večnadstropnih je bil nanizan okoli osrednjega dvorišča, povezan s hodniki ter stopnišči in prepleten s svetlobnimi jaški ter zračnimi preduhi, ki so omogočali senčne in zračne prostore sredi najhujše sončne pripeke. Kanalizacijski sistem pa je služil odtoku deževnice, odplakovanju in sploh higieni, ki se ni izražala samo v razkošnih kopalnicah, ampak celo v "angleških" straniščih. Se mnogo bolj kakor ta zunanja plat kretske civilizacije pa nam je blizu duh, ki veje iz njihove umetnosti.

Ceprav nekateri arheologi vežejo ves razcvet kretske civilizacije na vplive juga, predvsem iz Nilove delte, odkoder naj bi se ob združitvi spodnjega in zgornjega Egipta umaknili prvi, tedaj že visoko civilizirani prebivavci na Kreto in tje prinesli poleg značilnih moških pričesk in tesnih opasil še mnogo rodovnih znakov: prekrižana kopja, dvojne sekire in osmičaste ščite kot stare verske svetinje, je vsa kretska umetnost nova in vznemirljivo originalna.

Egiptovska je še ustaljeno predpisana barva polti, rdeča za moške mnogo svetlejša za ženske, egiptovska je njihova ponosna drža z glavo v profilu, z od spredaj vidnimi rameni in s korakajočimi nogami, toda možje in žene, ki jih vidimo pred seboj, so povsem drugačni od tega stiliziranih faraonov. Sirokopleči, tenko prepasani, prožno stopajoči možje s kretnjami baltnih plesavcev in izbrano, bogato oblečene žene, ki skoro izzivalno kažejo svoje gole prsi, pričajo, da se je kretski človek že zavedal svoje individualnosti. Angleški umetnostni zgodovinar Eric Neveton govori celo o neki demokratizaciji, kar pa je spričo ohranjenih seznamov raznih predmetov in sužnjev vsaj pretirano. Vsekakor pa kretska umetnost ne izhaja več iz veličastnih templjev in grobnic, ampak iz dvora in dvorca. Na njej ni nič mogočnega, prerazsežnega in prevelikega, vse je drobno, ljubko, lahko.

Celo freske, ki krasijo stene v palači, se le izjemoma povzpnejo



nađ naravno velikost in še tedaj, na sliki mladega "princa s pernato krono", je čustvena vsebina vse prej kakor veličastna: mlad fant z vencem cvetja in perja v lasih hodi zamišljeno po livadi čudovitih lilij. - Na obeh straneh dolgega hodnika, ki na Knossosu vodi v prestolno dvorano, če smemo to sobo s kamenitim sedežem ter vrsto kamenitih klopi ob pisano poslikanih stenah imenovati "prestolno" in "dvorano", se vrsti dolga procesija nosivcev vaz in vrčev v naravni velikosti. 536 jih je ponosno zravnanih, kot bi se zavedali, da se jim teža bremena ne sme poznati. In žene! Ena med njimi, z velikimi očmi, polnimi ustnicami in nagajivim kedrom na čelu so imenovali "La petite Parisienne", druge pa v množicah gledajo nekakšno predstavo ali verski obred, nekatere plešejo, nekatere pa sedijo v nekakšnih ložah in klepečejo. Ne razumemo sicer njihovega jezika, niti ne vemo, ali je to še "pokrjetsko" ali pa že grško, toda če jih pogledamo, kakovse sklanjajo druga k drugi in kako uglašene so njihove kretnje, vemo: ne morejo govoriti o drugem kakor današnje žene.

Tudi vratolomni prevali na bakovih rogovih in hroti in igri-va lahkotnost, s katero jih mladi fantje in dekleta na freskah in kipcih izvajajo, so nam porok za novo življenjsko občutje: človek, čigar spretnost slavi zmago slavje nad surovo silo, stopa v središče vsega.

In za to središče vsega gre v kretske umetnosti. Tudi tedaj, kadar na sliki ni človeka. Vsa kretska umetnost še je verjetno razvila iz miniaturne, predvsem pečatne umetnosti. Zdi se, kakor da bi imel vsak Krečan svoj pečatnik, pečatnik, ki se je razlikoval od katerega koli drugega pečatnika in s katerim je lahko označeval svojo lastnino ter "podpisoval" pogodbe. Na tisoče so jih našli, grške žene so jih do pred nedavnim nosile kot amulete, obešene okoli vratu, da bi vedno imele dovolj mleka. Evans jih je z veliko težavo zbiral, kupoval in zamenjaval za "lepše". Ti pečatniki prikazujejo najrazličnejše prizore iz kulturnega in živalskega sveta. Najzanimivejši med njimi so tisti, v katerih po dva psa ali dva leva napadata divjačino, ker se nam pri tem razodene osnovni zakon njihove



kompozicije in z njim duh, ki ga je polna kretska umetnost. Psa, ki na primer napadeta bežečega jelena, se z nogami skoro dotikata robov slike tako, da teče spodnji v nasprotni smeri od jelena in se zaganja v njegove zadnje noge, zgornji, ki je s hrbtom obrnjen proti jelenovemu hrbtu pa ga grize za vrat. Nezaslišana razgibanost, ki je poudarjena z nekakšno črki S podobno obliko jelenjega telesa, se nam predstavi kot divji svedobežni vrtinec. Ta vrtinec dovoljuje, da na poslikani steni, ki predstavlja na primer leteče ribe, vidimo morje zgoraj in spodaj, ali vitice, listje in rastlinje, ki raste z vseh robov proti sredini slike. Oloveku je, kakor da bi ga hotela slika potegniti vase. Te umetnine ne moreš gledati neprizadeto od zunaj, ker te bo vsesala.

Najmanj očiten je ta način umetniškega ustvarjanja še pri človeških kipcih, vendar tudi tu izhaja gib iz središča, iz pasu v posamezne ude, glavo in trup. Zanimivo je, da kretska umetnost v dobi svojih najvišjih dosežkov pravzaprav ne pozna upodobitev bogov, saj si skoro ne moremo zamisliti, da bi ti kipci, ki nikoli ne presežejo višine 35 cm, predstavljali mogočne bogove. To so le molivci in molivke /med njimi je posebno lepa žena iz litega brona, ki so jo našli menda blizu Troje. V tihi pobožnosti si je z eno zakrila oči pred svetlim prividom, drugo pa si je položila na ramo/. Žene s kačami v rokah so najbrž svečenice, ki predstavljajo boginjo zemlje, Veliko mater. Verjetno so to v veliki večini votivni darovi.

Že v starem veku je Kreta slovela zaradi svoje čudovite keramik, saj so jo izvažali po vsem tedaj znanem svetu. Posebno mnogo so je našli v Egiptu. Med motivi, ki jih Krečani za svoje vaze pa tudi sicer posebno radi izbirajo so razne morske živali: sipe, hobotnice, školjke, delfini in ribe. Vse te umetnosti se drži sveži, slani, urezni vonj po morju. Tudi tu igrata vrtinec in spirala svojo važno vlogo. Hobotnica, ki s svojimi lovskami na videz brez vsake ureditve objema vrč, te prav sili, da ga vrtiš v svojih rokah.

Kljub nekaterim anatomskim napakam in pretiranostim je za kretsko umetnost značilen naturalizem, kakršnega stari vek ne pozna,



toda ta naturalizem nikoli ni brutalen, ker je podrejen jasnim kompozicijskim določilom in dekorativnim zakonom.

Kreta leži na potresnem ozemlju in je bila ponovno žrtev hudih potresov, toda Minojci, tako jih je po Mrosu imenoval Evans, so si vselej svojo palačo zopet in še lepše obnovili. Okoli 1400 pr. n. š. pa je niso več zgradili. Videti je, da je ni uničil potres, ampak človeška roka, kajti Minojci se v zgodovini ne pojavijo več. Na njihovo mesto stopijo Mikenci, ki so verjetno že mnogo preje zasedli stari Minosov prestol. sledovi dima v razvalinah bi kazali na krvavo udušen upor prvotnega prebivalstva, ki se nikoli ni več dvignilo.

Mikenci, ki so jim dali ime po utrjenem gradu na Peloponezu in so bili istovetni z Ahajci in Danajci Homerjeve Iliade in Odiseje, so prevzeli minojsko dediščino. Tudi oni so bili močni na morju - o njih govorijo egiptovski in hetitski zapisi, ker sta se oba naroda z njimi v bojih srečevala. Po Minojcih pa so Mikenci podedovali tudi umetnost, ali bolje umetnike in umetnine. Po vsej celini in otokih do Troje so raztresene kretske umetnine, med njimi ena najlepših: dve zlati časi iz Vaphia na Peloponezu s čudovitima prizoroma lova na bika in paše mirnega goveda. Toda med obema kulturama je nekaj znatnih razlik, ki pričajo o različnem izvoru in različni domovini njunih narodov - nosilcev. Isti ali vsaj podobni so motivi na stenskih slikarijah, tudi tu se stebri širijo proti vrhu kakor na Kreti, tudi keramika je tehnično vsaj tako, morda še bolj dovršena kakor minojska, celo levinji na obeh straneh stebra nad levjimi vrati v Mikenah nas živo spominjata na kretske miniaturne pečatnike. In vendar je vse nekako drugače. Na slikah ni več tistega divjega vrtinca in tudi spirala, ki je tako značilna za minojsko umetnost, je izginila. Vse je neka stroga umerjenost, razčlenjenost in notranja harmonija. To po je vidna prav na levjih vratih, na katerih je drobní motiv s pečatnika stopnjevan v veličasten izraz moči, morda celo pretnje, posebno če upoštevamo, da manjkata prej gotovo bronasta ali celo zlata "obraz" obeh pokonci stoječih levinj. Se večja je razlika v sami arhitekturi. Tudi tu je osnova palača, toda



glavni element ni več prostorno dvorišče, ampak megaron, sobana z ognjiščem, ki je v klimatično manj ugodnih prilikah na severu prav tako središče vsega življenja kakor dvorišče na jugu. Ta megaron gotovo niso iznašli v sončni Grčiji, ampak so ga Ahajci prinesli iz svoje prvotne domovine s seboj. Tudi širokih, svečanih stopnišč ni tu, ampak le ozki prehodi, ki se dalo dobro in lahko braniti. Posebno značilna za Mikene in Tirins pa so velika tudi 6 m široka obzidja.

Vsa mikenska kultura je kultura bojevitega, oblastižejnega ljudstva, ki si je v službi minojjskih vladarjev, morda tudi v boju z njimi pridobilo in naropalo neslutena bogastva. V starih grobovih, med njimi je najznamenitejša tako imenovana Atrejeva grobnica, so našli zlata na kilograme. Podobno kakor Egipčani so tudi oni pokopavali mrliča z zlatimi maskami, vendar v rahlo stiliziranih potezah njihovih mogočnih vladarjev. Zanimivo se ahajskih junakov pred Trojo - ni prav nič marmornega: vse sama rezka, skoro groba moškost.

Seveda bi ne bilo prav, če bi to grobost pretirano poudarjali. Danes, ko je znanih mnogo več kakor tisoč ploščic s pisavo linear B, ki so jih našli na kopnem, vemo, da so imeli dokaj visok kulturni standard. Poleg gospodarskih inventarjev in zagotov, ki omogočajo precej točen vpogled v njihovo ekonomiko, so na veliko presenečenje raziskovalcev v Nestorjevi prostolici Pilosu našli - seveda v drugi zvezi - imena grških junakov pred Trojo. /Igra zgodovine je, da med njimi zamenjamo ime Hektorjevega junaka Nestorja, ki bi naj prišel iz Pilosa/. Zanimivo je tudi, da se že omenjajo imena grških bogov, celo Dionizovo, ki so ga v klasičnih časih smatrali za najmlajšega Olimpijca.

Prav pred nadavnimi pa so našli drobce pesnitev, iz katerih je verjetno črpal Homer, ki je štiristo let kasneje opisoval najbrž zadnji roparski ali samo povračilni pohod Ahajcev proti Troji, pohod katerega namen je bil, da bi si odprli pot v Črno morje. V to dobo pada ustvarjanje največje grške umetnine: grške mitologije.



Marx je videl v grški mitologiji "ne le arzenal, marveč tudi rodno njivo grške umetnosti", ki mu je "v nekem pogledu kot pravilo in nedosegljiv vzor."

Čar ki ga še danes izžarevajo čudovite zgodbe grške mitologije, pa nam ne sme zamisliti pogleda na njen raznorodni značaj. Dvanajststotletja olimpskih in cela vrsta manjših bogov in polbogov se je šele po dolgi stoletjih spopadov in palikovanj zlila v tisto na oko sicer enovito, z bujno domišljijo prepleteno celoto, ki pa kljub več kakor tisočletnemu razvoju in še daljšemu izzvenevanju ni mogla utajiti dvojega izvira. Ne norčujejo se zaman iz nesrečnega zakona očeta bogov gromovnika Zeusa z volooko, ali bolje: kravjeoko Hero, češ da ni bil sklenjen iz ljubezni, ampak iz dinastičnih ozirov. Saj tudi razvpito Zeusovo ljubimkanje z zemljskimi lepoticami ni nikak dokaz za grško ohlapno moralo, ampak za domiselnost svečnikov in pesnikov, ki so na osnovi Zeusovih zvez s pračasnimi ženskimi božanstvi strnili mitologijo prišlekov in domačinov ter v posameznih mestih sankcionirali vlado Grkov s sklicevanjem na potomstvo iz teh Zeusovih spočikljajev.

Slej ko prej je med novimi olimpijskimi in starimi zemeljskimi božanstvi zijala le slabo zalepljena razpoka. Ne gre tu zgolj za prevladovanje moških ali ženskih božanstev, med katerimi niti Atena ni imela pravega grškega imena, ampak za velike razlike v samem značaju in kultu teh božanstev. Medtem ko so bili Olimpijci v glavnem le zaščitniki rodu ali plemena, skratka družbene skupnosti, so za večino boginj /tudi za Ateno, ki je prva "uskočila" na Olimp/ značilni ostanki starega totemizma /na pr. v Homerjevih prilastkih "kravjeoka", "sovooka"/ ter misteriji z obljubo vstajenja in večnega življenja, ki je, kot vemo, glavna vsebina poljedelskega češčenja Velike matere. Na ta stara božanstva so se obračali posamezniki v svojih težavah: svobodni prav tako kakor sužnji.

Spajanje obeh mitologij pa je seveda le odsev velike družbene revolucije ob zmagi patriarhalno usmerjenih pastirskih prišlekov nad matriarhalnimi poljedelskimi domačini. In ker, kakor pravi Majakovski, revolucija ni majski izlet, ampak krvav spopad



in obračun, je tudi grška mitologija polna krutih krvavo dramatičnih epizod, iz katerih so grški tragiki črpali svojo snov.

Veličina grške umetnosti, to, kar Marx imenuje "nedosegljiv vzor", se da - gotovo ne do kraja - razložiti prav iz te zgodovinske dvojnosti, iz napetosti, ki izvira iz občutka za mero, treznost, jasnost in resnoba na eni strani, na drugi strani pa iz strastne zamaknjenosti in zvišenega zanosa. Med tema dvema tečajema, med apoličničnim in dionizijskim, kot so ju mnogo kasneje krstili, je rasla grška in ne le grška ampak vsa umetnost evropskega zapada.

Čeprav je bilo več kakor devet desetlin vse grške umetnosti posvečenih bogovom in sploh religioznim motivom, ki so krasili celo kuhinjsko posodje, se grški svečeniiki nikoli niso povzpeli do take politične moči kot njihovi tovariši v Egiptu in Mezopotamiji. In če izvzamemo položaj in ugled svečenikov v prerociščin, kjer so nekako tako kakor dvorna kamarila za kulisami vendarle tudi vplivali na politične dogodke, bi jih brez prevelikega pretiravanja še najlaže primerjali katoliškim ministrantom. Grk med seboj in bogom, podobno kakor mnogo pozneje individualistični protestantski meščan, ni trpel posredovavca. Življenje v grški "polis"y mestu, ki je bilo obenem država, je v grškem občanu med boji za politične pravice in za demokracijo stopnjevalo samozavest in individualizem.

Od že razpadajoče plemenske ureditve s "pastirji ljudstev", kakor jih opisuje Homer, preko "tiraniij" pa do drobnih neodvisnih državic, v katerih je imel vsak svobodni posameznik svojo ceno, je bila dolga pot. Na koncu te poti je stal svobodni državlján, ki se tako zelo razlikuje od orientalskega, za Grke barbarskega podložnika.

Grki se sicer niso zavedali, koliko so se imeli zahvaliti prav svojim sosedom, ki so bili v stoletjih tega grškega razvoja prešibki, da bi posegli vmes in ga morda celo ustavili, vendar beseda "barbar" vsaj sprva še ni pomenila nič prezirnega, ampak samo nekaj tujega, nerazumljivega. Sele danes se nam po



podrobnih študijah stare mezopotamske in egiptovske literature razodeva tisti podtalni tok, ki je napajal grško mitologijo in grško miselnost. Šele danes spoznavamo, kakšen pomen je imel v tisti dobi egejski prostor, v katerega so se preko bližnjih tržišč odtekali viški orientalskega bogastva že v bronzni dobi. Na drugi strani pa tu ni prišlo do take koncentracije gospodarske moči, ki bi utesnjevala svobodo obrtnika in sploh posameznika. Ta svoboda posameznika, kakor je bila relativna, je našla svoj najvišji izraz v grški umetnosti. Za njo in za vse javno življenje je veljal Protagorov stavek, da je človek merilo vsega.

Grški posameznik pa je lahko odločal pri vodstvu države ter se ukvarjal z literaturo in umetnostjo samo zato, ker je imel dovolj časa, ker njegovih energij ni pogoltnila proizvodnja vsakdanjih dobrin. Čeprav grški suženj - vsaj po nekaterih poročilih - ni imel tako težkega življenja kakor njegov sotrpina v velikih orientalskih monarhijah, si vendar ne smemo delati utvar: tudi grška civilizacija in z njo grška kultura je slonela na suženjskem delu. Pri proizvodnji keramike lahko govorimo morda celo o neposredni udeležbi sužnjev pri ustvarjanju pravih umetnin. Sploh bi bilo napak, če bi Grke idealizirali. Najmračnejše vražarstvo je uspevalo poleg trezne prosvetljenosti, najbolj brezobzirno izkoriščanje sužnjev, posebno v rudnikih, poleg široke demokracije, politične spletke in neodgovorna demagogija poleg državniške jasnovidečnosti in nesebičnega domoljubja, ženska zaostalost in priklenjenost k domačemu ognjišču poleg iskrenega spoštovanja žene, posebno v umetniških stvaritvah.

Vse, kar smo doslej povedali o Grkih: srečna sinteza med treznimi patriarhalnimi in čustveno zamaknjenimi matriarhalnimi elementi v mitologiji, dotlej še nikjer ba svetu dosežena svoboda posameznika v grški "polis" in z njo zvezano visoko pojmovanje človeka, udeležba pri materialnih in duhovnih viških velikih orientalskih civilizacij, morda tudi vitalnost primitivnega ljudstva, ki je znalo sprejeti, vsrkati vase in po svoje preoblikovati dediščino davnih tisočletij, skratka vse



ugodne okolnosti, v katerih so se Grki kot narod razvijali, še vedno niso zadovoljiva razlaga za zgodovinski fenomen, ki ga imenujemo grška kultura. Gotovo pa se bomo tej zgodovinski uganki še najbolj približali, če bomo korak za korakom sledili razvoju grške umetnosti. Pri tem se nam bo razodela v vsej svoji popolnosti, spoznali pa bomo tudi meje, preko katerih se ni mogla povzpeti.

Od dorske naselitve pa nekako do sredine 7. stoletja, torej skoro 500 let nimamo nobenih spomenikov, razen ornamentalno stiliziranih človeških postav na vazah z geometrijskimi vzorci /Dipylon/. Verjetno je temu kriv tudi ne dovolj trajni material /les?/, ki se nam ni ohranil. V šestih stoletjih je grška umetnost pognala, se razsvetela in odcvetela. Periodizacija grške umetnosti se v glavnem oklepa zgodovinskih prelomnic. Prvo obdobje, ki traja nekako do perzijskih vojn imenujemo arhaično, temu sledi zvišeni stil, nekateri govorijo o visoki klasiki, o bogatem stilu in o kasni klasiki, drugi zopet o prehodnem stoletju pred helenizmom, ki se prične z Aleksandrovimi vojnami in konča z začetki krščanstva.

Na začetku grške umetnosti stoji togo in krčevito, kakor da bi bil uklenjen v drevesnem deblu, kouros /kuros/ goli mladenič, ki je bil in ostal do konca najbolj priljubljena tema grških kiparjev. Ta kouros se le počasi trga iz svojih nevidnih. Kot bi si pomišljal, premakne najprej samo levo nogo in se po drži podoben egiptovskemu faraonu, toda med njima je velika razlika. Že samo dejstvo, da je ta mladenič gol opasil, ki bi skrivala boke, to je najvažnejše sklepe človeškega telesa, ga loči od umetnosti starega vzhoda, ki golote razen pri sužnjih in služabnikih skoro da ni poznal. Egiptovski kip je v svoji togi drži zvišen, kot bi se zavedal pomembne vloge, ki jo mora igrati. Njegov mir je hoten. Čar grškega mladeniča pa je prav v neki neokretni nerodnosti. To ni več posebljena zvišenost, to je kljub nelagodni drži vendarle že fant, v katerem se budi življenje, čeprav je še zvezano. Eric Newton ga primerja človeku, ki mora pred nespretnim fotografom za po-



minute zadrževati dih in komaj čaka, da se pretegne. Okrog usten mu igre skrivnostni "arhaični" nasmeš. Danes vemo, da v tem nasmehu ni prav nič skrivnostnega. To je ne vedno uspel poskus kiparja, da bi vdihnil sicer mrtvemu obrazu nekaj duševnega življenja. V najlepših primerih nam govori o plemeniti mladosti, ki je sama s seboj v ravnovesju. Takih kipov so našli zelo mnogo. Sprva so jih imenovali kar vse vprek Apolo, tako zelo so bili "božanski" - ali pa je bil Apolo tako zelo človeški. Tudi deklet, ki so jih imenovali "kore" so našli precej, vendar te v smislu tedanjega pojmovanja deklišstva niso bile gole, saj za bodočo varuhinjo domačega ognjišča in mater otrok kazanje v javnosti sploh ni bilo spodobno. Njihovo upodabljanje je bilo prav tako kakor upodabljanje mladeničev v zvezi z religioznim življenjem. To so bili nagrobniki in zaobljubni darovi bogovom v spomin na njihovo pomoč. Tako deklet je bilo oblečeno v peplos, dolgo nagubano haljo. Iz 6. stoletja je znan kip samoške Here s skrbno in umetelno izrezljanimi navpičnimi in poševnimi vzporednimi gubami. Plemenita strogost tega kipa, ki je bolj steber kakor kip, vzbuja kljub temu, da nam glava ni ohajena, v is neke resnobe. Čeprav pod obleko komaj slutiš oblike ženskega telesa, priča umetnina o neverjetnem občutku za skladnost in lepoto. Postopoma pa se ta telesa vedno bolj bližajo neki sprostitvi. Roke se odlepljajo od telesa in kljub neki nerodnosti v kretnjah veje čez vso to umetnost vedno bolj razgibano življenje, ki ga imajo nekateri umetnostni zgodovinarji za dediščino s Krete in še nazaj do vzhodne Azije. Ko se polasti kiparstvo timpana /trikotnika nad vhodnimi vrati v tempelj/, napolni ta trikotnik s postavami, ki so sicer v različnih položajih, a enako velike, ne pa kot bi to storil umetnik starega Vzhoda, ki bi jih stoječe razporedil po družbeni lestvici od najmanjšega v kotu do največjega na sredi pod vrhom.

Stari mračni demoni se le počasi umikajo jasnosti in luči, ki je tako značilna za duha grške umetnosti. Iz brezobličnosti temnih davnin se postopoma uresničujejo v srepoglede grozljive spake. Toda s tem, da so prišli na dan, so izgubili mnogo svoje skrivnostne moči, morali so se pokoriti novim bogovom svetlobe.



Gorgo s svojim strahotnim pogledom in njena dva panterja nad Artemidinim templjem na Krfu je taka premagana preteklost, ki še živo spominja na Orient. /V vsakdanjem življenju se je morala zadovoljiti s službo obrtnikom, ki jim je odganjala zle duhove od topilnih peči./

Po perzijski vojnah se je grška polis bohotno razživila. V njej je dosegla grška umetnost svoj najvišji vzpon. Samozavestni grški meščani si je pod Periklejevim vodstvom v Atenah postavil tragan spomenik. Staro Akropolo, ki so jo Perzijci porušili, so obnovili lepšo in mogočnejšo, kot je bila. Dela, ki jih je vodil Fidias, so po ameriških preračunavanjih stala več kakor 58 milijonov dolarjev, kar bi zopet preračunano v današnja razmerja pomenilo 90 % vsega ameriškega narodnega dohodka. Skupina templjev, ki so bili zgrajeni v letih po maratonski bitki /480 pr. n. št./ je dala Atenam osrednje mesto v grški umetnosti. Penteliskonski marmor, ki so ga za stavbe uporabljali, je v tisočletjih dobil zlatorumen sij in nikoli ni bil hladno bel. Sticer pa so bili templji pa tudi kipi živo poslikani.

Grški tempelj je postavljen po "najpreprostejšem, najenostavnejšem in najsmotnejšem tlorisu, kar jih je ustvaril človek, odkar je prišel iz jam na sončno luč" /Thomas Craven/. V bistvu to ni nič drugega kakor štiri stene, zložna streha in slome na sred. Toda prav to preprosto obliko so Grki dognali do take popolnosti, da je skozi dve tisočletji vplivala na arhitekto, a jim tudi jemala pogum, ker so se zaman trudili, da bi jo dosegli. Preprosta plemenitost grške arhitekture nam stoji posebno jasno pred oči, če jo primerjamo s templji starega Orienta. Babilonski zikkurat, pri katerem se najsvetejše posvete v stropičastih ploščadah odmika človeškemu očesu, je moral biti za Grka prav tako tuj kakor egiptovski skalni tempelj, v katerem je cela vrsta dvorišč in dvoran druga za drugo jemala prejšnji zabljučenost in veljavo. Kljub razsežnosti in velikosti ostane grški tempelj vedno v človeških merah: z vseh strani je pregleden, ničesar ne skriva. Seveda pa ima tudi on dolgo razvojno dobo za seboj. Od preproste hiše /celle/ z lopo, ki jo zapirata dva stebra /tempelj v antih/, potem hiše z dvema lopama



spredaj in zadaj /tempelj v dvojnih antih/ ter celega niza možnosti, ki izhajajo iz razporeditve enojne ali dvojne vrste stebrov okoli hiše /imenujejo jih: prostilos, amfiprostilos, peripteros in dipteros/ pa do igrivih inačic z napol vzdanimi stebri, ki varajo oko /pseudoperipteros in pseudodipteros/ se nam razodeva izredno bogastvo arhitektonskih oblik. Poleg tega pa so se izpremenjala tudi razmerja med daljšo in krajšo stranjo /3:4/ pri Poseidonovem templju v Pestumu; 4:9 pri Parthenonu v Atenah/. Tudi stebri sami so pripadali trem različnim slogom /redom/, ki so imeli vsak svoje značilnosti: za dorski, ki raste naravnost iz tal in je precej širok, je tipišna neka preprostost in sila. Ker proti sredini nabrekne in se proti vrhu zoži, daje kljub svoji gmoti, ki nosi na blazini /ehinu/prečni tram /arhitrav/ in ostrejšje, občutek iztehtanosti med bremenom in oporo. Zelo eleganten je jonski steber, ki je vitkejši in višji od dorskega. Raste iz podloge /baze/in se v glavišču /kapitelu/konča v polžasto zavite volute. Posebno bogat je korintski steber, ki je jonskemu podoben, le da se glavič konča v vencu nazobčanih akantusovih listov z volutami. Stebre so lahko nadomestovale tudi kariatide /n. pr. pri Erehteionu na Akropoli, kjer šest bogato oblečenih deklet z lahkotno ljubkostjo podpira ostrešje/.

Grški tempelj z kipom božanstva v celli in s kiparskim okrasjem v timpanonu in na frizu, ni bil zgolj arhitektova, ampak tudi kiparjeva in celo slikarjeva umetnina. Žal nam je prav iz te zlate dobe grške umetnosti ohranjenih izredno malo kiparskih in pravzaprav nobeno slikarsko delo. Vse, kar je prišlo do nas, so le rimske kopije grških kipov, nekaj slik na stenah v Pompejih ter nekaj posnetkov po originalih v mozaikih in na keramiki. Kljub temu, da je pred nami v glavnem le to, kar je ostalo na situ rimskega okusa, lahko spoznamo, da se je grški umetnik dobro naučil gledati svoj kip od vseh strani, ne le od spredaj, oblikovati telo po anatomiji in v gibanju ter ustvariti svojo umetnino kot celoto in ne le kot vsoto posameznih delov.



Ta enovitost grške umetnine se posebno lepo vidi pri skupini v zapadnem timpanonu Zeusovega templja v Olimpiji. Sredi bojujočih se orjaških lapitov in polkonjskih kentavrov stoji nekaj nad tri metre visoki Apolon - danes ena najbolj priljubljenih grških umetnin. Močan, strog, brez drobnih posameznosti in kljub velikosti zaradi oddaljenosti od gledavca v naravnih merah, ves iz celega, tvori z ostalimi liki povezano celoto.

Nekako iz istega časa, morda za kako desetletje starejši je bronasti voznik v Delfih. To je edini preostali kip iz četrte rovpree v naravni velikosti. Mladenič je zmagal na tekmah, ker je znal držati na vajetih ne le konje, ampak tudi samega sebe. Kot steber stoji pred nami, kljub preprostem nabranemu oblačilu neverjetno živ - posebljenje aristokratskega pojma zvišenega in popolnega človeka /kalokagatija - lepota in značajnost/.

Neka vezanost in togost, ki je nujni odraz starih gosposkih idealov iz obdobja tiranstva, se je z izpremenjenimi družbenimi prilikami pričela umikati vse večji sproščenosti.

Kipar Miron si v svojem znamenitem Metavcu diska prizadeva, da bi dal svojemu liku življenjsko silo in neposrednost. Gibko mišičasto telo v najbolj bežnem trenutku pred metom. /"Plodni trenutek", ki izrazi, kar se je tik prej in kar se bo tik potem zgodilo/. Čeprav je vse telo napeto kot pero, ki se bo zdaj, zdaj sprožilo, je glava povsem mirna in hladna, popolnoma ravnodušna za energični gib svojega telesa. Nešteto kipov je prišlo do nas - med njimi nekateri najlepši, kar jih poznamo - brez glav. Znamenita boginja zmage Nike iz Samothrake je v svojem vihnem poletu premagala tudi sodobnega gledavca - brez glave. Njena "brezglavost" nas prav tako malo moti kot Afrodita brez rok. Obe sta kljub tem pomanjkljivostim popolni.

Ce je hotel kipa oblikovati kar se da lepo in popolno telo, je moral ustvariti tip in se izogniti vsemu, kar bi ga individualiziralo, kajti individualizacija je odstopanje od norme. Elementi naturalizma in stilizacije se tu prepletajo prav tako, kakor se prepleta individualizem z antiindividualizmom v grški



demokraciji, ki ocenjuje vsakogar po njegovi osebni vrednosti, hkrati pa izenačuje nekatere stanovske razlike.

Poliklet je s tem, da je v Nosivcu kopja prenesel vso težo na eno nogo izrazil isto sproščenost kakor Miron, ne da bi svojega atleta razgibal ter se tako izognil protislovju med "hladno" glavo in napetim telesom. Ustvaril je kanon popolnega telesa. Znamenita je njegova Amazonka, kip, ki je tako po oblikovni kot po vsebinski plati izražal ideal ženske lepote in moči in je postal tako prototip za grške boginje.

Zanimiva črta grškega razsvetljenstva, ki sledi zmagi nad Perzijci, se nam razodeva v Periklejevem govoru v spomin padlim vojakom. Isti Periklej, ki je Fidiji naročil upodabljanje bogov in prizorov iz mitologije in ga postavil menda celo za nadzornika stavbenih del na Akropoli, teh bogov prav nič ne omenja, ampak slavi atensko svobodo in demokracijo.

Ceprav ni dokazano, da bi bili vsi kipi na Parthenonu Fidijevo delo, je vsekakor gotovo, da dihaajo njegovega duha, duha zmagovitih Aten: vedro samozavestno silo, ki se izraža v plemeniti zadržani kretnji. Oba njegova najslavnejša kipa - slonokoščena in zlata Atena v Parthenonu in prav tako slonokoščeni in zlati Zeus v Olimpiji sta nam znana samo po navdušenih opisih in dokaj šibkih kopijah. Pač pa nam je znan nagrobnik, posvečen umrli Hegeso, relief, ki ga pripisujejo Fidiji. Preprost, skoro žanrski prizor, ko gospodarica, ki udobno sedi na stolu, sprejema iz rok stoječe sužnje škatlo z nakitom, je tu dvignjen v resno zamišljenost, v razglabljanje o življenju in smrti. Tudi Afrodito z Mila, ki je nastala verjetno mnogo pozneje pripisuje Salamon Reinach Fidijski šoli.

Se več ljubkosti in individualnosti je skušal dati svojim kipom Praksiteles. Njegov Hermes že davno ni več aristokratsko strog, ampak je s svojo lahkotno obdelavo "eden najznamenitejših primerov v vsej umetnosti, kako hladen kamen oživi in posnema organsko tkivo" /Thomas Craven/. V ostalem pa je to edini prosto stoječi kip znanega kiparja iz zlate dobe, ki je prišel do nas. Njegova Afrodita s Knida, ki jo poznamo po rimski



spodobno z ogrinjalom na pol oblečeni konji, predstavlja baje kiparjevo ljubico hetero Frine.

Umetnost se razvija od tipičnega k individualnemu. Ne gre tu zgolj za tihi sa javi izraz Praksitelovih figur, ali za zadržano strast Skopasovih moških glav, gre za mnogo več. Lisippov Atlet, ki si stiga strjeno olje z rok, se globoko v prostor, njegovo ravnotežje postaja labilno. Vsi ti kiparji silijo gledavca, da si kip ogleda z vseh strani, ker je povsod zanimiv.

Ko uživa umetnino in nenehoma menjava svoj vidik, se prav tako kakor sofisti zave relativnosti posameznih resnic. To je generacija, ki se odpoveduje slovesnosti in veličastnosti aristokratskih idealov. Zrela je za veliko zgodovinsko obdobje, ki se prične z Aleksandrom Velikim in konča z rimskim vzetjem Grčije.

Helenizem, kakor je obdobje po Aleksandrovi smrti imenoval nemški zgodovinar Droysen, je zaradi neverjetne razširitve grškega vpliva na vzhod pa tudi vzhodnega na zapad, s mednarodne, mešane kulture, ki je v mnogem podobna naši. Tudi po razpadu Aleksandrovega imperija so tu še vedno velike centralizirane države s strumno organiziranim zelo uglednim uradništvom in močnim vojaštvom. Zborovanja, na katerih so nekoč v grški polis svobodni državljani sprejemali zakone, so postala samo še formalnost. Na mesto državljana stopa zdaj podložnik. Na mesto države, ki je bila naročnik umetnin, stopajo novi sloji: kralji, veletrgovci, visoki uradniki, častniki.

Znanstveno in umetniško življenje izgublja ozki nacionalni okvir in raste čez vso "oikumeno" /naseljeni svet/. Kulturni delavci se zbirajo v velikih mednarodnih kulturnih središčih, v Aleksandriji, Antiohiji, Pergamonu. Zgledujejo se po upravnem aparatu in uradniški hierarhiji. Znanstveno pa tudi umetniška produkcija sledi zakonom eklekticizma, ki po svojem često pre-tanjšanem, še češče pa pomehkuženem okusu izbira iz bogate zakladnice grške preteklosti, kar ugaja novi gospodi. Ta nova gospoda bi bila rada kulturna, zato naroča umetnine, originale, pa tudi kopije, ki jih kiparske delavnice komaj zmorejo. Veličastne stavbe naj pričajo o veličini vladarjev, ki so jih



naročili. Novi Artemidin tempelj v Efesu je štirikrat tako velik kot Parthenon. Stolp na otoku Fares pred Aleksandrijo je 113 m visok. Na vrhu stoji mogočen Poseidonov kip. Se ko so ga v prvem stol.po n. š. izpremenili v svetilnik, so ga šteli med sedmerna svetovna čuda.

Prebivavstvo velikih mest je vseskozi civilizirano in po načinu življenja podobno današnjemu. Poleg mogočnih stavb stojijo udobne vile bogatašev, opremljene z izbranim okusom poznavavcev, ob robu mest pa se tiščijo druga k drugi borne kočice bednih naplavljenec življenja. Saj so prav zanimivi in slikoviti v svojem uboštvi ti revčki, si mislijo bogati meščani in postavljajo poleg dragocenih kopij starih grških kipov v svoje zbirke tudi kipce starih pijančkov, obubožanih pedagogov in dečkov, ki si pulijo trn iz noge.

Glavna zabava jim je seveda ljubezen. Ko se je naveličajo v čudoviti plemenitosti, resnobi in čistosti, kot jo izraža Afro-dita z Mila, jo iščejo v spogledljivi lahkotnosti pastirske idile. Posebno moderna je genljiva ljubkost otrok. Igrivi puti /otroci/, ki jih vidimo naslikane na stenah pompejanskih hiš, do danes nimajo tekmecev med celimi kori angelčkov renesanse in baroka.

Ne bilo bi pa prav, če bi vsej dobi skušali vtisniti pečat nekakšnega igrivo lahkotnega odnosa do življenja. Tudi veliko zanimanje za gledališče, ki dobi zdaj veličastne stavbe in razsežne "avditorije" za deset tisoče ljudi /Epidauros 15.000, Efesos 30.000/, še ni dokaz za neprizadet "gledavski" odnos do življenja. Času, ki je bil poln socialnih konfliktov in v katerem so se rušile stare vrednote pač ni mogoče odrekati dramatičnosti. Ljubezenski motivi, ki jih je na odru uvedel že Euripid in ki so jih razpredali tedanji komediografi, sicer niso več napadali bogov in božjega reda, pričali pa so kljub na videz neznatnim vsakdanjim intrigam z nasprotujočimi starši in bogatimi tekmeči o razklanosti tedanjega človeka. Odsev te razklanosti ni zgolj jedka brezbožna satira sicer mnogo mlajšega Lukiana, ampak patetično dramatični boj med bogovi in giganti



pergamonskega oltarja, so skrajnosti nemirno razgibana Laokoon-tova skupina s poudarkom na trpečem človeku in še cela vrsta drugih umetnin. Kakšna razlika med zadržanimi kretnjami Olimpijcev na Parthenonu ali v Olimpiji z razbesnelim bojem pergamonskih bogov in gigantov! Tudi globoka bolečina matere Niobe, ki skuša obvarovati svoje otroke pred Apolonovimi in Artemidinimi puščicami se ne da primerjati z glasno tožbo obupanega Laokoonta. Umirajoči Galec, Homerjev poduhovljeni portret, ali kateri koli portret iz tega časa so umetnine, ki glasno pričajo o razrvanosti dobe. Sicer pa je psihološki portret prav tako kakor biografija v literaturi izraz poudarjene psihološke ostrovidnosti, ki jo terja gospodarski tekmovalni boj.

Preostala nam je še ena zvrst umetnosti, ki nam jo je ohranilo naključje, to je zišno slikarstvo in mozaik. V mestih, ki jih je pokril ognjeniški pepel z Vezuva, so prišle do nas kopije grških slik. Daleč od naturalizma, s katerim označujejo stare anekdote znanje grških slikarjev, nas te slike, ki posnemajo originale najrazličnejših obdobj grške umetnosti, vodijo od zvišene resnobe nam danes komaj razumljivih misterijskih simbolov do igrive lahкотnosti impresionističnih arabesk, brezbrežnih pokrajin in odrske perspektivnih arhitektur.

Vsa umetnost helenistične prehodne dobe je že daleč od klasične grške popolnosti, tiste popolnosti, h kateri je stremela vsa grška umetnost. Ko so grški umetniki oblikovali človeško telo čimbolj popolno, so se zavestno izogibali vsakemu poduhovljanju. Vse te Afrodite, Apoloni in Dionizi, ki se vrstijo pred nami v vsej popolnosti svojih teles, niso sposobni, da bi mislili in čustvovali, saj bi jih to oddaljilo od umetniškega cilja njihovih ustvarjancev. Usodno za grško umetnost je, da si je postavila dosegljiv cilj, ko je bil dosežen, se je morala od njega oddaljevati. Eric Newton pravi, da je bila pot do tega cilja zanimivejša od njegove izpolnitve. Grška pravljica pripoveduje o kiparju Pigmalionu, ki se je zaljubil v svoj kip, v Galatejo. Ko je izprosil, da je oživel, se je mrtev zrušil v njen objem .....



Kultura, posebno pa umetnost starega Rima je nastala, rasla in se razvijala pod vplivom dveh narodov, ki so jima Rimljani sprva bili sosledje, potem pa gospodarji, namreč Etruščanov v Gornji in Srednji ter Grkov v Južni Italiji /Veliki Grčiji/. Ta vpliv je bil tako močan, da si brez njega tudi tistega, kar se nam zdi tipično rimsko še predstavljati ne moremo. Vedeževanje, obredje, gladiatorske igre, insignije in odličja, bogovi rimskega Panteona s templji in kipi, umetnost in literatura ter ne nazadnje oblika in olika vsakdanjega življenja, vse to so prvine, ki so jih Rimljani prevzemali od Etruščanov in Grkov.

Etruščani kot narod, ki se nekako v 11. stoletju pr. n. š. pojavi, na prelomu 6. in 5. doseže najvišjo moč, v 3. pride pod rimsko oblast in se v 2. poromani ter izgine s prizorišča, so še danes ena izmed zgodovinskih ugank, ki vznemirjajo evropske učenjake. Njihov rod, izvor in jezik so zaviti v skoro skrivnostno temo. Ugibanja o mongolski rasi, ki naj bi ji po mnenju nekaterih znanstvenikov pripadali, o njihovem prihodu izpod Himalaje, iz Male Azije, izpod Alp ali celo o njihovi avtohtonosti v Italiji, posebno pa o njihovem jeziku, ki ga sicer znajo brati, a ga kljub 10.000 spomenikom ne razumejo in mu pripisujejo predindoevropsko ali celo ugrofinsko sorodstvo, samo pričajo, kako malo vemo o dobi in pokrajini, ki sta nam mnogo bližji kot na primer drugo predkrščansko tisočletje v Egiptu in Mezopotamiji. Morda imajo še najbolj prav zgodovinarji, ki sodijo, da so prišli z Vzhoda in se naselili v Italiji kot tenak vrhnji sloj. Samo tako si je mogoče razložiti nekatere črte v njihovi kulturi in umetnosti, ki očitno kažejo na vzhodno pojmovanje življenja /na primer izredno razvit kult mrtvih/, na drugi strani pa izrazito domače italske oblike, ki so, kakor je videti vezane na zemljo in so tudi pozneje prihajale na dan /na primer v zgodnji renesansi v Toscani/.

V Jugoslaviji se lahko ponašamo, da imamo enega najznamenitejših etruščanskih spomenikov. Zagrebški arheološki muzej hrani najdaljši etruščanski tekst, napisan na lanenem traku, ki je verjetno tvoril povoj egiptovske mumije. Slej ko prej je teh 500



ali celo 2.000 besed v središču etruščanskega jezikoslovja.

Etruščanska kultura je bila izrazito mestna, saj so nekatera mesta v času najvišjega razcveta štela do 100.000 prebivavcev, ki so se bavili s pomorsko trgovino in gusarstvom, z rudarstvom in kovinarskimi obrtmi, pa tudi s poljedelstvom, lovom in ribištvom. O vsem tem se poučimo s stenskih slik v nekropolah, ki so bile posvečene mrtvim. Ta mesta mrtvih s svojimi kupolastimi grobnicami so bila neredko še enkrat tako obsežna kakor mesta živih.

V prvi dobi nekako od 8. do 5. stoletja je etruščanska umetnost polna skoro brutalne arhaične življenjske radosti, ob koncu pa se "raztopi" v helenizmu in grških vplivih, ki se dajo sledovati prav do začetkov in prvih spomenikov tega visoko civiliziranega naroda. Prav ti prvi vplivi pričajo o zgodnjih, morda ne samo trgovskih ampak tudi sosedskih stikih z Grki.

Že ko so Rimljani stopili v zgodovino so bili odvisni od Etruščanov, ki jim niso dali samo prvih kraljev, ampak verjetno celo ime glavnega mesta /po etruščanskem plemenu Ruma/. Celo rimska narodna svetinja Jupiter Optimus Maximus s kipom in svetiščem na Kapitolu je bil delo etruščanskih arhitektov in etruščanskega kiparja Vulke iz Vejev. Ta Vulka je bil najbrž tudi avtor znanega kipa Apolona iz Vejev, ki mu kljub grškemu arhaičnemu nasmehu ni mogoče odrekati originalnosti. V njem si držita ravnovesje neka plemenita prefinjenost in skoro barbarska sila. Že material sam - glina - se od plemenitega grškega marmorja močno razlikuje.

Zanimiva posebnost etruščanske umetnosti so ležeči pari na sarkofagih. Do podrobnosti zvesti portreti umrlih, ki v rahlem objemu, ali pa usodno zaverovani drug v drugega počivajo na blazinah, še danes učinkujejo izredno živo.

Ta realistična portretna umetnost, ki je starejša, predvsem pa trpkejša od često sladkobne helenistične, neuglajena brutalnost živa izraznost etruščanske bronaste plastike, kot se nam razodeva v rimski volkulji, ki je postala večtisočletni simbol



Rima in tempeljska arhitektura s poudarjeno fasado, bogatim okrasjem in visokim slemenom, vse to so umetniške oblike, ki so jih Rimljani prevzeli v svojo umetnost.

Grki Velike Grčije, ki so dokazali svojo neverjetno življenjsko silo s tem, da so se kljub neštetim vojnam in zgodovinskim peripetijam v drobcih obdržali do današnjega dne, so sicer vedno čutili sorodstveno povezanost z matično deželo, vendar so se od ostalih rojakov precej razlikovali. Veliko bogastvo, ki se je tu zbiralo, sicer ni oviralo duševnega življenja, je pa stopnjevalo njihovo samozavest preko običajnih mer. Sirakuze so bile dolga stoletja največje evropsko mesto /četrto milijona prebivavcev/, Zeusov tempelj v Agrigentu pa je bil za polovico večji in višji od atenskega Partenona. V svojem prizadevanju po mogočnosti je ostalo več svetišč nedograjenih .....

Posebno pozornost so italiski Grki, kot izredno uspešni trgovci, posvetili izdelavi svojega denarja. Med novci iz Velike Grčije je nekaj resničnih umetnin, na njih je upodobljeno, kar so meščani nekega mesta posebno cenili. Čeprav so daleč kakor njihovi rojaki vztrajali pri "tiranski" obliki vladavine, bi zaman iskali na novcih portrete vladarjev. Razni bogovi, /Dioniz, Apolon,/ polbogovi, /Heraklej/ in živali /konji, orli in celo zajci/ so nadomestovali številčne oznake vrednosti.

Na Rimljane pa je bolj od te podaljšane umetnosti vplivala mogočna arhitektura, ki so jo celo stopnjevali.

Rimljani so stopili v zgodovino kot boj vito kmečko ljudstvo, ki se je v neprestanih bojih naučilo ceniti preprosti razum, premočrtnost, vztrajnost in močaten. Na umetnost svojih sosedov, ki so kaj kmalu postali sovražniki in podložniki, so sprva gledali z velikim nezanimanjem. Zoper visoko kulturo, literaturo in umetnost podvrženih narodov niso imeli postaviti nič drugega kakor zvišen prezir in moralno ogorčenje. Le kadar so umetnost nujno potrebovali, to je v potrebi lužju pri gradnji templjev in upodabljanju bogov, so si grške in etrurske umetnike izposojali.



Sicer pa je trajalo odklanjanje posebno grške umetnosti prav do Avgustovih časov. Celo kulturni Rimljani tega odpora niso skrivali, pa najsi je bil to stari Cato Censorius, Livius ali Seneca - vsi so si bili edini, ko so videli v umetnosti revarno ogrožanje starorimskih pravi. Niti Vergil v tem ni bil izjema, čeprav mu prav gotovo ni mogoče očitati spoštovanja do grške kulture. V Eneidi opravičuje Rimljane, češ: "Morda bodo drugi bron oživili mehkeje, iz kamna klesali obraze, take da bodo ko živi ....." Tu je pesnik gotovo preskromen, saj so Rimljani v portretni umetnosti s svojim treznim, stvarnim, suhim in preprostim realizmom ustvarili dela /Cezar, Cicero, pompejanski bančnik Lucius Caecilius Lucundus in nekatera nagrobna oprsja zakoncev/, ki daleč presegajo idealno normo grške visoke klasike in patos razgibanega helenizma. Posebno zanimivo pa je to mesto Eneide tudi zaradi tega, ker nam z njim Vergil nehoti razkriva rimsko vrednotenje umetnosti, ko mu portret zastopa sploh vse ostale zvrsti. Značilen, čisto rimski pa je konec teh verzov: ".....a Rimljan se zavedaj, da moraš vladati narode - tole bo tvoja umetnost - dajati mirnim zakone, podjarmljenim narodom rad priznati, ako so vdani, pokorni, uporne pa s silo ukrotiti."

V dobi cesarja Avgusta, katerega namen je bil, da po razrvanosti državljanskih vojn vrne človeštvu mir, blagostanje in trdnejša etična načela, se je odnos do umetnosti izpremenil. Grški vplivi so očitni. Oba najbolj znana cesarjeva kipa nam o njih govorita dovolj glasno. Posebno Avgust z Labicanske ceste, oblečen kot pontifex se ne le v noši ampak celo v idealiziranem portretu približuje grškim vzorom. Tudi Avgust kot vojskovodja s Prime Porte je bos in razoglavljen kakor kak grški atlet. Kljub temu pa kaže nekatere prav nič grške poteze. Ker je stal v niši, njegova zadnja stran sploh ni izdelana. Njegov oklep je poln zgodovinskih reliefov, ki pripovedujejo o njegovih političnih uspehih, ob nogah, ki spominjajo na držo Polikletovega Nosivca kopja, pa je drobna alegorična figurica amorja, ki jaše na delfinu. Govori nam o mitičnem izvoru vseh Julijcev iz Venere. Rimska skulptura je zavestno zapustila staro grško pla-



stičnost in se zopet oprijela frontalnosti in pripovedne slikovitosti. Isto frontalnost srečujemo tudi v sakralni arhitekturi, ki se naslanja na etruščanske templje.

Na stopničastem poru stoječi rimski tempelj s skoro kvadratastim tlorisom, z globoko prednjo lopo in s korintskimi, odnosno rimskimi korintsko-jonskimi stebri je bil že zaradi svoje namena najbolj konservativna arhitekturna oblika /Mars Ultor in Venus Genetrix v Rimu. Pri nas Avgustov tempelj v Seni in Jupitrov v Splitu./

V Avgustovem času je postal Rim središče sveta in se je moral spustiti v tekmo s sijajnimi helenističnimi mesti na Vzhodu. Iz pol tesene, pol opečne "dolge vasi" se je v kratkem razrasel v armornato vele mesto. Nove stavbe so bile postavljene okoli prostornih trgov - forumov, ki so govorili o novem občutju za prostor. Stara, stvarna, skoro groba kmečka skromnost se je umaknila slikovitemu veličastju svetovne prestolnice.

Bujno življenje rimske množice, ki se je pomeščila in terjala svoje pravice do civilizacijskega udobja, je vzpodbujalo razvoj in prilagajanje starih oblik novim zahtevam.

Marcellovo rimsko gledališče na primer ni bilo, kakor grško, prislono ob grič, ampak se je dvigalo v nadstropja. Okrogli oboki, obdani s kamni, ki se ožijo proti sredini kroga in ki so jih v Evropi prvi uporabljali Etruščani, objemajo stavbo v iztehtanem vencu, ki poudarja vodoravnico in z njo statičnost ter mogočnost gledališke hiše. Orkestra, ki je bila Grkom še prostor za žrtvovanje in obrede ter zborovske plese, izgubi svoj pomen in se umakne dvignjenemu odru. Pri Rimljanih postane gledališče posvetna ustanova, v kateri dobi cesar svojo posebno, nad ostalimi gledavci zgrajeno in od njih ločeno ložo.

Kako zelo se je življenje povprečnih Rimljanov izpremenilo, priča podatek, da so imeli za Konstantina v Rimu 856 kopališč. Karakalove in Diklecijanove terme /kopališča/ so bile ogromne stavbe, ki so zadostovale za 2.500 in na ta še mnogo več obiskovalcev. V njih so poleg kopalnice še na raz-



polago knjižnice, restavracije, športna igrišča, klubske prostore in trgovine. Liti in slike so poživljali te velikanske javne stavbe. Raznoiki tlorisi z vzdolžnimi in prečnimi prostori, posebnoma pogočne in komplicirane obočne kompozicije so te ustanove, ki naj bi služile predvsem higieni, dvignile do pravih umetnin.

Še mogočnejši je bil rimski kolosej, v katerem je lahko 80.000 gledavcev prisostvovalo gladiatorskim in drugim igram. Zgrajen je bil v obliki elipse in je danes največja rimska razvalina na svetu. /V te vrste arhitekturo spada pulška arena./

Najslavnejša stavba starega Rima pa je verjetno Panteon, tempelj posvečen vsem bogovom. Okrogla stavba z grško lopo in ogromno kupolo ter "očesom" na vrhu. Skozi to lino, ki ima 9 m v premeru prihaja svetloba v svetišče, katerega okrogle stene prekinjajo niše s stebri. Strop je skoro do očesa kasetiran z vedno manjšimi in ožjimi štirikotniki. Brez Panteona bi si težko predstavljali marsikatero stavbo renesanse in baroka.

Tudi rimska bazilika, ki je bila tesno povezana z javnim življenjem in je služila kot tržnica pa tudi kot sodnica, je imela kot arhitektonska oblika velik vpliv na sledeča stoletja. Zgrajena je bila kot podolgovata pravokotna stavba z visokim srednjim prostorom - ladjo, ki je bila od dveh ali tudi štirih stranskih ločena z vrsto stebrov in obokov. Na eni izmed obeh ožjih strani je bila polkrožna niša - apsida s sedežem ali sedeži za uradnika - v Maksencijevi baziliki, ki so jo imenovali tudi po Konstantinu, je bil v apsidi kip sedečega cesarja v pozlačeni obleki. Vhod je bil običajno na eni izmed daljših strani.

Rimskemu prizadevanju po slikanju zgodovinskih dogodkov so služili slavoloki in spominski stebri. Slavoloki, ki so najbrž nastali pod vplivom monumentalnih vrat v stara etruščanska mesta, so dajali znagoslavju rimskih cesarjev posebno slovesen poudarek /Titov, Konstantin in Septimijev. Pri nas v Pulii slavolok Sergijcev/.

Med spominskimi stebri je najbolj znan Trajanov. Reliefna slikanica, ki se kot trak 23-krat ovija okoli stebra, prikazuje na



svojih 200 m okoli 2.500 ljudi v bojih, oblegah, pri gradnji mostov in taborišč ter pri žrtvovanju. Dolga vrsta dejanj, pripovedovana s stvarnostjo zgodovinarja in ponosom gospodarja sveta, ki je dal narodom zakone in red, je bila nekoč poslikana.

Najvažnejši in največji spomenik antike v naši domovini pa je Dioklecijanova palača v Splitu. Zgradil jo je cesar Dioklecijan, potem ko se je po prostovoljni odpovedi prestolu umaknil v Dalmacijo. Pravokotni sistem stavb s četverimi vrati na sredini vsake stranice in z dvema glavnima ulicama, ki povezujeta vseh četvero vrat ter se križata na sredi blizu svetišča in mavzoleja, je posnet po tlorisu rimskega taborišča. Palača, ki je bila obenem trdnjava, mesto in vila je bila zgrajena iz braškega marmora in še danes objema večino Splita. S površino skoro 30.000 kv. m je ob naselitvi Slovanov nudila zatočišče beguncem, ki so se umaknili iz Salone - Solina. Palača je najbolje ohranjeni spomenik take monumentalne arhitekture na svetu in je posebno zanimiva še zaradi tega, ker v pestrem a vendar skladnem sožitju druží umetniške elemente več tisočletij.

Podobne tlorise so imeli tudi l. rolinški samostani, ki so prav tako posnemali rimska taborišča, saj so zaradi nemirnih časov morali biti utrjeni.

Med posebno dobro ohranjene in mestoma umetniško izdelane rimske spomenike lahko štejemo tudi rimske izkopanine iz Šentpetra v Savinjski dolini. Pričajo nam o gospodarski moči in kulturnih ambicijah Rimljanov v provinci. Tu lahko zasledujemo vzpon in propad rimske naselbine, ki je sredi med podjarmljenimi Kelti širila rimsko kulturo. Zanimivi so keltski sledovi sredi rimskih mitoloških motivov, morda celo že začetki krščanskih pogrebnih običajev.

Osnovna protislovja družbenega reda, ki je slonel na tehnično borni proizvodnji nezainteresiranih sužnjev ter na nazorih njihovih lastnikov o nizkotnosti in umazanosti telesnega dela, so že pred znago krščanstva povzročila krizo in postopni razkroj antičnega sveta. Ta razkroj so spremljali socialni pretresi, stopnjevali suženjski upor in proletarski panti, dopolnili pa so ga



dori barbarskih ljudstev na ozemlje rimskega imperija. Svet ni bil zrel za revolucijo, toda ker antični proletarij ni bil produktiven razred, ampak se je kot demoraliziran javnojavsko drhal bivših kmečkih beguncev in drugih propalih aplevljencev velemestnega življenja preživiljal z miloščijo iz javnih pa tudi zasebnih blagajn, sužnji pa se kljub slepega junaštvu niso povzpeli do dovolj jasne razredne zavesti, da bi organizacije in odlučnega programa, v antični družbi ni bilo sile, ki bi vedela za pot iz zagate.

Naravno vzdušje grozeče katastrofe je izpodbujalo cel spet vrsto verskega in verskih obredov. Uradni bogovi, ki v tej sili niso mogli pomagati, so naglo izgubljali svoj stari ugled. Ljudje so iskali novih čustvenih dražljajev in zamaknjenj, predvsem v odrešenja in odrešenikov iz brezupnosti. Vsi reformni postopki, da bi se s starimi obredi obnovili staro pobožnost in da bi delali svetovnemu imperiju svetovno religijo s cesarskim kultom in pobožnim lašanjem cesarjev za bogove, so se zatikali ob naraščajočo lažnost, odporu in nezadovoljstvu ljudi, ki jim družbeni razpored ni prinašal blagostanja in notranjega zadovoljenja. Verski sinkretizem /mešanje/, ki ga je že prej pospeševala znana rimska verska strpnost, se je vedno bolj širil.

Vidni sloji so se navduševali za stoicizem, ki je še najbolj izražal razočaranje stare, čisto že obubožane aristokracije. Stoicizem je poudarjal življenje, preziranje smrti, usmerjenost v notranji svet, posebno pa zlitje bogov v enega samega, ki, ki nas že močno spominjajo na krščanstvo. Poleg Senek, ki ga pozneje pravi Tertulijan, da je "pogosto naš", t.j. naša kultura, Epikura, ki svetuje svobode željnemu sužnju prostost, srečo in dobroto, je bil gotovo najslavnejši stoik. Mark Avgvrelj. Njegov kip na konju nam ga kaže kot divnega živčnega vladarja, bolj filozofa kot vojskovođjo, čigar sam prepričevanje in zavest dolžnosti sta skozi 19 let branila državo pred vpadom nemirnih sosedov. Teža, resnoba in mir diha iz njega, ki je postala vzorec nešteti konjeniških spomenikov v zgodovini. Ta kip je rešila pred besom protipoganskih fanatikov.



zanimiva in značilna zmeta: jezdeca so pač zaradi "milega" izraza imeli za cesarja Konstantina, ki je pomagal krščanstvu do zmage. - Tudi Plotinov neoplatonizem, ki se ga je prav tako kakor stoicizma oprijela višja družba, je imel mnogo sorodnega s krščanstvom. Za obe ideologiji je značilno mistično iskanje boga in asketsko mrtvičenje telesa.

Že mnogo prej, preden je Konstantin prestavil prestolico imperija na vzhod, se je zaradi gostejše naseljenosti, večje gospodarske moči, pa tudi zaradi politične in strateške pomembnosti premaknilo težišče sveta v območje starih kultur in začetkov človeške civilizacije. Saj je bilo prav to glavni vzrok za Konstantinovo odločitev, da postavi svoje mesto - Konstantinopol na križišče važnih celinskih in morskih trgovskih poti, na stičišče Evrope in Azije.

Ni torej čudno, da so poleg vsega, kar je pritekalo z vzhoda, posebno vzhodna verstva s svojimi bleščečimi in skrivnostnimi obredi ter s svojo idejo odrešenja in odrešenika našla pot v srca nižjih pa tudi višjih razredov in celo na dvor. Trpeči, umirajoči in od mrtvih vstajajoči bogovi so imeli veliko prednost pred hladnimi, treznimi in vse preveč zvišenimi bogovi starega Olimpa in Panteona.

Izidin kult s sijajnimi sprevedi, z mučenjem, očiščenjem, strogimi pravili in naravnost opojnimi misteriji, kult Cibele in Atisa s svojo simboliko pomladnega prerodenja in zimske smrti ter Mitrov kult, ki so ga rimski vojaki v vzhoda prenesli v najbolj oddaljene province rimskega imperija - vsa ta verstva so prav tako kakor krščanstvo obljubljala odrešenje, posmrtno življenje ter vstajenje. Posebno Mitrov kult je sprva uspešno tekmoval s krščanstvom in imel mnogo privržencev, saj so se k njemu prištevali celo cesarji in ga proglašali za državno vero. Tudi v naših krajih nahajamo nekatere zanimive sledove te vere v ohranjenih mitrejah. /Hajdina in Breg pri Ptuj, ter Ruše. Ruški relief je vzidan v steno ob vhodu v mariborski grad, več slabše ohranjenih plošč pa je v graškem Joanneju. Podobnost med obema verama je bila tako popolna, da jo je temperamentni



Tertulijan pripisoval samemu hudiču. Sedmero stopenj posvetitve, kakor sedmero zakramentov, Mitrov rojstni dan 25. decembra s slovesnim praznovanjem božiča /v dobesednem pomenu besede: mladega boga Sonca/, čudežna znamenja na nebu, ki so vodila modre, pastirji, ki so molili komaj rojenega otroka, praznovanje nedelje, vera v nebo in pekel, v vstajenje in poslednjo sodbo in še cela vrsta vzporednosti, ki nam morda tudi niso znane, nam pričajo o neposrednih vplivih.

Mitrovi reliefi, ki jih je menda kakih sto ohranjenih, umetniško sicer niso kdo ve kako mojstrsko izdelani, so pa pomembni zaradi simbolov, ki ponazarjajo mitrovske mitologije. Nad votlino se vozi sončni voz ali pa sta upodobljena vsaj sonce in luna, v votlini pa mladi Mitra, s frigijsko čepico na glavi, ki sedi na biku. Pravkar mu je zabodel nož v vrat, iz katerega teče kri. Iz bikovega repa poganja klasje, pod njim pa so pes, kača in škorpion. Na obeh straneh votline stojita dva moža, eden z dvignjeno, drugi z obrnjeno plamenico. Vrana in lev dopolnjujeta sliko, ki jo je do kraja razumel lahko samo, kdor je bil v misterije posvečen.

Kršćanstvo, ki so ga sprva kot židovsko sekto še trpeli, je prišlo v svojem prizadevanju po univerzalnosti in v neposrednem odklanjanju cesarskega kulta v navzkrižje z rimsko državo in njenimi zakoni, gotovo pa tudi z Rimskimi načrti za enotno vsedržavno religijo. V tem spopadu in v boju z ostalimi verstvi in filozofskimi sistemi je zmagalo. Versti sinkretizem, ki je pomešal nacionalne bogove in obrede različnih narodov, je podpiral širjenje nove univerzalne vere, ki ji ni bilo treba lomiti narodnega ponosa in konservativnega vztrajanja pri starem. Zmagala je vera, ki je na probleme propadajočega antičnega sveta vedela za preprost in dovolj jasen odgovor. Premaknila je rešitev v onostranstvo, odločno je odklanjala vsako sporazumevanje s politeizmom, ki tako ni imel več zaupanja množice, v nasprotju s mitraizmom je sprejemala ženske, obljubljala je odpustčanje grehov - v tem je bila verjetno povsem samonikla - izgradila si je dobro organizirano hierarhijo



in si zagotovila najuspešnejšo propagando mučenikov. Tudi miloščina, ki jo je predpisovala, in morda tudi ne vedno prav razumljena enakost pred bogom, ki jo je poudarjala, je bila za marsikoga privlačna. S svojimi nauki se je obračala na revne pa tudi na bogate, ki so kmalu po zmagi storili vse, da bi zatrli, kar so v novo ideologijo prinašali sužnji in nižji sloji. Ti so dobili tolažbo namesto svobode. Suženjstvo pa je živelo, dokler se gospodarsko ni preživelo.

Prvotno krščanstvo je bilo do umetnosti skrajno nezaupno in nenaklonjeno. Uživanje tostranstva in radost nad lepoto telesa, kakor se nam razodeva v najvišjih dosežkih antične umetnosti, se je kaj malo skladalo z novim naukom o odpovedi in onstranstvu. Ta odpor, ki ima svoje korenine v nepopustljivem židovskem monoteizmu, se vedno znova pojavlja v zgodovini krščanstva /ikonoklazem, Calvinov protestantizem/. Sklicuje se na starozakonske zapovedi in temelji na zvišenem, do skrajnosti poduhovljenem, abstraktnem pojmovanju boga. Strastno zaneseni in naivno goreči Tertulijan je bil torej samo dosleden, če je bil prepričan, da je sam hudič poslal umetnike na ta svet in imel je svoj prav, ko je terjal, da mora tak hudičev odposlanec menjati poklic, če se hoče pokristjaniti.

Toda tudi krščanstvo ni moglo živeti, predvsem pa se ni moglo širiti brez umetnosti. Ne le zato, ker je resnično čustvo iskalo in našlo svoj najbolj skladni izraz in svojo sprostitvev v umetnosti, ampak ker je bila preprostemu in nepismenemu verniku slika najbolj uspešno sredstvo, da se z verskimi resnicami seznani in da se mu vtisnejo v zavest.

Stari opisni jezik, ki ga je govorila umetnost, ko je služila starim bogovom, je tu popolnoma odpovedal. Treba je bilo najti novega, ki bi s preprostimi simboli, v "prilikah", kakršnih je polno sveto pismo, predočeval vse, kar je moral kristjan vedeti in čutiti na poti do zveličanja.

V začetku so bili razni helenistični motivi kar uporabne prispevke.

Pastir z jagnjetom na ramenih ne sega le do helenističnih



vzorcev in do starega pastirskega boga Aristeja, ampak daleč nazaj v stari Orient. Dionizova trta postane simbol obhajila z vinom in pobožnega kristjana spominja na svetopisemsko pri-liko o trti. Riba, ki je bila v Mezopotamiji simbol rodovitnosti, morda celo star totem takega ribiškega rodu ob Genezareskem jezeru, je kristjanu tajni znak Kristusovega imena. Golob, ki ga poznamo že s Krete, predvsem pa kot spremljevalca boginje Afrodite, ne more biti nič drugega kakor svetl Duh. Palma in oljčna vejica, ki jih tako često srečujemo v antiki, sta zdaj simbola Kristusovega miru. Celó čisti poganski motivi prehajajo v krščanstvo: poznoantični ljubavni par Amor in Psihe govorita verniku o Kristusovi ljubezni do duše, Orfej z liro ponazarja Kristusa prav tako kakor z žarki obdana glava sončnega boga. Heraklej z levom se zdaj imenuje Daniel med leví. In še nešteto drugih oblik, ki jih krščanstvo kakor marsikak običaj in obred sprejema iz antične zakladnice, bi pričalo o postopnem prehajanju starega v novo.

Toda klóor bi tako sklepal bi bil v zmoti. Kljub lahkotnim girlandam in prezornosti rimskega iluzionističnega sloga, kakršnega srečujemo v Pompejih, nastaja v katakombah nekaj novega. Ne samo zaradi svetopisemskih motivov, ki prodirajo na stene katakomb, ampak zaradi novega duha, ki veje iz tega slikarstva. Do tretjega stoletja še prevladujejo starozakonski motivi /Noe v parki, Abrahamova žrtev in drugi/, saj se novi zakon še ni dokončno izoblikoval in umetnikom ni tako znan kakor stari. Prav Daniel kaže, da ni motiv nov, ampak je nova njegova obdelava in simbolna vsebina. Ni samo okerna in nevešča rocka, ki prinaša nova doživetja, ampak nova izraznost. Ne gre za pripovedovanje samo zgodbe, ampak za čustvo, ki veje iz slike. Za vsako sliko je, podobno kot pri Mitroven reliefu, simbol, simbol, ki pripoveduje kristjanu in samo kristjanu o veri v zveličanje in o zaupanju v boga, ki bo odrešil svet. Ti simboli pa se razvijajo v idejne abstrakcije, včasih celo v otrple vzorce.

Vse to srečujemo v katakombah. Ta podzemeljska pokopališča, ki jih je mnogo v Italiji, Franciji in Grčiji ter sploh na sredozemskih obalah, niso služila samo kristjanom. Največje katakombe



so ohranjene v Rimu. V 150pkh dolgih do 1 m širokih hodnikih, ki so podobni rudarskim rovom, so na stranskih stenah izdolbene ozke podolgovate odprtine. V te odprtine so polagali mrlič-e in jih zaslanjali s ploščami, na katere so potem napisali imena, ali pa samo vrezali kak preprost znak, ki ni moral biti religiozen, ampak je včasih pričal o poklicu pokojnika. V rim-skih katakombah je bilo prostora za kakih 750.000 mrličev. Pri posebno pomembnih pokojnikih, pri škofih, mučenikih ali svet-nikih so hodnike razširili v votline ali grobnice, ki so jih po zidovih in na stropu okrasili s skromnimi slikarijami. Tu so imeli verjetno kdaj pa kdaj tudi kak bogoslužni obred - ob spominskih dnevih -, vendar le za nekaj ljudi, ker za množico ni bilo prostora. Tudi v dobah najhujšega preganjanja kristjanov so Rimljani katakombe spoštovali in le izjemoma skrunili mir pokopališč, ki so jih imeli za svete kraje.

Ko pa so pričela v zgodnjem srednjem veku mesta propadati, so pokopavanje v katakombah opustili. V Rimu se je to zgodilo v 5., v Napoliju pa v 10. stoletju.

Konstantinovo spoznanje, da je v razrvani državi krščanstvo edina organizirana sila, na katero se bo imperij lahko oprl, je dalo novi veri nezaslišan polet. Od zadnjega najbolj krute-ga preganjanja v Dioklecijanovi dobi preko milanskega toleranč-nega edikta s priznanjem enakopravnosti in povračilom zaplenje-nih posesti pa do proglasitve krščanstva za državno vero, pre-povedi poganskih obredov in prvih poganskih mučenikov je pretek-lo manj kakor sto let. Zmagoslavna cerkev, je iz državnega cere-moniala prevzela celo vrsto obredov kot so to kadilo, poljub na roko, odnosno nogo, poklek in svečana oblačila, torej vse, kar se nam zaradi starosti zdi danes tako zelo poduhovljeno, kar pa je bilo tedaj dokaz velike posvetne veljave.

Nova družbena vloga zmagovitega krščanstva se je zvesto odra-žala tudi v umetnosti. Sarkofagi in mozaiki, ki jih je nova vera prevzela od Rimljanov in jih je napolnila z novo vsebino, so glasno pričali o velikem ugledu še včeraj preziranih, za-niževanih in preganjanih zanesenjakov. V ponosnem zmagoslavju



zgodnjekrščanske umetnosti bi zaman iskali trpeči izraz ponižanega Kristusa. Najstarejši križani Kristus, ki nam je ohranjen, je miniatura iz slonove kosti. Nastal je menda leta 425, torej več kakor 100 let po milanskem ediktu. Ko pride okoli leta 450 nad cerkvena vrata, ni dosti višji od človeške pedi. Na sarkofagu je upodobljen pasijon brez Kristusovega trpljenja, trnov venec, ki ga polaga vojak na njegovo glavo, je pravo kronanje, povsod je poudarjeno Kristusovo veličastje.

Glede Kristusovega portreta krščanski umenik ni bil v zadregi. Upodablja ga kot mladega dečka ali kot brezbredega heroja, včasih tudi kot potujočega pridigarja ali učečega filozofa. Najznačilnejše pa so slike, ki nam ga prikazujejo v vsej njegovi slavi. Bleščeči mozaiki /n. pr. v Prudenzijski v Rimu/ nam ga kažejo sedečega na prestolu sredi med svojimi apostoli, ki so mnogo bolj podobni rimskim senatorjem ali celo ministrom, ko izkazujejo čast svojemu cesarju. Celo kot nekakšnega rimskega častnika s križem na rami ga vidimo. Toda ta križ je tenak kakor meč ali vojaško znamenje. „Ravena/ Nikjer ni videti revščine in preprostosti, povsod samo lesk bogate arhitekture s slavnostnimi dvoranami in razkošnimi oblačili. „Hristòs Pantokràtor“ - Kristus, vladar nad vsem - to je geslo nove umetnosti, geslo nove državne vere, ki si kot prva lasti pravico, da je edina zveličavna in da poleg nje ne sme živeti nobena druga na svetu. Rahel odsev notranjih cerkvenih sporov pa se nam razodeva tudi v motivu „traditio legis“ - predaja cerkvene oblasti svetemu Petru. Evangelij, ki ga sprejema apostol iz Kristusovih rok, je temeljna listina oblasti, ki jo ima v cerkvi rimski škof - in nihče drugi.

Antični tempelj je bil zgrajen kot bivališče boga oánosno njegovega kipa. Za krščansko bogoslužje, ki je potrebovalo prostor za zbirališče vernikov ni bil uporaben. Treba je bilo seči po drugih oblikah. Iz zasebne hiše, v kakršnih so se sprva zbirali na verske sestanke, so prevzeli atrij - lopo in dvorišče z vodnjakom na sredi. To dvorišče je ločilo pravo cerkev od cestnega hrupa. Tu so se verniki po predpisih pred vstopom v božji



hram najprej uili pa tudi duševno zbrali. Za samo cerkev pa je bila najbolj primerna rimska javna bazilika, zaradi prostornosti odgovarjala številu zbranih vernikov in siveča tudi ugledu nove vere. Podolgovati glavni prostor so ga vsteli stebrov, združenih z zidnimi loki ali gredicami, čile na eno precej višjo srednjo in dve ali štiri stranske laje, je bil namenjen za množico vernikov. Na nekolihi zvišenih tleh polkrožne apside, ki je pri romanskih cerkvah še danes najbolj vidna, je imel na sredi svoj prestol škof, okoli njega pa so na obeh straneh sedeli duhovniki. Med apsidno in prvimi ladjami se je že zelo zgodaj pojavila prečna ladja. Med žišču prečne in srednje ladje pred apsidno je stal oltar, ki je šele po letu 1000 dobil svoj križ. Nad oltarjem je nastala štiri in manjših stebrih slonelo nebo ciborija ali tabernaklja. Sam prostor bazilike je bil lesen in je često kazal pogoje ognja. V obeh zidovih, ki sta slonela na stebrih ob straneh srednje ladje, so bila okna, skozi katera je iz višine prišel tok dovolj svetlobe v cerkev. Pod oltarjem je bila ponekod kapla - grobnica kakega svetnika ali mučenika. Za stebri v bazilikah so krščanski arhitekti uporabljali stare antične ali pa so izdelali nove s čtverooglatimi skoro čipkastimi kipi glaviči, ki so še bolj poudarjali nesmotrno neskončnost med težo masivnega zidu in vitkimi stebri. Vtis, kako vsa cerkev nekako plava v zraku, je izredno močan. S prečnimi ladjami jo vlada od široke na ožjo stran je dobila starokrščanska bazilika nov element, ki je bistveno izpremenil občutek prostora. Ritmično ponavljanje stebrov in lokov na vsaki strani vodi obiskovavca od vhoda, ki leži nasproti apsidi, k najvažnejšemu mestu v cerkvi - k oltarju. Na mesto zaključnega prostora dobimo nemirno na eno točko usmerjeno valovanje.

Mozaik, ki že sam po sebi zaradi materiala in tehnike terja jasno miselno disciplino in nekam togo obdelavo človeškega prostora, je v starokrščanski baziliki bistvena prvina. Včasih se zdi kot da bi bile stene postavljene zaradi njega, ne pa obratno zaradi sten. Namen slike v apsidi je, da ponazori božji izvir dogajanja pri oltarju, kaže nam Kristusa in njegove apostole ali anjele v vsem cesarskem sijaju. Zlati in živo se lesketajoči kamenčki dihaio ozračje nerealnega nadzemskega



prostora. Velika visina in razdalja loči upodobljene osebe od množice.

Izmed starokrščanskih bazilik v Rimu nam je iz prvih stoletij krščanstva poleg bazilike sv. Pavla /San Paolo fuori le mura/, ki so jo po požaru zvesto obnovili, ohranjena samo Marijina bazilika /Santa Maria Maggiore/. Zgrajena je bila takoj po koncilu v Efezu, kjer so Mariji priznali naslov Bogorodnice /theotokos/. Na kralju obranjenih mozaikih je Marija še podrejena Kristusu, ki na prestolu sedé krona svojo mater. Povsem drugačen duh pa že veje iz mozaikov Eufrazijeve bazilike v Poreču, kjer je pomembna na častno mesto v sredo apside in obdana od angelov, ki se držijo svečano kot dvorjani med avdienco. Kristus sedi sicer nad apsidno sredi friza apostolov, vendar je mnogo manjši od nje. Eufrazijana, kakor to baziliko po škofu - graditelju imenujejo, je ena najlepših starokrščanskih bazilik na svetu. Zgrajena na meji barbarskega ozemlja naj bi s svojim sijajem vcepila našim prednikom spoštovanje pred bizantinsko mogočnostjo. Postavili so jo na mestu, kjer je bila že v 4. stoletju štirikotna cerkev z bogatimi še danes ohranjenimi mozaiki. Zelo lepo ohranjena je tudi mala bazilika sv. Barbare v Trogiru iz začetka 9. stoletja. Njena znamenitost je obokan strop, kakršen se je na zapadu šele pozneje uveljavil. Sicer pa so našli sledove bazilik povsod, kjer je prodiralo prvo krščanstvo: v Solinu, v Puli, v Zadru /tu do železno prezidane in obnovljene/, v Stobih, Caričinem gradu, v Celju in celo na ptujskem gradu.

Med nomadskimi narodi evrazijskih step, ki so sprožili preseljevanje narodov in kakor lavina pokopali pod seboj dovršen del antične kulture, so igrali prav gotovo odločilno vlogo Huni, Turkom soroden narod, ki je že stoletja pred delal velike preglavice Kitajcem. Na svoji poti iz Džahara in Džehola, kjer je bila menda njihova domovina, so se navzeli nekaterih sarmatskih, to je severnoiranskih običajev in življenjskih oblik, morda tudi nekaterih kulturnih dobrin, od Armencev ob Kavkazu so se naučili celo pisanje in vse to prinesli s seboj v Evropo ter predajali svojem germanskim, posebno gotskim zaveznikom in podložnikom. Sem spadajo poleg motivov nemškega srednjeveškega epa, ki se ovija okoli Atilove osebnosti, živalski stil in



pletenica, ornament sestavljen iz trakastih, kitastih in spiralnih vzorcev s prekrižanimi živalskimi telesi, ki se zvijajo in svedrajo drugo preko drugega. Nikoli ne bo mogoče ugotoviti, katera izmed prvin tega zgodnjesrednjeveškega stila izhaja iz prastare nomadske navezanosti na žival in živalske boje ali iz abstraktne geometrije, ki je tako značilna za neolitske poljedelske kulture in jih srečamo na primer v ornamentiki nastarejših grških vaz. Prav gotovo tudi germanskega prispevka na severu in iranskega na jugu tega velikega gibanja ne moremo izločiti. /Med okupacijo so ustaši proglašali pleteničasti ornament kot tipično hrvatsko ali celo prahrvatsko prvino ..../ V prepletanju črt, ki hitijo zdaj nad sosodnjimi, zdaj zopet pod njimi je kljub ploskoviti obdelavi čutiti neko globino, predvsem pa nemir in silovitost, ki bi jih skoro lahki imeli za simbol dobe. Čeprav sta sv. Bernard in sv. Bonifacij imela to ornamentiko za pogansko in barbarsko ter prav nič primerno za cerkveno okrasje, je vendarle s svojimi abstraktnimi oblikami odgovarjala krščanskemu idealističnemu pojmovanju; tako da jo nekateri /Izidor Cankar/ smatrajo kot prav nadaljevanje starokrščenskega stila. Vsekakor pa je bila izredno žilava in se je na severu držala pozno v srednji vek. Mnogo je je tudi v Dalmaciji, ker so prav tedaj ob začetkih hrvaške državnosti zgradili mnogo cerkva, ki so še danes vsaj kot ruševine ohranjene. /Sv. Križ pri Ninu, Sv. Peter v Priku, Sv. Donat pri Košljunu na Krku, Sv. Trojica pri Splitu in druge/

Nekje na sredi med starim in novim, ali bolje med antičnim in barbarskim je Teoderihova grobnica iz 6. st. v Raveni. Kakor je sam kralj Vzhodnih Gotov, ki je vladal kot cesarjev regent v Italiji, nekak kompromis, je tudi grobnica, zgrajena po starih vzorcih kot deseterokotna stavba s težko 11 m široko, grobo učinkujočo kupolo, nekaka mešanica antičnega in barbarskega: rimski mavzolej, ki je zaradi masivnosti videti skoro kot kak megalit.

V to obdobje, v sredo 6. st. pada pomemben začetek zapadno-evropskega kulturnega in političnega življenja. Benedikt iz Nursije je sredi rimskih razvalin na Monte Cassinu zgradil samostan in cerkvico. Temu samostanu so se sčasom pridružili drugi. Njihova vloga pri graditvi cerkva, krčenju pragozdov



in širjenju poljedelstva, pri ohranjanju in prepisovanju starih rokopisov, pri izobraževanju, posebno pa pri utrjevanju fevdalnega reda in fevdalnih odnosov je bila v začetku srednjega veka izredno pomembna.

Menihi, ki so si postavili za cilj, da med barbari širijo krščanske dogme in krščansko etiko, niso imeli lahkega opravila. Marsikaterokrat so se morali prilagoditi na miselnost, ki je bila vsaj našemu današnjemu pojmovanju krščanstva naravnost nasprotna. Stari barbarski bogovi, proti katerim so grmeli, so bili silno trdoživi. Zavlekli so se v vraže in praznoverja ter često kot hudiči kakor mrčes živeli v gubah pod plaščem krščanske vere. Meniška propaganda je v boju za edino zveličavno cerkev heroizirala Kristusov lik /ep Heliand o junaškem boju Kristusa ali ilustracija stutgartskega psalterja s Kristusom v oklepu in čeladi/ in se sklicevala na celo mavrico čudežev, ki so bili na las podobni stari magiji. Nadnaravno moč, ki so puhtele iz relikvij in iz "besede božje", kakor je bila zapisana v svetih knjigah, so nujno terjale tudi zunanjo sijaja. Skrinje z relikvijami svetnikov - relikviarji - so bile iztesane v obliki cerkvic, oblečene v dragocene kovine in okrašene z emajlom ter dragim kamenjem. Pri pisanju knjig jim ni šlo več za to, da bi s črkami kot nevtralnimi nosilci vsebine nizali besede drugo ob drugo, ampak so jim pripisali magičen pomen. Z bogatim okrasjem, s inicialkami in z iluminacijo knjige sploh so podčrtavali važnost besede, stavka ali poglavja. Pri takem doživljanju vsebine je stopila čitljivost teksta v ozadje. Ker so te knjige rabili pri bogoslužju, je morala biti tudi njihova zunanost - vezava - lepa in kar se da dragocena.

Med okrasjem, s katerim so kitili knjige, se najbrž pod vplivom Langobardov zgodaj pojavi pletenica pa tudi prastari ptičji in ribji ornament, iz katerih so sestavljali črke. /Pri nas na pr. Splitski evandjelistar iz 8. st./ Kelti v Angliji in posebnoma na Irskem so stopnjevali to okrajanje do celostnih slik, v katerih ornamentalni in drugi motivi objemajo in prepletajo samo eno besedo, ali celo samo eno črko.

Posebno znamenita je knjiga "Book of Kells", ki jo hranijo v Dublinu. Tu je človeški lik upodobljen ploskovito, vpleten je v



mrežo črt ter stisnjen v širok, bogato okrašen okvir tako, da učinkuje skoro kakor ornament. Vse, celo gube na evangelistovi obleki in kodri na njegovi glavi, vse je kot skrivnostno vozlišče sil, ki s svojo močjo čudežno ožarjajo vse, kar obdaja knjigo.

Napačna telesna sorazmerja, popolno preziranje perspektive, shematična, zelo okorna risba z ornamentalno razporeditvijo gub na obleki, pleteninast okvir in jasna simbolna govorica so značilnosti starohrvatskega reliefa v spkitskem baptisteriju. Kaže nam hrvatskega kralja, ki sedi na prestolu - podobno kot Kristus, ali kak svetnik v zgodnjekrščanskih mozaikih in rokopisnih iluminacijah - ter si z rokama podpira krono /ali pa si jo posaja na glavo?/, obenem pa se dotika križa, ki mu služi kot žezlo /morda je celo del krone?/. Ob kralju stoji dokaj manjši razoglavi dostojanstvenik, na tleh pa leži še manjši premagani sovražnik, ali pa samo podložnik v bizantinskem pokleku /proskynesis/. Ideja je jasna: zvestoba krščanstvu, kraljeva oblast in njegova nepremagljivost. Poleg tega pa: družbena difereciacija zgodnjega fevdalizma pred koncem preseljevanja narodov.

Med tem se je Frankom pod vodstvom Merovingov in njihovih naslednikov po krvavih bojih in dinastičnih spletkah /v 40 letih je bilo šest frankovskih kraljev zastrupljenih ali umorjenih/ posrečilo združiti dobršen del Evrope pod svojo oblastjo. O božiču leta 800 je papež Leon III., kronal Karla, ki je pozneje dobil priimek Veliki, za cesarja svete rimske države. S tem je bilo zaključeno celo obdobje. Središče sveta se je premaknilo iz Sredozemlja na sever, Germani so prodrli v romanski svet in ga prekvasili, uveljavilo se je krščanstvo s svojimi monopolističnimi pravicami po vsej Evropi in prevladal je fevdalni družbeni red nad sužnjeposestniškim.

Kot mogočen spomenik tej dobi stoji v Aachenu Karlova palača z dvorno kapelo v dveh nadstropjih; zgornje je bilo za cesarja in dvor, spodnje pa za ljudstvo in služinčad. V osmerokotni centralni zgradbi z deloma antičnimi stebri je sedel cesar na marmornem prestolu naravnost nasproti oltarju in tako pričal o tesni fevdalni povezanosti med državno in cerkveno oblastjo, med posvetno in duhovsko gospodsko.



Karlova Kapela je bila verjetno tudi vzorec za cerkev sv. Donata /sprva sv. Trojice/ v Zadru, ki je bil tedaj glavno mesto bizantinske Dalmacije. Zadrski škof Donat je bil kot poslanec dalmatinskih mest pri Karlu in je gotovo videl pravkar zgrajeno kapelo. Stavbenik, ki je dobil od njega naročilo, da zgradi podobno cerkev, je postavil mogočno zgradbo kar brez temeljev na tlak rimskega foruma. Visoki skoro brezokenski zidovi počivajo na ostankih rimskih stavb. Cerkev je zgrajena v krogu s tremi polkrožnimi apsidami na vzhodu in ima kakor aachenska dve nadstropji. S svojo rustikalno težo in silovitostjo je morala učinkovati na Slovane, ki so vedno močnejše pritiskali na romanska mesta v Dalmaciji.

Razdelitev rimskega imperija med oba Teodozijeva sinova, sicer sama po sebi ni bila nič novega, toda tokrat sta oba dela ostala vsaksebi in se nista več združila. Zvest skupnosti je sicer še dolgo živela in prav do konca ni povsem zamrla, a razpoka se je vedno bolj širila, dokler ni postala nepremostljiv prepad. Bizantinci, ki so sami sebe imenovali Romane /Romaioi/, so se vedno sklicevali na rimske tradicije in na staro slavo. Iz državne ureditve, ki so jo s hierarhično zgrajenim državnim aparatom, pravom in vojsko podedovali od Rima, iz grške kulture, ki so jo z grškim jezikom in helenistično usmerjenostjo prevzeli, in iz krščanstva, ki se je tu posebno tesno povezalo s cesarsko oblastjo, so zvarili mogočno celoto, ki ji po krivem očitajo utrujenost in gnilobo, saj se je več kakor tisoč let uspešno branila pred Germani, Avari, Perzijci, Arabci, Slovani, Normani, in Turki. Prav to pa je terjalo nezaslišano koncentracijo moči. Vse kulturno, politično in gospodarsko življenje je bilo strnjeno v Bizancu, kamor se je stekalo bogastvo iz državnih monopolov in iz velikih zemljiških posestev.

Cesar je bil vrhovni poveljnik vojske, vrhovni sodnik in zakonodajalec ter kot božji zastopnik na zemlji zaščitnik Cerkve. V njeno življenje je ponovno avtoritativno posegal. Ta cezaropapizem je izoblikoval izredno tog ceremonial s slovesnim obredjem, ki je dvigalo cesarjevo osebnost visoko v ozračje mističnega. Poudarjanje bogastva in zunanjega leska je prav tako služilo krepitevi cesarske moči.

Carigrad, ki je imel za cesarja Justiniana več kot milijon



prebivavcev, je bil poln čudovito lepih palač, ki pa so večidel porušene. Ohranjena je Hagia Sofia /sv. Modrost/, ena najlepših stavb na svetu. Zal ni ostala kakor je bila, ker je več kakor 500 let služila kot mohamedanska džamija. Zgrajena je kot centralna zgradba z veliko 55 m visoko kupolo nad kvadratastim srednjim prostorom, ki ga pa dve polovični kupoli na vsaki strani s po dvema polkrožnima nišama in eno apsidno raztezata v pravokotnik tako da tvori cerkev nekak prehod med centralno zgradbo in podolgovato baziliko z dvema mnogo ožjima stranskima ladjama. Stene in stebri so prevlečeni s prekrasnim barvastim marmorom, strop in oboki pa so pokriti z mozaiki. Skozi alabstrna okna prodira motna svetloba, ki proti vrhu kupole narašča in vodi vernikova čustva iz polmračnega marmornega tostranstva v zlato nebeško glorio lesketajočih mozaikov. Na tleh pred mozaikom je vzdana porfirna plošča, na kateri je molil cesar, mnogo bliže bogu kot množici. Njegova molitev je bila vpletena v cerkveno obredje, na podoben način kakor v poganskem bogoslužju. Koliko kristjanov je umrlo mučeniške smrti, ker so se podobnemu češčenju umrljivih cesarjev upirali!

Nadomestilo Avgustovega božanskega kipa v templju pa je razkošen in lesketajoč mozaik v cerkvi San Vitale v Raveni, v mestu, ki je kot dolgoletni sedež bizantinskega eksarhata poln bizantinskih spomenikov. Na stenah kora sta dva velika mozaika, ki predstavljata cesarja Justinijana s svetniškim sijajem, diademom in obrednim plaščem sredi med diakoni, škofom in gardo na eni strani, na drugi strani pa cesarico Teodoro, vso v zlatu in dragocenem nakitu, prav tako ogrnjeno v temen zlato obrobljen plašč in obdano z dvorjanicami v bleščečih slavnostnih oblačilih. Sliki sta poduhovljini in nerealistični: zlato nebeško ozadje, toga obredna drža s pogledi uprtimi naravnost v gledavca - vse ena sama slovesna reprezentacija, kakršnih zgodovina ne pozna ne prej, ne pozneje. Vsa ta svatovščina prelestnih barv in umirjenega notranjega ritma je izražena neverjetno preprosto in jasno. Kljub temu pa so - pač po tradiciji iz Rima in helenizma - portreti realistični in natančni o cesarju, ki je obnovil slavo starega imperija, reformiral pravo in se bavil s teologijo, ter o cesarici, ki se je kot



bivša poulična plesavka povzpela na cesarski prestol in kot zgled samozatajevanja in razvrata vladala modro in muhasto ob svojem možu, povedo vsaj toliko, kot vsa poročila sodobnih las-kavcev in zaprnikov.

Morda se nam prav v teh mozaikih najbolj razodene globji pomen bizantinske umetnosti. Kot izrazito dvorska umetnost, kar tu pomeni isto kot cerkvena umetnost, saj se obojno obredje prepleta, močno poudarja hierarhično lestvico ter dviguje vse osebno, prostorno in časovno v nadosebno, nadprostorno in nadčasovno. Simetrična razporeditev likov, ki v nekem ritmu ponavljajo isto kretnjo /kot na primer apostoli ob Kristusu v poreški Eufraziani, kjer je bizantinski vpliv posebno močan/ skuša ustaviti trenutek in ga dvigniti v večnost. Težko bi bilo ugotoviti, koliko je v taki življenjski usmerjenosti prastarih ali sočasnih orientalskih prvin.

Več kakor sto let /726-843/ je divjal v Bizancu najstrašnejši boj med ikonoklasti /sovražniki slik/ in ikonoduli /ljubitelji slik/. Ta boj, ki je zajel ves narod, je bil vse prej kakor pričkanje umetnostnih ali teoloških teoretikov, saj je zaradi njega preteklo mnogo krvi. V tem času so zapirali samostane in razlaščali njihovo imetje, menihe in nune pa silili, da bi se ženili. Umetnikom so sekali desne roke, češ, da so z njimi grešili, cesarica Irena je dala celo svojega lastnega sina oslepiti. Vse to dokazuje, da nimajo prav tisti, ki vidijo v ikonoklazmu samo vzhodnjaške vplive pravovernih židov ali muslimanov. Tudi zavistno zgledovanje pri uspešnih mohamedskih sovražnikih ni bilo odločilno. Cesar Leon III. je imel meništvo, ki zdaleč ni imelo takega vpliva kakor na Zahodu, za oviro pri izgradnji mogočne države. Samostani s svojimi čudotvornimi slikami so postali znamenite božje poti in s tem povečovali svoje dohodke in vpliv med preprostim ljudstvom, na drugi strani pa so kot neobdavčeni zemljiški posestniki odtegovali državi dohodke in deloma tudi mladino, ki ji ni bilo treba na vojsko.

Ko se je ta edinstveni boj v zgodovini končal, je bizantinska umetnost znova zaživela. Pregnana v skrite samostane se je obogatila z nekaterimi posvetnimi elementi /lovske in vrtni prizori/, ki jih je iz iluminiranih rokopisov prenesla zopet v cerkev. Celó človeški lik je postal bolj plastičen kot je bil



prej.

Tudi v temnih obdobjih bizantinske zgodovine in celo tedaj, ko so križarji zasedli in opleniili Bizanc, ta umetnost ni izgubila svoje ekspanzivne sile. Kvadratasti tloris z enakokrakim križem in kupolo nad križiščem obeh krakov je bil v večji ali manjših odstopanjih osnova za stotine cerkva ne le v bizantinski državi, ampak tudi med Bolgari, Srbi in Rusi ter celo med Normani na Siciliji in v Benetkah. Cerkev sv. Marka se še danes po naša z bronasto četverovprego nad pročeljem, s plenom torej, ki so ga križarji uropali na bizantinskem hipodromu. S tem je dobil ta sicer revni, a še vedno lepi posnetek bizantinske Hagie Sofije svojo pristno krono.

Poleg znamenitih cerkva v Atenah, Solunu, Bačkovem /bolg./, Kijevu, Moskvi, Cefaluju /sicilija/, Rimu, Raveni in Benetkah, so posebno lepi primerki bizantinske umetnosti tudi pri nas: Dečani, Gračnica, Nerezi, Ohrid, Sopočani, Studenica, Žiča in mnogi drugi kraji. Večina teh cerkva je bogata z mozaiki in freskami, med njimi zaslužijo po Krleževem mnenju najvišjo cenotitit, ki jih je ustvaril mojster v Sopočanih. Lahkotnost risbe, obvladovanje kompozicijskih sklopov, bogata domiselnost in velicastna mizanscena ga izločajo iz vrste anonimnih umetnikov.

Posebna zvrst bizantinske umetnosti je slikanje ikon, svetih podob, ki po določenih normah upodabljajo posebno Marijo, in so jih imeli v svetih kotih po hišah. Pred njimi so gorele večne lučke. Te ikone so ponekod še danes spomin na staro magijo, ki čudotvorno obdaja naslikani človeški, pravzaprav božji lik.

Bizantinska umetnost in sploh bizantinska kultura je bila tako tesno povezana z državo, da je ob zacvetju Carigrada, ki je bil s svojimi 45.000 prebivavci, 5.000 domačimi in 2.000 branivci iz Zapada komaj senca nekdanje slave, izgubila svojo politično in ekonomsko osnovo ter se ni več dalje razvijala. Toda od stare dedščine so živela še stoletja. Bizantinsko pravoslavje je družilo južne Slované v boju proti Turkom, vzhodne pa proti Tatarom. Osvoboditelj ruskih dežel Ivan III. se je oženil z nečakinjo zadnjega bizantinskega cesarja. Prevzel je bizantinski grb z dvoglavi orlom, uvedel na svojem dvoru bizantinski ceremonial in tako nadaljeval tradicijo Vzhodnorimskega cesarstva.



Carigrad "Novi Rim" je zamenjala Moskva "Tretji Rim". /Ostrogorski/.

Na našem ozemlju sta se skozi stoletja od one usodne delitve veta med Teodozijevega sinova in morda že davno srečevala in borila Carigrad in Rim, Vzhod in Zahod. Toda to geografsko in politično mejo je blažil in vedno znova in znova preskakoval občutek etničnega sorodstva in tesne povezanosti. In prav na mestu, kjer sta se oba politična, religiozna in kulturna koncepta stikala - v današnji Bosni in v najbližjih sosodnih pokrajinah - je zaživelo religiozno gibanje, ki se je skozi več kakor dve stoletji upiralo obsodbam iz Vzhoda in Zahoda. Bogomilstvo, ta "smrtonosna kuga odpadniške iznakaženosti" v "njih Slavinije", kakor so jo imenovali papeži, je eno najzanimivejših poglavij jugoslovanske zgodovine. O bogomilih vemo le malo in še to le iz sovražnih virov. Podobno kakor stoletja pred mitreizem z dokaj številnimi sledovi v Bosni /mitreji v Bijelem polju pri Mostarju, v Konjicu in Jajcu/ je tudi bogomilstvo prišlo z Vzhoda. Stari dualizem dobrega in zlega boga in boja med njima je postal razočaranemu ljudstvu prisposoda nasprotja med fevdalno gospodo, ki je pod bizantinskim vplivom prišla uvajati fevdalni red, in med vedno revnejšimi kmeti, ki še niso pozabili na staro plemensko demokratično ureditev. V bogomilstvu, ki ga pod drugimi imeni poznamo po vsej Evropi, so se mešali krščanski, manihejski in zaratustrični nauki.

Vsa papeška prekletstva in križarske vojske niso mogle zatreti bosanskega bogomilstva. Njihov odpor do obeh krščanskih cerkev je bil tako močan, da so se, ko so prišli Turki, raje pomislili, kot da bi branili tisto krščanstvo, ki so jim ga pripisali krvoločni križarji. Zadnji njihovi sledovi so se izgubili sredi 19. stoletja. Ostali so samo nagrobniki, ki pričajo o njihovem samosvojem življenju.

Tak nagrobnik - Bosanci mu pravijo "stećak" - je ponavadi izklesan iz enega kamna in po obliki često posnema rimski sarkofag. /Zdi se, da se je ta oblika tudi našim prednikom močno vtisnila v spomin, saj so bile včasih celo naše kmečke skrinje podobne sarkofagom/. Le zelo redki med kakimi 60.000 nagrobniki so okrašeni. Na njih so razni simboli, posebno mesec in sonce pa tudi nekatere oblike križa z viticami in grozdom a brez



Kristusa. Izjemoma pa so na teh spomenikih tudi prizori iz vsakdanjega življenja. Največ jih je iz lovskega in sploh živalskega sveta. Vidimo pa tudi jezdece na konjih, viteške turnirje in celo plese, ki ne morejo biti nič drugega kakor narodna kola. Včasih je na takem nagrobniku upodobljen mož z dvignjeno roko - toda kaj ta razprta dlan pomeni, doslej še niso mogli razvozlati. Poleg grobo klésanih in okornih jih je nekaj, ki pričajo o izrazitem občutku za kompozicijo, ritem in zanesljivem znanju. Če izvzamemo južno Francijo z nagrobniki francoskih albižanov, odnosno katarenov, kakor so se tam imenovali, je v tej bosanski umetnosti, ki se razlikuje od vsega, kar so ustvarjali umetniki v njihovi romanski in bizantinski okolici ter celo od vsega, kar razumemo kot narodno umetnost, mnogo naivne preprostosti, stilne neobremenjenosti in nekega zdravega, krepkega arhaizma. Stare bogomilske nekropole v Radimlji, Žitomisliću. Uboskem in po nešteti krajih Bosne pripovedujejo o ljudeh, ki jim smrt ni bila težka, čeprav so jim jo prinašali križarji z vseh strani. Kako bi sicer na svojih nagrobnikih upodabljali cele frize za roke se držečih plesavcev.

Vzporedno s preseljevanjem narodov iz evrazijskih step proti zahodu je teklo gibanje puščavskih nomadov, katerih življenje je bilo, na podoben način kakor pri Hunih s konjem, povezano z velblodom, z živaljo torej, ki jim je omogočala bivanje na robu puščave pa tudi dolge vojne pohode. Ta južni tok nomadov je postal za Evropo viden šele tedaj, ko mu je dal vse povezujočo religiozno ideologijo in jasno načrtano politično smer bivši gonjač velblodov in kasnejši trgovec Mohamed. Uspelo mu je v dobi najhujše krize, ki je zajela arabska plemena, premagati partikularizem teh plemen in jih v Alahovem imenu povesti na boj proti sovražnikom. Za rob arabske puščave so se namreč živo zanimali mogočni gospodje v Bizancu in Iranu. Tedaj seveda še ni šlo za nafto, ampak za trgovsko pot med Evropo in Indijo. Uspeh tega zanimanja so bile stalne vojne, v katerih so krvali Arabci zdaj zaradi enih, zdaj zaradi drugih. Združitev arabskih plemen na osnovi preproste s človeškimi slabostmi računajoče monoteistične religije, ki je kakor vse monoteistične religije nastala na robu negostoljubne puščave in ki je brez pomislekov jemala od židov in kristjanov, kar je bilo za skromnega in žilavega beduina uporabno, je prinesla neverjetne uspehe



in v manj kakor sto letih ustvarila svezovno državo od Indije do Spanije. Islam se je bliskovito širil. V obdobju svoje največje moči je njegovo ozemlje obsegalo Spanijo, severno Afriko, Malo Azijo, Indijo, Indonezijo ter celo nekatera finska plemena na severu in Sudance ob ekvatorju. V okviru te ideologije, ki se je širila z mečem pa tudi z mirno propagando je vzrasla kultura, s katero se Evropa dolga stoletja še meriti ni mogla. Posebno očitna nam postane mohamedanska kulturna premoč, če primerjamo dva sodobnika: Karla Velikega /768 - 814/ in Haruna al Rašida /786 - 809/. Na eni strani kmečko okorni pol ismeni barbarski Frank, na drugi pa sijajni, kulturno prefinjeni, prosvetljeni arabski kalif. Šele v 13. stoletju se je tehtnica uravnovesila, v 15. pa se je prevesila na krščansko stran. S svojimi osvajanji so postali Arabci iz preprostih in zaostalih puščavskih nomadov gospodarji nad pokrajinami in narodi s staro, bleščečo, kdaj pa kdaj tudi že utrujeno kulturo in umetniško tradicijo. Zagospodovali so nad najvažnejšimi trgovskimi potmi starega sveta in se tako znašli na sečišču kulturnih pobud z vzhoda in zapada, s severa in juga. Pri ustvarjanju njihove edinstvene kulture so sodelovali različni narodi, ki jih je v prvih stoletjih družila skupna država, potem pa le še skupna vera in skupen obredni in kulturni jezik. Ker se koran ni prevajal in ga je moral vsak musliman poznati v izvirniku, se je arabščina razširila po vsem muslimanskem svetu.

Arabci so bili za kulturno posredniško vlogo prav posebno priprani, saj so bili kljub verskemu fanatizmu še dokaj strpni, poleg tega pa je med njihovimi intelektualnimi krogi često vladal prav svobodomiseln liberalizem. Mostovi in karavanseraji /gostišča za potnike/, s katerimi so na goste posejali pokrajine, ki so jim vladali, poleg tega pa izredno dobre pomorske zveze so postale simbol ne le arabske, ampak tudi drugih muslimanskih kultur. Tudi pri nas v Bosni imamo čudovite spomine na to vrst muslimanske gradbene dejavnosti /Mostar, Višegrad/. Značilna za arabsko kulturno sprejemljivost je zbirka pravljic "Tisoč in ena noč". V njej bi lahko našli indijske, perzijske, mezopotamske, židovske, egiptovske in morda celo kitajske prvine. Kljub temu pa je ta velika umetnina arabska.



Arabska je po bujni domišljiji in slikoviti raznolikosti pa tudi po osnovni ideji ublaževanja vzkipljivih strasti in plemenitenja barbarske surevosti in krutosti.

Posebno hvaležni pa moramo biti Arabcem, ker so nam ohranili dovršen del grške filozofije in drugih znanosti, ki so jih prevajali tedaj, ko je vsa zapadna Evropa z izjemo nekaterih samostanov uničevala "poganske" spise. Astronomija, geografija in medicina so pod Arabci na novo vzcvetele. Izmed številnih in bogatih arabskih bibliotek iz tedanjega časa nam žal ni ohranjena nobena. Sovraštvo med kristjani in muslimani pa ni bilo nikoli tako močno, da kulturne dobrine ne bi preskakovale obrambnih obzidij in jarkov ter bojnih linij. Poleg bojnega plena in bolezni so prinesli križarji z Vzhoda tudi potratno razkošje olike in omike. Ta ali oni se je morda naučil celo uporabljati svoj razum izven predpisanih tirnic. Kadar govorimo o temnem srednjem veku, ne smemo misliti na arabski svet, saj je bila tedaj celo higiena višja kakor danes. Španska inkvizicija je v začetku 17. stoletja prav lahko spoznavala "trdnovratne muslimane" že na zunaj, ker so bili čistejši od kristjanov ...

V koranu sicer nikjer ne stoji, da je upodabljanje boga ali ljudi prepovedano, vendar se je v 2. polovici 8. stoletja izoblikovala v sporu ali pa tudi vplivom krščanstva teološka teorija, za katero je bil Alah mnogo preveč zvišen, da bi ga smela upodabljati človeška roka. Poleg tega pa so po Alahovem sklepu vse stvari na svetu minljive in torej ne zaslužijo, da bi jih skušali ohraniti dalj, kakor jim je sojeno živeti. Samo tiste oblike, ki jih v prirodi ni, so izvzete iz te prepovedi. Religiozno slikarstvo v krščanskem smislu besede se torej tu sploh ni moglo razviti.

Toda islam se je širil po ozemlju, kjer skoro ni bilo sežnja kultiviranih tal brez umetnin, poleg tega pa se umetnost ne da prepovedati. Boj proti njej bi bil brezuspešen. Morda je prav izločitev človeškega lika iz umetnosti /ki sicer ni bila dosledno izvedena/ obvarovala Arabce pred posnemanjem antičnih vzorcev in usmerila ter osredotočila njihova umetniška prizadevanja na druga področja.



Prvo džamijo /zbirališče/ je zgradil Mohamed v Medini. Sprva to ni bilo nič drugega kakor široko dvorišče z na zid prislonjeno pokrito lopo. Tu je molil pred svojimi verniki, ki so ga posnemali. Ko se je odločil za usmeritev proti Meki /najprej je gledal proti Jeruzalemu/, je izmaknil tudi lopo proti jugu. To orientacijo je razprej naznanjal kamen, ki ga je pozneje zamenjala niša /minbara/, kakor no vidimo v vseh džamijah. Da bi ga verniki bolje videli in slišali, je zredel zvišen prostor /minbar/, ki je včasih podoben prižnici. Džamije stojijo /po navadi štiri/ minareti, ozki stebriči, s katerih muezzin petkrat na dan kliče vernike k molitvi. Medina je o izmed najbolj svetih mest islama. Džamija se sestoji iz velikega z galerijami obdanega dvorišča, Mohamedove grobnice, ki jo pokriva mogočna kupola. Blizu njega počivajo njegova hčerka Fatima in njegova prva naslednika. Prazen grob je določen za Jezusa, Marijinega sina. Svetost kraja označuje 5 minaretov. - Najsvetejši kraj za mohamedance je seveda Meka. Svetišče, kjer se zbirajo romarji, je starejše od islama, saj so sveti kamen Kaaba molili že davno pred Mohamedom. Tu je sedem minaretov. V mogočno dvorišče vodi 19-ero vrat, nad galerijami je 152 kupol - vse je usmerjeno, da sprejme množice božjepotnikov z vsega muslimanskega sveta, kajti za vsakega pravovernega mohamedanca je dolžnost, da vsaj enkrat v življenju, če mu je mogoče, obišče Meko.

Posebno zanimivo je tretje mohamedansko svetišče - džamije v Jeruzalemu. Zgrajena je nad skalo, s katere se je, kot prav muslimansko izročilo, Mohamed dvignil v nebo. To je prva džamija s kupolo. Gotovo je nastala pod vplivom krščanskih centralno zgrajenih cerkev v Jeruzalemu. Tudi mozaiki in okna s pisanimi šipami govorijo o krščanski sosesčini. Napisi iz korana, brez katerih skoro ni džamije, krasijo prostor s svojo ornamentalno igrivostjo, ki je tako značilna za arabske pisarnike.

V kulturi in umetnosti islama bi lahko našli sledove umetniških prizadevanj vseh narodov, ki so si jih Arabi, pa tudi drugi mohamedanski zavojevavci podvrgli. Helenistični stebreniki, rimski mostovi in akvedukti, staroperzijska ognjena svetišča, predvsem pa blesk in razkošje perzijskih vladarskih dvorov in še nesteto



drugih prvin se je zlilo v eksotično pisanost islamske umetnosti.

V arhitekturi, pa najsi je bila religiozna ali posvečena, so stremeli po veličastju in sijaju. To veličastje ni sl nelo samo na razsežnosti in tudi sijaj ni bil samo v dragem materialu. Vendar se zmagoviti islam ni hotel odpovedati ne enemu, ne drugemu.

Airska medresa /nekakšna teološka fakulteta/ al Azhar ima prostora za 2.000 učiteljev in 20.000 študentov. Glavna dvorana obsega 3.000 kv. m in ima 140, med njimi 100 antičnih stebrov.

Džamija v Cordobi, ki jo je pričel graditi emir Abder Rahman I., 784 leta, ima 19 ladij in 860 stebrov in je obdana z do 20 m visokim zidom, ki jo loči od ostalega sveta. In vendar ni njena razsežnost tisto, kar nas pri tej čudoviti stavbi tako prevzame. Na dvorišču s petimi studenci, ki so pri vsaki džamiji nujno potrebni, ker se mora pri njih vernik pred vstopom v svetišče očistiti, so rasle oranže in palme, ki so se v gozdu stebrov glavne dvorane nadaljevale. Tu med temi stebri brez podstavkov, ki rastejo iz tal kakor drevesa, občutiš veliko razliko med mohamedansko molilnico in krščanskimi, antičnimi in egiptovskimi svetišči. Tu nimaš določenega cilja, saj med temi stebri prav lahko zablodiš, sicer pa si vsak hip že na cilju. V džamiji se namreč pravzaprav nič ne zgodi, tu ni obredov in procesij, ampak se v tem brezmejnem prostoru, ki te naj spominja na božjo brezmejnost, množica vernikov, ali pa tudi samo kak posameznik "klanja" in mrmraje pozitivno svoje telo. To občutje brezmejnosti se stopnjuje s celim sistemom podkvastih in šilastih obokov, ki se v dveh nadstropjih prepletajo in bočijo drug nad drugim. Tla so bila pokrita z mozaikom, stebri pa so iz marmora in drugega pisanega kamnja. Raj, ki ga je Mohamed obljubil svojim vernikom, ni mogel biti lepši. Danes je ta stavba - katedrala.

Take, seveda mnogo bolj preproste, posebno pa mnogo manj bogate, so vse muslimanske džamije "dvoriščnega" tipa.

Ko so Turki zasedli Carigrad in Hagio Sofio izpremenili v džamijo, se je pričel uveljavljati v muslimanskem svetu nov tip - tip "kupolske džamije". V istem času, ko se je Michel-



angelo v Rimu bavitel načrti za kupolo nad cerkvijo sv. Petra, je v Carigradu gradil turški arhitekt Sinan džamijo Sulejmana Velikostnega. Sredi med manjšimi kupolami in polkupolami se dviga glavna velika kupola, ki je le za 3 m nižja od kupole v Hagii Sofii. Vendar je tudi tu med obema prostoroma velika razlika. Tu se stranski prostori ne izgublajo v polmrak. Vse je na prvi pogled pregledno in povsod enakomerno razsvetljeno. Če izraža Michelangelova kupola v zapleteni tehniki obsežnih konstrukcij s premagovanjem težke gmote silovito kipe je kvišku, je Sulejmanova džamija neverjetno jasna in s svojimi ostrimi na satovje spominjajočimi stalaktiti v kotih ob obokih trda hladna in toga.

Izmed grobnic islamskega sveta sta najslavnejši Timurlenkova v Samarikandu in Tadž Mahal v Agri /Indija/. Menda si res ni mogoče zamisliti večjega nasprotja kot je nasprotje med "hromim panterjem, človekom zla in groze", kakor ga je imenoval Gori, Timurlenkem, ki je samo v Ispahanu dal poklati 70.000 odraslih ljudi in otrok ter najljubšo ženo šaha Džehana, ki je umrla pri porodu svojega četrinajstega otroka. Timurlenkova grobnica se sestoji iz osmerokotne osnove, valjastega bobna in šebičaste kupole. Stavba, ki je okrašena z arabskimi pismentmi za Alaha in Mohameda, je višja od Teoderihovega mavzoleja in še bolj kakor ta spominja na stare neolitske menolite. Tadž Mahal "čudo sveta" pa s svojo ljubkostjo kot spomenik zveste ljubezni, ovenčan s celim vencem romantičnih legend pričča o indijskih vplivih. Skozi preddvorje in vhod prideš mimo podolgovatega basena in vodometa sredi med nasadi rož, palm in cipres do mavzoleja iz belega modrožilnatnega marmora. Sam mavzolej je preprosta na oglih prisekana kocka s štirimi manjšimi in eno glavno kupolo. Obdajajo ga štirje vitki stebriči in na vsaki strani džamija, odnosno dvorana, v kateri se zbirajo ljudje. Njena bleščeča belina in gredice rož pred njo ji dajejo bolj značaj vrtno hladnice kakor grobnice.

Alhambra - rdeči grad - se imenuje najlepša posvetna stavba islamske umetnosti v Granadi. Zgrajena v 14. stoletju v marskem slogu s svojo lahkotno zračno arhitekturo, ki z bogatimi stalaktičnimi oboki /najbogatejšimi na svetu/ in z nikjer zaključenimi ornamentmi na stenah učinkuje skoro kakor ka rokočeska



zgradba. Od zunaj je stroga kakor trdnjava, od znotraj pa je praviljično vedra. Izmed obeh dvorišč, v katera se stekajo razne dvorane, hodniki in sobe, je znano levje dvorišče, po studencu z 12 levi. Igra svetlobe in sence pa tudi lesketajoči odsev vode daje vsemu naravnost čarobno vzdušje. Vse pa je okrašeno z arabesko.

Arabeska je otrok arabske igrive fantazije. To ni abstraktno prepletanje linij pa tudi ne naturalistično nizanje listov drugega ob drugega, ampak oboje obenem. Proti vsem načelom organske rasti teče vitica skozi list ter se neredko konča celo v grozd. Sicer pa je tudi geometrijski ornament pri Arabcih izredno priljubljen. Uporabljajo ga posebno kot okras pri rezbarstvu, kovinskem posodju in pri vezavah knjig. Sama arabska pisava ima neverjeten ornamentalen čar, zato tudi služi kot okras v džamijah in povsod, kjer se da uporabiti. Pisati stavke iz korane je namreč bogu dopadljivo delo. Ti koranovi izreki so lahko pisani v raznih slogih in urejeni z izrednim smislom za kompozicijo.

Smisel za ornamentiko se je posebno uveljavil v preprogah. Na njih so žarele pisane barve in čudovite barvne kombinacije, tu so se prepletali ornamenti vseh vrst: geometrijski, rastlinski in celo likovni, saj so se muslimanski umetniki naučili oblikovati žival ali človeka nekako tako kakor rožo - in to po razlagi nekaterih pismoukov ni bil greh. Preproge so prav gotovo iznajdba pustinjaških nomadov, ki jim, ker so lažje prenosne kakor les, nadomeščajo pohištvo ter jim pomagajo krasiti njihove premične domove. Nomadu, ki je najraje čepel na tleh, je bil tudi pogled obrnjen - tla, saj mu puščava ni nudila neke paše za oči. V enolični okolici se mu je oko gotovo rado odpočilo na živih barvah preproge, ki jo je bil razvil pred seboj na tleh. Po prepletanju volnenih ali svilenih nitk strokovnjaki natančno ločijo perzijski vez od turškega.

Tudi v drobnih umetnostih je islamska kultura bogata. Zaradi izredne vloge, ki jo je imela pisana beseda, v prvi vrsti seveda koran, je cvetela iluminacija rokopisov. Tu srečujemo poleg zlato poslikanih arabesk in drugih ornamentov celo lovske prizore in ljubavne pare. A ne samo to: samega preroka vidimo, kako določa Alija za naslednika /Perzijski rokopis v Edinburgu/. Z izredno ljubeznijo in velikim spoštovanjem do božje besede so pisani in



neštetokrat prepisani razni kovali. Našpretnější lepopisci so delovali v Carigradu. Od tam so prišli nekateri zelo lepi rokopisi tudi k nam. Hranijo jih v Husrevbegovi knjižnici v Sarajevu, v Prizrenu pa tudi po drugih knjižnicah po državi.

Ker so bile dragocene kovine prihranjene za rajsko življenje, je bila njihova uporaba za vsakdanje življenje pravzaprav prepovedana, v bogoslužju pa posoda sploh niso potrebovali. Kljub temu pa so tudi to prepoved kršili in uporabljali posodje iz dragih kovin. V glavnem pa so se omejevali na plemenitenje preprostejših sirovin. Prav v tem omejevanju pa je morda vzrok, da so tudi tu ustvarili izredno okusne oblike v na novo izumljenih tehnikah. V Bosni in Makedoniji so te oblike prodrle globoko v narodno ustvarjalnost in postale naročna umetnost.

Trdna organizacija in koncentracija umetne obrti v mestnih bazarih je pospeševala njen razvoj in kljub izraziti muslimanski anonimnosti dvignila te njene izdelke do izredno visoke povprečne ravni.

Tudi v naših krajih je islamska umetnost zapustila globoke sledove. Poleg mostov imamo nekaj lepih džamij, Največ jih je seveda v Bosni in Makedoniji. Večina jih je iz 15. in 16. stoletja. Posebno mogočna je Husrevbegova džamija v Sarajevu, kjer je Husrevbeg zgradil tudi nekaj posvetnih stavb. Vitkost in iztehtana sorazmerja so značilna za džamijo Ferhabega Sokolovića v Banjaluki. Med njimi so starejše džamije šteje Sarana džamija v Tetovu, ki je zanimiva tudi po pisano poslikani fasadi.

Na vzhodu se od zgodnje antike pa do padca Carigrada kulturni razvoj nikoli ni docela pretrgal. Povsem drugače pa je bilo na zapadu, kjer se je z vdorom barbarskih ljudstev, najkasneje pa po Karlu Velikem antika zaključila in pričelo novo obdobje.

Plemstvo, ki se je razvilo iz frankovske vojaške in uradniške aristokracije, si je pridobilo toliko moči, da se je njegovo razmerje do kraljev bistveno izpremenilo. Nalob so si kralji izbirali svoje svetovavce in spremljevalce, zlasti pa so dedni plenilci volili kralje. Oklepna konjenica, ki so jo morali ustati v boju proti Arabcem in nešteto drugim sovražnikom, v katerih so se znašli kralji, so pospešili fevdalne odnose po načelih ravnice med vladarjem in njegovim vazalom. Ta se je obvezal, da bo svojemu



fordnemu gospodu sicer zvest, a ne podložen. Tako je tenak aristokratski sloj, ki je bil najtesneje povezan s cerkvijo, v kateri je imel najpomembnejše položaje celo v samostanih, v vsen deželah Evrope prevzel odločilno in vodilno vlogo.

Vse kulturno življenje je bilo odvisno od nazorov in predsodkov razreda, ki si je znal poskrbeti za sijajno povečanje. Ustvaril je viteški ideal, ki je bil posebljen v junakih srednjeveških epov. Artus in njegovi vitezi za okroglo mizo v Angliji, Roland v Franciji, Siegfried v Nemčiji in Cid v Španiji so le visoko stopnjevani predstavniki plemiške miselnosti. Fevdalne vrline zvestobe svojemu gospodu, pripravljenosti, da za čast božjo in s tem za oblast edino zveličavne cerkve, žrtvuje svoje življenje, posebno pa vrlina do okolosti stranjevanega ponosa, so osnovno razpoloženje teh viteških epov.

Če pa bi se tem junakom približali iz manj poetične razdalje in jih pogledali v žep, bi ugotovili, da je vse njihovo gospodarstvo slonelo na zemljiški posesti. Nekoč tako cvetoča gospodarstva so naglo propadala. Blagovni promet sicer ni povsem prenehal, vendar je glavna značilnost tega gospodarstva zaprtost in stremenje po samopreskrbi. Tu ni nobenih pobud za kakršne koli izboljšave in presežno proizvodnjo. Zastoj in mrtvilo v gospodarstvu je v tesni zvezi z nepremičnimi družbenimi oblikami in te zopet s konservativno ideologijo, ki ne trpi nobenih izprememb. Vse, kar je, je po božji volji tako, kakor je. Vsako puntanje in vsak poskus, da bi se karkoli pre naredilo, je greh zoper boga, ki je ta svet ustvaril. Sicer pa je vse tostransko življenje tako samo priprava za ono drugo, ki je edino važno. O tem pa, kako moraš živeti, da si ga pridobiš, odloča cerkev, ki v tem času zgradi neverjetno enovit in zaključen svetovni nazor. V njem ima umetnost kaj skromno mesto. Njena naloga je razlaganje in ponazarjanje krščanske mitologije, ustvarjanje in spodbujanje religioznih razpoloženj ter služba cerkveni reprezentanci.

V mestu po antičnem zgledu zamišljenega Karlovega rimskega cesarstva, nastanejo najprej tri potem pa dve državni tvorbi. Ni nista več skupnost mnogih plemen, ampak ima ena izmed njih po Otonu I. narodnost celo v naslovu. Zmagovita cerkev pa je



izgubila svoj veliki ugled. Disciplina menihov in posvetnih duhovnikov je vidno opešala, kupovanje cerkvenih služb je zavzelo nezaslišan obseg, zavladale so razmere, zaradi katerih se 10. stoletje imenuje mračni vek.

Tedaj je iz Clunyja zadonel klic po obnovi v evangelskem duhu krščanske preprostosti. Začele so se temeljite reforme, v katerih so tekmovali clunyjci in cistercijanci. Cerkev si je zopet opomogla, posebno samostani s čudodelnimi relikvijami so si pridobili veliko priljubljenost in bogata darila. Cluny sam, ki je bil direktno podrejen papežu - marsikdaj tudi papež Clunyju - je postal velika moralna pa tudi gospodarska in politična sila srednjega veka. V sredi 12. stoletja je štel benediktinski red, ki mu je pripadal Cluny, več kakor 2.000 samostanov. S to posvetno veljavo pa je raslo tudi stremljenje po zunanjem lesku. Opatijska cerkev v Clunyju - tretja po redu - ni imela prav nič prvotnega "clunyjškega duha", saj je bila to v svojem času najbolj veličastna in največja cerkev krščanskega sveta. Cistercijanec sv. Bernard iz Clairvauxa jo je ostro obsodil, ko je govoril o velikanski višini, neizmerni dolžini in nepotrebnosti širini cerkva in o tem, da "pogled potratnih, toda čudovitih ničevosti bolj podžiga ljudi k darovom nego k molitvi." /Citirano po Iz. Cankarju./

Nič manj pa niso v tem času obogatele škofije, ki jih je podpiral sam cesar. V škofih je namreč iskal opore zoper včasih le preveč objestne vazale.

Sibkost osrednje oblasti, ki v tekmi s cerkvijo zaostane in v spopadu podleže, posebno pa sredobežna stremljenja fevdalne gospode so našla svoj odmev tudi v umetnostni dobi, ki jo imenujejo romanika, čeprav ni bila omejena zgolj na romanske dežele. Starokrščanske, bizantinske in barbarske prvine so se združile v tem slogu, ki pa ni enoten in se po različnih pokrajinah močno loči. Vsebinska te umetnosti pa je sama ena: kar ni bilo ustvarjeno za vojaške namene, je cerkveno. Cerkev je edini pomembni naročnik umetnin, saj vladarji v tem času sploh nimajo stalnih prestolic, ki bi kot umetniška središča, kakor nekoč Atene ali Bizanc, izžarevala umetniška prizadevanja na vse strani.



Daleč izven mest so nastajale velike romanske cerkve - zato ima romanika za razliko od bolj mestne bizantinske umetnosti nekako provincialen značaj. Vendar rastejo prve katedrale tudi že v mestih. Nemci jih imenujejo "Gottesburgen" /božje utrdbe/, saj s svojo mogočno, težko kamenito gmoto bolj služijo "božji časti", torej cerkveni reprezentanci in propagandi, kot pa resnični potrebi vernikov, ki jih tedaj v majhnih obubožanih mestih gotovo ni bilo dovolj, da bi tako cerkev napolnili.

Umetnostni okus in umetnostne ideje so se širile preko znamenitih romanskih cerkva. Ljubezen in veselje do romanja je gnala ljudi, da so se odpravljali na nevarno pot, s katere se marsikateri romar ni več vrnil. Toda vse težave in nevarnosti takratnega potovanja jih niso zadržale. Vroča vera in iskrena pobožnost, množični zanos skupnega doživetja na svetem kraju, nekaj pa tudi žeja po tujih deželah in po avanturah so vodile trume vernikov v Rim, Sveto deželo in k Sv. Jakobu v Kompostelo /Santiago de Compostela v Spaniji/. Češčenje tega svetnika, čigar ime "Santiago!" je bilo bojni klic v vojni proti Mavrom, je bilo razširjeno po vsem Zapadu in celo Slovenci so nekoč mnogo hodili na to slovečo božjo pot. Nekateri, posebno francoske cerkve vzdolž romanskih poti so zrasle in dobile svoje reliefno okrasje nad cerkvenimi vrati pa tudi drugod po cerkvi pod vplivom te znamenite z mnogimi legendami ovenčane božjepotne stavbe /n. pr. Vezelay/.

Romanska cerkev se od starokrščanske bazilike bistveno ne razlikuje. Najbolj otipljiva je še razlika v izbiri gradbenega materiala. Namesto krhke opeke se v romaniki najčešče uporablja rezan kamen, ki s svojo telesno gmoto že na zunaj učinkuje kar se da mogočno. Posamezni stavbni deli so izrinjeni iz zgradbe, ki s polkrožnimi prislonjenimi kapelami naredi vtis mnogoličnega kompleksa osamosvojenih gradbenih enot. Veličasnimi zvoniki, ki so v Italiji ločeni od cerkvene zgradbe, drugod na Zapadu pa povezani z ostalo stavbno gmoto v celoto, že od daleč pričajo o pomembni družbeni vlogi tedanje cerkve med verniki, "ki ure jim meri in delo deli". Takih zvonikov je včasih /n. pr. v čudoviti cerkvi Maria Laach v Porenju/ po šest ali več.

Floris romanskih cerkva so vedno bolj razčlenjeni. Poudarjene



prečne ladje dajejo vsej cerkvi obliko latinskega križa. Kvadrat na križišču vzdolžnih in prečnih ladij postane mera za vso cerkev. Nad njim se dviga včasih širok četrrokoten, odnosno šesterokoten zvonik ali pa kupola. Tudi kript a se razširi v več-ladijsko dvorano. /Zaradi svojih treh ladij in stotih stebrov je posebno znamenita kript a cerkve na Krki na Koroškem./ Poleg ravnega stropa se vedno bolj uveljavlja obokani, rebrasti in celo križni, ki z vedno večjo višino srednje pa tudi obeh stranskih ladij že napoveduje prihajajočo gotiko.

Ravnovesje v obokih napetih silnic je izraženo tudi v romanskih glavčih, v katerih sta kocka in krogla združeni tako, da s svojim zaokroženim spodnjim delom sprejme okroglo steblo stebra in ga v četrrokotu predaja podnožju loka. Poleg takih funkcionalnih oblik pa je še mnogo več fantastičnih in figuralnih, pri katerih se kiparski element podreja stavbnemu.

Romanske cerkve v Nemčiji, Franciji, Italiji in Angliji se često precej med seboj razlikujejo. Posebno težke in mogočne so cerkve v Nemčiji /Maria Laach, Mainz, Bonn in Hildesheim/. To so pravi utrjeni gradovi, ki ne pričajo zgolj o vplivih vojaške arhitekture, ampak skušajo - kot n. pr. v Speyerju - tudi s svojo razsežnostjo tekmovati s paeško močjo kakor papežev zopernik Henrik IV., ki je dal to cerkev razširiti v eno največjih tedanje Evrope, Angleške in nekatere severno francoske imajo nekaj skupnega: zelo strogo, skopo okrasje in preprosto razčlenitev - morda pod vplivom osvajavskih Normanov, ki so tam vladali. Južno francoske in italijanske, ki so zrasle na klasičnih tleh rimske umetnosti, imajo često bogato okrašene fasade in zato učinkujejo nekam lahkotno in elegantno - seveda v primeri s nemškimi./ Lucca in Pisa z večnadstropnimi galerijami na fasadi. V Pisi je značilna tudi kupola nadkrižiščem vzdolžnih in prečnih ladij ter poševni stolp, na katerem se galerije šestkrat ponavljajo. Sem spada Modena in Notre-Dame-la-Grande v Poitiersu./

Kiparstvo, ki je v starokrščanskem in bizantinskem slogu splahnelo v komaj pridvižen relief, se v dobi romanike od vzhoda proti zapadu in od začetnega 11. do končnega 13. stoletja vedno bolj pogloblja. Kdaj pa kdaj se pojavi celo že prosto stoječ kip, ki pa je slej ko prej povezan z arhitekturo in ji je vsekakor podrejen. Izredno pogosti so reliefi nad zapadnimi vhodnimi vrati, ki



prikazujejo Kristusa kot sodnika ob poslednji sodbi, ali pa kako drugače govorijo o njegovi slavi in moči. Taki motivi so bili odsev, največkrat pa netivo apokaliptične množice histerije, ki je pred letom 1000 zajela vso zapadno Evropo. Od strastnih pridigarjev zapeljani in zmedeni ljudje so vsak dan čakali na konec sveta in v tem razpoloženju se je religiozna ekstaza stopnjevala do pravih izgrediv verske blaznosti. Epidemije kuge, leta gladu in togobe neprestanih vojn so se zdele srednjeveškim kristjanom le kazni za greh in znamenje za bližajoči se sodni dan. Neizobraženo ljudstvo, ki je iz svojih poganskih časov prineslo s seboj živ strah pred demoni, je bilo kaj hitro plen apokaliptičnih razpoloženj. V Kristusu so posebno Germani videli pomočnika v vojni proti vidnim pa tudi nevidnim sovražnikom, ki so prinašali bedo bolezni in smrt. Pred njimi so se zatekali h Kristusu in se ga oklepali kot splašeni otroci. /Relief nad vrati St. Lazarre v Autunu v Franciji nam prikazuje tak prizor v vsej iskreni ravnosti tistega časa. /V večini teh upodobitev so močne magične prvine, saj so namreč čene na zapadni strani cerkva, ker so si predstavljali, da od tam prihajajo demoni, proti katerim jih lahko obrani samo vsemočni Kristus. Te fasade /n. pr. St. Michele v Paviji ali St. Emeram v Regensburgu/ kar argolijo raznih zlih duhov in spak, ki prav tako kakor nekoč v Grčiji izgubijo svojo moč, če so upodobljene, odnosno začarane na zid. Na glavičih srečujemo človeka, ki ga hočejo pogoltniti demoni. V to območje spadajo tudi živalski stebri /n. pr. Souillac in Freising/.

Tudi ta doba se še ni povzpela do lika človeško trpečega Kristusa, čeprav je križev vedno več. Ponekod je Kristus še oblečen v dolgo tuniko in bolj stoji kakor visi ob razpeli. Kraljevska krona, ki jo ima na glavi, govori o posvetni oblasti cerkve in s to miselnostjo se trnova krona prav nič ne ujema. To je obdobje, v katerem je papež Gregor VII. izjavil: "Mi smo poklicani, da vladamo nad vsemi narodi in državami". Gregor VII. je bil sicer Nemec, a vzgojen v Clunyju .....

Vizionarna zamaknjenost verske ekstaze pomešana s prastarimi praznovernimi magičnimi predstavami je v tesni zvezi z divjo razgibanostjo likov francoske romanske umetnosti. Če n. pr. v Moissacu angeli nad cerkvenimi vrati kakor "pobesneli gibljejo



trup in noge, čeprav to gibanje nima nikakega smisla" /Iz. Cankar/ to ni samo "razbijanje dvodimenzionalnega okvira in "beg iz ploskve". Tudi prihod sv. Duha na timpanonu St. Madeleine v Vezelayu s prizorom, ko Kristus pošlje apostole "učit vse narode", je upodobljen neverjetno in nenaravno živo. Duh božji je kot neka skrivnostna sila "šinil" v ljudi, ki so se kakor adčarani zgenili. Tudi ta relief je poln raznih spak, ki prav gotovo ne predstavljajo fantastičnih prebivavcev na vseh koncih neznanega sveta, kakor so hoteli vedeti nekateri razlagavci, ampak vse tisto, kar je imel vernik v misli, ko je ves preplašen goreče molil: "Reši nas vsega zlega!"

Toda prav ta razgibanost, ki postavlja pred umetnika težko nalogo, da se spoprime s človeškim telesom, ki povsod sili izpod obleke, je v najbližjem sorodstvu z umirjenp statičnostjo kipov ob stebrih med vrati stolnice v Chartresu. Ti "učlovečeni stebri ali ostebrelj ljudje" /Iz. Cankar/ imajo sicer nad mero razpotegnjena telesa, ki pa so plastična in lepo zaokrožena. Tudi njihovi obredi niso več tipizirani, ampak imajo že zelo individualne poteze. Vsi ti naturalistični elementi, ki se kakor strahoma pojavljajo v romanski plastiki z manj togimi držami in vedno bolj okroglimi telesi se ne dajo razložiti samo s formalnimi zakoni. Tako se odraža v umetnosti individualizem, ki ga prinaša trgovski konkurenčni boj v mestih. Kakor se ta mesta šele počasi oživljajo iz stare otrplosti, tako je ta individualizem še plah in včasih komaj viden. Tudi posvetne plastike je že nekaj. Morda najbolj znan je braunschweiški lev, delo, ki je nastalo pod Henrikom Levom. Ves napet in poln kipeče moči je prava umetnina, ki priča o mojstrskem obvladovanju tehnike /vlivanje v bron/.

Romanska skulptura je "začetnica dolgega kiparskega rodovnika, ki se do današnjega dne ni pretrgal." /Iz. Cankar/.

Vzporedno s kiparstvom je tekel razvoj v knjižnih iluminacijah pa tudi v okenskem slikarstvu. Vedno jasnejša in sigurnejša risba je omogočila, da so tudi tu postala telesa vedno bolj plastična in obrazi realistični. Le Italija je pod vplivom Bizanca še dolgo vztrajala pri togih mozaikih. Med njimi imajo častno mesto mozaiki v Sv. Justu v Trstu.



Med romanskimi spomeniki v Sloveniji je najvažnejša samostanska cerkev v Stični. Zgrajena je bila v dobi, ko so prišli cistercijanci v naše kraje. Njen graditelj "latinski človek" je bil verjetno Francoz, ki je prinesel iz svoje domovine poleg verskih tudi umetniška reformna prizadevanja k nam. Kakor druge romanske cerkve v Sloveniji /Spitalič, Gornji grad, Vuzenica, Laško, Rečica, čamnik in Kostanjevica/ se nam ni ohranila v prvotni obliki, ker so jo sledeč časovnemu okusu vedno znova popravljali in obnavljali. Le v Dalmaciji in na otokih se nam je ohranila romanika nedotaknjena do današnjega dne. Pod italijanskim vplivom je bila zgrajena katedrala v Zadru. Spodnji masivni del fasade krasijo troja široka vrata, zgornji mnogo lahkotnejši pa vrste slepih arkad in dve rozeti. Od daleč ta fasada spominja na pisansko, a se po izrazitem stremljenju kvišku že približuje gotiki. Prav tako stremlji kvišku tudi trogirska katedrala. Posebno srednja ladja je zelo visoka, toda polkrožne apside, ki so prislonjene ob cerkev, posebno pa loki so izrazito romanski. Najlepše na cerkvi pa je znameniti Radovanov portal, delo domačega mojstra. Na dveh stiliziranih levih stojita Adam in Eva, ki ju prištevajo med prve gole človeške like srednjeveškega kiparstva. Ob vratih in nad njimi se vrstijo najraznovrstnejši motivi z ostro opazovanimi realističnimi podrobnostmi pričajo o čamosvoji nadarjenosti dalmatinskega umetnika. Kmalokoli delo in nekateri ljubeznivi prizori n. pr. mladi Jezušček, ki se noče kopati, pa tudi zelo redki demoni - še Kristusovi skušnjavci so nekam človeški - vse to dokazuje, da so v dalmatinski umetnosti kljub vidnim tujim vplivom zelo močne izvirne prvine. O dobi, v kateri je portal, ki ni samo Radovanovo delo, ampak sta sodelovali vsaj dva učenca, pripovedujejo Saraceni, ki morajo nositi vso bogato gmoto na svojih zgrbljenih ramenih. Čudoviti vtis še stopnjuje ... ina, ki je dala kamnu barvo ... lonevine. Tudi 28 reliefov na vratih v splitsko katedralo /bivši Dioklecijanov mavzolej/ so delo domačega umetnika Andrije Buvine. Prizori iz Kristusovega življenja so oblikovani z lahkotno risbo. Osebe so seveda brez ozadja, toda samo zgodbe so obravnavane izredno suvereno. Posebno lep je okvir, ki vse slike povezuje. V isti cerkvi so še razkošno izrezljane sene korske klopi. Njihov mojster



je morda še spretnejši od Buvine. Posebnost teh rezbarij je, da se izogiba fantastiki v oblikovanju živali in upodablja samo tiste, ki jih dobro pozna. V tem se razlikuje od mnogih svojih vrstnikov v Evropi. Presenetljivo izvirna je katedrala na otoku Rabu. Cerkev je srednje velika. Poleg nje stoji lep romanski zvonik. Fasada je razdeljena na dva dela. Spodaj sta na obeh straneh četrerooglatih vrat dve vrsti slepih arkad. Zgornja polovica je sirov zid iz sivega rezanega kamnja, ki ga prekinjajo samo rozeta in dve slepi okni. Neka teža in resnoba diha iz stavbe.

Zdi se, da je romanika prav posebno odgovarjala okusu domačinov pa tudi sami kameniti pokrajini. Se v 14. stoletju so frančiškani zidali svoj samostan v Dubrovniku čisto po romansko /križni hodnik/. Katedrala ki stoji v Kotoru pred golo skalo se z njo zli-va v čudovito enoto - živ primer s pokrajino zrasle arhitekture.

Besede "gotika" in "gotški", s katerimi danes označujemo umetniški slog in z njim celotno življenjsko občutje od konca romanike pa do novega veka, so bile sprva zgolj sinonimi za "barbarstvo" in "barbarski". Prvi, ki je te besede v takem smislu uporabil, je bil menda italijanski arhitekt, slikar in umetniški biograf Giorgio Vasari, ki je to umetnost in njene nosivce presojal po svojem renesančnem okusu: "Ti Goti /vsi ljudje severno od Alp so mu bili Goti/, ti barbari, ki niso nikoli prodrli do pravga klasičnega duha, so razvili svoj lastni slog, ki ni nič drugega kot zmeda zvonikov in stolpov, grotesknih okraskov in nepotrebnih drobnosti. Vse to je zelo daleč od preproste lepote klasičnega sveta". Ta prezirljiva oznaka je vladala celih dvesto let, dokler se Goethe ob pogledu na strassbourško katedralo ni tako navdušil, da je ponosno vzkliknil: "To je nemška stavbarska umetnost, to je naša stavbarska umetnost, niti Italijan, še manj pa Francoz se ne moreta ponašati s svojo lastno stavbarsko umetnostjo!"

Danes vemo, da se je Goethe motil. Čeprav ni mogoče ugotoviti, koliko nordijskih keltskih, sredozemskih in morda celo vzhodnih prvin je nekje na dnu gotike in čeprav so vse teorije o nordijski skeletni gradnji in neomejenem prostoru, o sredozemskem veselju do listja, plodov in ljudi kot okrasja ter o vzhodnih /sirijskih



in celo armenskih/vplivih pri šilastih lokih težko dokazljive, vendar **ni** nobenega dvoma, da je gotika sledila normadijski romaniki in da se je naprej pojavila v francoski pokrajini Ile de France.

Znamenita romanska cerkev Maria Laach še posvečena ni bila, ko je francoski opat Suger že dogradil kor svoje opatije v St. Denisu v novem slogu in ga z opisom celo teoretično opredelil. V najkrajšem času je Francija zgradila 140 gotskih katedral, medtem ko so sosedje komaj pričeli zidati po novem. Te cerkve so bile sezidane v povsem novih merah. V chartreski je prostora za 18.000 ljudi, reimska pokriva 6.650 kv. m. in je v srednji ladji 38 m visoka /kakor 13 nadstropna stavba/, kölnska srednja ladja je celo 45 m visoka, eno samo okno v gloucesterski katedrali je 11 m široko in 22 m visoko, - da navedemo samo nekaj številc v orientacijo.

Mnogo več pa nam povedo poročila o pravi gradbeni vročici, ki je zajela množice. Robert iz Mont-Saint-Michela pripoveduje leta 1144: "Tega leta si prvič lahko videl vernike, kako so se vpregali v vozove, naložene s kamenjem, lesom, žitom in vsem, kar je bilo pri delih na katedrali potrebno. Kot po neki čarovni sili so rasli zvoniki v nebo. In to se ni zgodilo samo tu, ampak povsod po Franciji in Normandiji, pa tudi drugod". Podobno pravi Haimon iz St. Pierre sur Dive: "Kdo je videl ali slišal kaj podobnega, da bi namreč mogočni gospodje in knezi tega sveta, napihnjeni z bogastvom in častmi ter celo žene, plemenite po rodu, da bi vsi ti sklanjali svoje ponosne glave in se kakor vprežna živina vpregali pred vozove samo zato, da bi delavcem pri cerkvi dovažali vina, žita, olja, apna, kamenja in lesa?"

Nobenega razloga ni, da tem poročilom ne bi verjeli, saj vseh tako sijajnih gotskih stavb prav gotovo ne bi mogli razložiti samo s povečano gospodarsko močjo njihovih graditeljev. To navdušenje je pognalo iz istih korenin kakor grenko junaštvo križarskih vojn, viteška služba ženam in z njo v zvezi češčenje Marije ter sploh vse manifestacije čustvene verske zanesenosti.

Fevdalni red je prekoračil svoj zenit, ob pleniču se vedno bolj



uveljavlja mestni obrtnik in trgovec. Živahna celinska in pomorska zamenjava blaga je dvignila gospodarsko moč mest, ki se zdaj neverjetno hitro razvijajo. Denar ruši pregrade med ljudmi: na eni strani pospešuje samozavest meščanov, na drugi pa sili plemiče, da se prilagodijo novemu času in načinu življenja. Staro se prepleta z novim, stari zanos in nova skepsa si podajata rok. Morda še najbolj očitno v križarskih vojnah. Asketski monihi, fanatični duhovniki, mogočni škofje in o svetovni vladi sanjajoči papeži podžigajo množice za vojno proti nevernikom in za osvoboditev Svete dežele ter božjega groba. Pri tem ne štedijo z obljubami večnega življenja in odpuščenja že storjenih in bodočih grehov ter z grožnjami prekletstva in eklenskega pogubljenja. In verniki gredo. Trumoma. Preprosti ljudje, kmetje, meščani, plemiči, grofje in knezi, celo kralji se odpravljajo na pot, da izpolnijo sveto križarsko prisego. Tudi otroci.

Kronike pripovedujejo o brezprimernem junaštvu in o marsikaj še večjem trpljenju, o množičnem umiranju, pa tudi o plenjenju in pobijanju, skratka o obeh plateg vojne, ki je fevdalnemu gospodu poklic. Toda za vsemi temi fevdalnimi junaštvii in krepostmi stoji hladno računajoči meščanski trgovec iz Genove, Benetk in drugih cvetočih gospodarskih središč. Ta trgovec je pripravljen križarsko vojsko financirati, samo prosto ljuko v vsakem zasedenem pristanišču si pri tem izgovori. Treba je prestrči bizantinsko trgovino z Vzhodom, trgovino, ki je v 9. stoletju vrgla Carigradu nič manj kot osem in pol milijonov zlatih soldov letno... In tako se zgodi, da postane križarjem krščanski Carigrad mnogo važnejši od mohamedanske Svete dežele, zaradi katere so se odpravili na pot. /Kot za vajo pri tej priliki spotoma o lenijo naš Zadar..../

Trgovina svete in s trgovino svete tudi izobrazba, ki ne more biti več cerkven monopol. Trgovec ne potrebuje latinščine, mora pa znati pisati in računati, predvsem pa mora znati presoditi človeka, s katerim ima posla, da ga ta ne opehari za dobiček. Spoznanje, da je človek enkraten, neponovljiv in izredno zanimiv, si postopoma a nezadržno utira pot med ljudi.

Cerkev, ta mogočna čuvarica fevdalnega reda in dosledna ute-



meljiteljica fevdalne ideologije, ki v tem času po vlado ene-  
ga največjih papežev Inocenca III. doseže nezaslišano posvetno  
moč, je težko bolna. Te bolezni ne more zakriti Inocencovo samo-  
pašno odstavljjanje in postavljanje vladarjev in politični uspeh  
njegove 4. križarske vojne. Poročila o nrvnem propadanju, o  
posvetnosti in grabežljivosti njenih služabnikov se množijo ter  
vzbujajo ogorčenje in dvom. Razna krivoverstva in razkoli, neka  
bolj širokogrudna strpnost, poglobljena mistika, ki išče reli-  
gioznih doživetij tudi izven cerkvenih okvirov, obredov in do-  
gem, ter ne nazadnje gibanje beraških redov so znamenja, ki ka-  
žejo, da drsi cerkvi brezpogojna oblast nad mislijo in čustvom  
srednjeveškega vernika iz rok. Nauki Frančiška Asiškega, ki  
oznanja preprostost, iskreno molitev, ponižnost, prostovoljno  
revščino in bratovsko ljubezen do vsega božjega stvarstva, so  
več kakor tiho nasprotovanje in obsodba nevzdržnih razmer v  
cerkvi. Ti nauki so kal novega časa. Iz njih bo cerkev črpala  
mož za rešitev iz umirajočega v novi družbeni red. Toda dotlej  
je še daleč.

V tem času pa dobi čudovito enotni in zaključeni svetovni nazor  
svojo prvo globoko špranjo. V miselni svet srednjeveškega krist-  
jana se prikradeta dve resnici. Na mesto Avguština stopi Tomaž  
Akvinski, ki uči, da so resnice, ki so dosegljive s samim umom  
in druge z umom nespoznavne, le od boga razodete resnice. Se  
dalje gre Duns Scot, ki število z umom spoznavnih resnic še bolj  
omeji. Viljem Ocamski pa se povzpne celo do spoznanja, da no-  
bena verska resnica z umom ni dosegljiva. Razum, ki se je kot  
Pilat vtaknil v sredo, se ne bo dal več pregnati. Zavest o  
dveh različnih virih resnice pa je le zrcalna slika razdvojeno-  
sti med avtoriteto starih fevdalnih tradicij in puntarskim osamo-  
svajanjem od cerkve. Spoznanje sholastičnega filozofiranja, da  
je lahko nekaj teološko resnično, filozofsko pa napačno, vsebuje  
v sebi že kali spopada med vero in vedo. Ta spopad je sicer še  
zakrit z priznanjem neke druge resničnosti razodetih resnic, a  
se bo v kratkem sprožil v vsej svoji neizprosni neizogibnosti.

Umirjeni nominalizem sholastike, ki priznava realnost idej sre-  
di izkustvene resničnosti je tako očiten v protislovjih med  
idealističnimi in naturalističnimi prvinami gotske umetnosti,  
da so gotiko imenovali "okamenelo sholastiko". Idealistično



zamišljena celota in živa naturalistična posameznost se povezujeta v napeto ravnovesje raznosmernih, razhajajočih se sil. To ravnovesje je tako popolno, da so nasprotja komaj vidna. "Čudoviti umski sistem, v katerem se vera in vedo združujeta v nebatično stavbo, se mora podreti, če ji izpouškanemo božje razodetje, kakor se morajo fantastično rastoči oboki gotske katedrale sesuti, če podremo zunanje opornike zgradbe." /Iz. Cankar./ Zanosna mistika gotske katedrale namreč ni samo v dematerializiranih zidovih, ki jih skoro ni videti, tudi ne v realni luči, ki prodira skozi velika barvasta okna, ampak je uspeh preciznih statičnih računov, ki slonijo na trdnem izkuštvu in na matematično logičnem sklepanju.

Če v talnem načrtu se gotska cerkev od romanske postopoma oddaljuje. Medtem ko poudarjene prečne ladje, iz stavbne gmo-te izrinjene apside in kapele, posebno pa široki stolp ali celo kupole razbijajo enotni prostor na skupino osrednjemu stavbnemu telesu podrejenih elementov, stremi gotika po enovitosti. Prečne ladje postajajo krajše in se včasih kar stopijo s korom, včasih /n. pr. v Sainte Chapelle v Parizu/ celo odpadajo stranske ladje tako, da imamo pred seboj podolgovato dvorano. Na mesto teženja proti oltarju, ki je tako značilno za starokrščansko baziliko pa tudi za romansko cerkev, imamo v gotiki opravka z izrazitim kipenjem kvišku. Masivne stebre, na katerih slonijo zidovi glavne ladje - in jih še vidimo v pariški Notre Dame/ kmalu zamenjajo celi snopi polovičnih stebrov - služnikov - ki nosijo vsak svoj rebrastrni obok nad glavno in stranskimi ladjami. Ti oboki niso več zaokroženi in oko ne more več drseti od enega stebra do drugega, ampak se v sredini prelomijo in spnejo v šilast lok ter križajo s soslednjim v sklepniku, s čimer se vzgon kvišku še bolj podčrta.

Zidov skoro več ni: vsepovsod sama okna, ki izpremenijo ves prostor v pravo mavrico barvastih svetlobnih refleksov. Chartreska katedrala ima 186 oken s 3900 figurami. Celotna steklena površina je 5.000 kv. m. Sainte Chapelle v Parizu je znamenita zaradi svojih 15 m visokih in 4 m širokih oken, ki stojijo drugo poleg drugega skoro brez vmesnih sten. Po posebnem tehničnem postopku so ta barvana stekla sestavljali iz najmanjših drobcev /v cerkvi sv. Elizabete v Marburgu so



našteli 1000 koščkov na 1 kv. m/. Da bi bila igra luči še bolj živa, so ponekod mešali v steklo drobne bakrene skobljance, v katere so se lovili sončni žarki. Kadar je sonce zahajalo, je vsa cerkev zažarela v čudovitih največ rdečih, modrih in zlatih odsevih in se izpremenila v skrivnosten nadzemski prostor, ki se je bistveno razlikoval od vsega, kar je poznal vernik iz vsakdanjega življenja.

In vendar je bila vsa ta nadzemska mistika, ki je tako značilna za velike gotske katedrale, možna samo zaradi izumov nove gradbene tehnike in naravnost bravurnih konstrukcij.

Križni oboki namreč niso zgolj črte, ki vodijo pogled proti nebu, ampak obočne konstrukcije, ki omogočajo opore samo na nekaterih točkah. V navpični smeri jih podpirajo stebri, ki nosijo oboke, da pa se ne razmaknejo, jih je treba podpreti tudi od strani. To nalogo imajo močni oporniki izven stavbe, ki se z ločnimi oboki nad stranskimi ladjami naslanjajo naravnost na oboke glavne ladje. Tako se nam zunaj cerkve razodeva igra sil, ki se za golim ogradjem ne dajo pa tudi nočejo pokriti. Včasih je ta sistem obočnih in oporniških konstrukcij tako bogat, da nas s svojimi razumskimi konstrukcijami živo spominja na zgradbo sholastičnega teološkega traktata, ki je prav tako kakor gotska katedrala z vseh strani podprt s celim sistemom logično premožganih dokazov. V njih se čustvena vsebina izgubi kakor v gozdu stolpičev nad oporniki in opornimi loki. /Takemu stolpiču pravimo fiala./

Vsa zunanost cerkve je kakor oder, ki jo drži, da se ne sesuje. To golo konstrukcijsko ogrodje prekinjata po dve stranski fasadi na vsakem koncu prečne ladje in seveda glavna, ki leži vedno proti zapadu. Medtem ko so v notredamski cerkvi v Parizu še dobro vidne vodoravnice, ki ločijo nadstropja med seboj, jih Amiensu, Rouenu ali Reimsu, posebno pa v Ulmu skoro ni opaziti, ker se skrivajo za vitke stebriče, čipkasta kvišku potegnjena čela vrat in oken in za vso mrežo narezljane ornamentike. Kljub temu pa se tudi najdrznejše in najbolj kvišku kipeče rešitve niso povsem oddaljile od sicer ne brezpogojno obveznega pravila, ki ga kaže notredamski vzorec v Parizu: spodaj volj ali manj globoka s sohami obdana večja srednja in nekaj manjša stranska vrata, nad njimi kraljevska galerija /vrata



kipov, ki stojijo v nišah/, potem kot nekakšen odmev spodnjih vrat na sredi veliko okroglo okno /rozeta/ in dvoje dvojnih oken na obeh straneh, na vrhu pa kolonada drobnih vitkih stebričev. Ob obeh straneh pa stojita kot del fasade dva mogočna nedograjena zvonika. Zdi se, da prav ti nedokončani zvoniki /v Parizu, Amiensu, Reimsu, Bruslju, Anversu - en dograjen in en nedograjen - in celo v Wellesu/ na svoj način govorijo o gotskem stremljenju v brezbrežnost in neskončnost.

Vse te norme veljajo v glavnem za Francijo, za deželo, v kateri se je gotika rodila. /Poleg naštetih cerkva bi omenili še Rouen z dvema dograjenima šilastima zvonikoma in Strassbourg z enim dograjenim in enim nedograjenim zvonikom./ Zelo mnogih gotskih cerkva ima Nemčija /Trier, Warburg, Nürnberg, Augsburg in dr./. Najznamenitejši sta kölnska, ki je zgrajena po amien-ski in župna cerkev /ne stolnica!/ v Ulmu, ki ima menda najvišji zvonik na svetu /162 m/. V Nemčiji dobivajo s časom stranske ladje isto višino kot glavne. To imenujemo dvoranski tip gotske cerkve. Med avstrijskimi cerkvami je najbolj znana dunajska stolnica - sv. Stefan, ki je bila začeta v romanskem slogu. Za nas je važna tudi cistercijanska cerkev v Strassenengelu, ker je zelo podobna naši cerkvi na Ptujski gori. Posebno čista je gotika na Češkem, v Pragi in na Kutni Hori, ker so tu delali arhitekti francoske šole. Precej svoja pota je hodila Anglija s svojimi dolgimi in ozkimi stavbami, ki imajo po dve prečni ladji in mogočne stolpe nad križišči. Liechfieldska je še zelo "francoska". Cerkve v Lincolnu Salisburyju, Peterboroughu in Yorku imajo široke sprednje fasade s krepkimi vodoravnici in globoko vdrtimi in visoko dvignjenimi okvirji za vrata, ki so pri tem videti silno nizka. Spanske cerkve se prav tako kakor nemške naslanjajo na francoske vzorce, so pa mnogo bogatejše od njih, saj je v Spaniji tudi cerkev mnogo močnejša kot kjerkoli drugje v Evropi. Značilnost italijanske gotike je, da skoro ne pozna zunanjih opornih likov in da v glavnem uporablja le zunanje oblike gotskega sloga: šilasti lok, stebričje in čipkasto predrto ornamentiko. Najbolj znana in najbolj "severnjaška" je milanska stolnica, ki ima pet vzdolžnih in tri prečne ladje. Zunanost je izredno bogata s stolpiči in kipi /ki jih je preko 6.000!/ Stavbo je končal šele Napoleon in je ena največjih stavb na svetu.



Posvetne stavbe v tem času na zunaj sicer niso tako bogate in mogočne kakor cerkve, vendar so pomembne, ker pričajo o naraščajoči meščanski samozavesti. Že mestne cerkve same so s svojo prostornostjo in s svojimi visokimi zvoniki /n. pr. Ulm!/  
močno poudarjale včasih naravnost bahavi ponos meščanov, ki si tako cerkev lahko privoščijo. /Zaradi mestnega grba v oltarju je n. pr. v Mariboru prišlo celo do spora med mestom in cerkveno oblastjo, ki je prepovedala maševanje, dokler se grb ni odstranil!/  
Pri zidavi emstnih rotovžev je prišlo včasih do pravega tekmovanja, ki si ga seveda ne smemo zamišljati kot pravo odprto nasprotovanje. /Rotovži v Tangermündeju, Braunschweigu, Münstru in Lübecku v Nemčiji, v Arrasu v Franciji, v Louvainu v Belgiji, v Middelburgu v Nizozemski in v Sieni, Pistoji in Perugii v Italiji, da navedemo le nekaj značilnih primerov. /  
Ponekod so ti rotovži opremljeni z visokimi mestnimi zvoniki. Sem spadajo tudi druge stavbe, ki ne služijo cerkvenim potrebam: zasebne hiše z izrazitimi stopničastimi fasadami in palače, v katerih se odvija javno življenje /justična palača v Rouenu, razni colleges - učilnice v univerzitetnih mestih Oxford in Cambridge v Angliji, Praška b. ana - smodniški stolp v Pragi - palača Câ Doro in posebno doževa palača v Benetkah. Ta je zanimiva zaradi nekako obrnjenega razmerja med zračnimi stebri in stebriči spodaj in težko z redkimi okni predrti zidno gmoto zgoraj. /

V Jugoslaviji so gotske stavbe nastale v Sloveniji in Hrvatski pod severnim, v Dalmaciji pa pod italijanskim vplivom. Izmed slovenskih gotskih cerkva /v drugi svetovni vojni razrušena minoritska cerkev v Ptuj, križni hodnik dominikanskega samostana v Ptuj - zdaj muzej - križni hodnik cistersijskega samostana v Stični, kapela pri župni cerkvi v Celju, kartuzijanska cerkev v Zičkem samostanu - razvalina -, kartuzijanska cerkev v Pleterjah, cerkev sv. Primoža nad Kamnikom in župna cerkev v Skofji Loki /je morda najlepša in najzanimivejša cerkev na Ptujski gori. Zgradili so jo ptujski gospodje, ki so bili v najtesnejših zvezah s celjskimi grofi, znani Friderik II., Celjski je bil celo ustanovnik enega izmed oltarjev. Dvoranski tip te arhitekture je nastal kakor drugod zaradi pridigarških potreb /preglednost in akustika/. Visoko sorodstvo in še višje



zveze tega sorodstva so omogočile, da je nastala tu daleč od kulturnih središč umetnina, katere rodovnik sega preko Strassengela naravnost do dunajskih delavnic pri sv. Stefanu. Prostor zasnovan je izredno skladno in v smislu gotike zelo visoko in zračno. Posebno zanimivo je kiparsko okrasje cerkve.

V Hrvatski sta važni zagrebaška stolnica, ki je bila po potresu 1880 obnovljena v novih gotskih oblikah in cerkev sv. Marka, ki je dobila sedanjost podobo šele v tem stoletju.

Dalmacija je pravi duh gotike še bolj tuj kakor Italija, od koder je gotika prišla na našo jadransko obalo, saj se je tu romanika izredno dolgo držala, renesansa pa je sorazmerno kmalu nastopila. Vendar je v vsej Dalmaciji po cerkvah pa tudi po zasebnih hišah nekaj zelo lepih primerkov šilastih dvojnih in trojnih oken /bifor in trifor/, kot jih poznamo iz beneške gotike. /Trogir, Split, Hvar/. Sibienska stolnica, ki sta jo gradila Dalmatincec Giorgio Orsini in za njim Niccolo Fiorentino, ima sicer nekaj šilastih lokov v oknih in vratih ter ob njih stebriče in stolpiče, tudi precej visoko srednjo ladjo, vendar ne učinkuje skoro prav nič gotško. Preje bi to lahko rekli za splitsko mestno hišo - danes muzej - ki je verjetno tudi delo mojstra Giorgia, toda ta stavba je bila v novejšem času znova gotizirana. Stolnica na Korčuli družiti stare romanske in nove gotske elemente v skladno celoto. V Trogiru je poleg zasebnih hiš /Cipico in Stafileo/ sezidan vrh stolpa v lepi čipkasti gotiki. Knežev dvor v Dubrovniku je bil sprva zgrajen v gotskem slogu, po eksploziji, ki je palačo močno poškodovala, pa so jo obnovili že po novem v renesančnih oblikah. Giorgio Orsini pa je zatem zgornje nadstropje zopet gotiziral z lepimi biforami. Tako ima Knežev dvor spodaj renesančne loke, na hodniku gotske oboke in v prvem nadstropju gotska okna. Kljub temu pa se ti raznovrstni elementi prav nič ne bijejo. Tudi Dogana ali Sponza na istem trgu je gotska stavba. Gotško so zidali v Dubrovniku predvsem frančiškani pa tudi dominikanci, toda zdi se, da tudi njim ni uspelo presaditi gotskega duha, ki je bil doma v mnogo bolj mračnih pokrajinah, na tla sončne Dalmacije.

Razvoj gotskega kiparstva bi se prav lahko dal primerjati razvoju



grškega kiparstva. Od tega stoječih in skrivnostno se smehljajočih mladeničev in znane Here z otoka Samosa, ki je še vsa ena sama drobno kanelirana soha s tenkimi gubami, ki padajo ob njenem telesu pa do razgibanih postav visoke klasike vodi podobna pot kot od še romansko ostebrenelih ljudi med srednjimi in levimi vrati v Chartresu, od likov, ki ne morejo premikati rok drugače kot tik ob telesu pa do vedno bolj razgibanih apostolov ob glavnih vratih amienske stolnice in do znamenite alegorije sinagoge ob južnem portalu v Strasbourgu. Med obema razvojnima linijama je sicer nekaj znatnih razlik, gotski tok je hitrejši kot grški, predvsem pa gotiki skoro popolnoma manjka oblikovanje golega človeškega telesa. Eno kakor drugo ima svoj vzrok v družbenih odnosih in ideologiji. Srednjeveška mesta so se namreč neprimerno hitreje razvijala kakor grška. Golo telo pa je bilo za krščanstvo razen pri upodabljanju Adama in Eve ob cerkvenih vratih še vedno motiv, ki so se ga umetniki posebno na severu morali izogibati. Toda "gotska krivulja", ki s kontrapostom trupla in bokov zviže telo v obliki črke S tako, da je ena rama višja od druge, torej gib, ki je tako značilen za gotske like in daje vsakemu kipu nek nemiren kvišku kipeč vzgon, nam kaže, da so nekateri umetniki anatomijo človeškega telesa že dokaj dobro poznali. Obleka že davno ni več plosko pokrivalo, ki naj bi telo zakrilo, ampak "zvesti odmev telesa". Lahko in skoro prozorno pada tesno ob telesu in ga bolj odkriva kot zakriva. /Relief Marijine smrti z južnega portala strasbourške stolnice je zelo lep primer tega stremljenja, čeprav nam Marijina "dušica" v obliki majhne deklice na Kristusovih ramenih še vedno govori o starem srednjeveškem pojmovanju. - Isti motiv je kipar na Ptujski gori upodobil že mnogo bolj "sodobno" brez Kristusa in "dušice", torej žanrsko brez poudarjenih nadzemskih elementov. /Še mnogo dalje so šli Italijani. Giovanni Pisano je v opori prižnice v pisanski stolnici upodobil glavne kreposti - tri žene, med njimi neverjetno pravilen akt, ki priča o Giovannijevem mojstrstvu in o koncu srednjeveške vezanosti. Njegov učencec Andrea Pisano se je sicer odpovedal širnim razgledom v pokrajino, a je v plitkem reliefu oživil nekaj resničnih izrezov iz življenja. /Poljedelstvo na stropu v firentinski stolnici in bronasta vrata v baptisteriju./



Včasih pa so gotski svetniki ogrnjeni v težke halje z globokimi gubami, ki padajo v slikovitih, lomečih se slapovih mimo telesa na tla. Ti kipi sicer še skrivajo človeško telo, pričajo pa o stropnjevanem občutku za plastičnost, ki z igro luči in senc razbija vsiljeni okvir. Čas, ko se bodo ti liki odlepili od stene, odnosno stebra, ali pa stopili iz niše, ki jim je že pretesna, ni več daleč. Toda zdaj v gotiki je tak kip, ki stoji ob stebru ali mesto njega ter se z njim menjava v celi vrsti ponovitev, še vedno tesno podrejen celotni arhitekturi, prav tako, kakor je posameznik tesno podrejen splošnemu redu, ki se mu mora pokoravati. Vsaka kršitev cechovskih, mestnih ali deželskih norm bi postala zanj lahko usodna.

Gotska katedrala je bila prava enciklopedija srednjeveškega znanja in čustvovanja. Snov, ki se jo je loteval umetnik je bila neverjetno obsežna, čeprav na videz ni zapuščal sveto-pisemskih ali splošno verskih motivov. Toda povsod se - sicer še vedno plaho skrit za žanrskimi detajli, ki za glavno zgodbo niso nujno potrebni - uveljavlja človek v svojem vsakdanjem snovanju in vedenju. Tudi psihologija že ima svoj delež. Strasbourški zapeljivec in Nespametna devica, ki sicer še omahuje, a se je že skoro odločila, da sprejme zapeljivčev ojabolko, je prava psihološka mojstrovina. V obrazih teh kipov je vedno več individualnih potez.

Kristus že davno ni več tisti tuji, zvišeni, gospodovalni in maščevalni sodnik sredi prežečih demonov. Do njega bi srednjeveški vernik v svojih revah in nadlogah kot iznakažen pohabljenec, gobavec ali kužni bolnik pač gotovo ne našel poti. Zdaj so demoni ukročeni in Kristus stoji ob srednjem stebru med glavnimi vrati kot "lepi bog" /le beau dieu/ ter z milim pogledom in blagoslavljaajočo roko vabi vernike k sebi. Še bližji je moral biti svojemu času, kadar se je bičan in beden, s trnjem kronan ter z izrazom neizmerne bolečine v očeh oziral po trpečih ljudeh. Samo tak Kristus je mogel razumeti morje gorja, ki se je zgrnilo na tedanjega človeka, samo na takega Kristusa se je mogel tedanji človek obračati z zaupanjem. Zdi se, da so se tega srednjeveški umetniki, predvsem pa njihovi naročniki dobro zavedali. Zdaj tudi prvič vidimo pred seboj mrtvega Kristusa, ki nemočno leži v Marijinem naročju.



Tudi Marija ni več zvišena kraljica, ampak mati, ki prav tako kakor marsikatera druga mati v dobah množičnega umiranja objokuje svojega sina. Njen obraz ni več samo obraz milostno se smehljajoče visoke dame, ampak obraz žene, ki ve za bolečino in jo razume. V njeni milini in lepoti je zbrano vse hrepenenje gotskega človeka po dobrem in lepem, ki ga je bil tako zelo žejen. Zelo zanimiva je tudi Marija, ki s svojim plaščem varuje človeštvo. Sam motiv seveda ni realističen, ker je še prepoln stare simbolike in tipike. A tudi tu je relief na Ptujski gori v mnogočem naprednejši od drugih tedaj tako pogostih upodobitev. Ne le zato, ker je drugod po navadi Marija sama brez otroka v naročju, tudi ne zato, ker tu manjkajo simboli nadlog, ki jih Bog kot kugo vojsko in lakoto pošilja na svet, in se te puščice lomijo ob Marijinem plašču. Gre za ljudi, ki so pod plaščem in bi naj kot tipi zastopali vesoljno človeštvo: papeža, cesarja, kralja, kardinala, kneza, škofa, grofa in razne druge stanovce. Med 80 glavami namreč tu zaman iščemo papeža. Kakor, da se umetnik pač po naročilu svojega gospoda, ki je bil v boju treh protipapežev nevtralen ni mogel odločiti. To dejstvo in oba ustanovitelja cerkve Berard III. Ptujski ter njegova žena Valpurga Celjska, nezakonska hči Hermana II., ki ju spoznamo po ptujskem in celjskem grbu je navedlo Stegenška, da je sklepal tudi na druge osebe in z veliko verjetnostjo ugotovil celo zgodovinski dogodek, ob katerem naj bi se ta družba sestala, namreč krst Sigismundove in Barbarine hčerke Elizabete. To slavlje naj bi bilo prirejeno konec leta 1408 v Budi, torej v času, preden so kardinali v Pisi izvolili novega papeža Članeza XXIII. Tudi če bi podrobnejše študije to tezo zavrgle, bi bili ljudje pod Marijinim plaščem primer izredno zgodne in zelo zveste portretne umetnosti, ki bi ne bila mnogo mlajša od portretov kraljev v Louvru, v stolnici sv. Vida v Pragi in drugod na Češkem. Vsekakor je 80 portretov izredno bogata serija, kakršnih ni mnogo v Evropi.

Poleg raznih gotskih svetnikov v oltarjih cerkva in po kapelah so posebno lepe bogato rezljane korne klopi v ptujski župni cerkvi.

Klasična gotska arhitektura, ki posebno na severu ne pozna obsežnih zidnih površin, je nudila stenskem slikarstvu le malo



prostora in prilike za razmah. Pač pa se je tu lahko bohotno razvilo okensko slikarstvo, ki daje gotski cerkvi značilno mistično vzdušje. Tudi iluminacija rokopisov, ki jih je zaradi postopnega naraščanja pismenosti proti koncu srednjega veka vedno več, postaja bogatejša in razkošnejša. Novo področje slikarstva so slike na les. Nastale so v tesni naslonitvi na novi način bogoslužja, ki je pomaknilo oltar ob korski zid tako, da duhovnik ni stal več za oltarjem kakor prej, ampak je kazal vernikom hrbet. Oltar je dobil na zadnji strani kvišku stremeč nastavek, ki je omogočal, da se je tam namestil kip ali pa slika. /Taki dvokrilni, trokrilni ali mnogokrilni oltarji, ki so se dali odpirati in zapirati kakor vrata, so se imenovali diptihi, triptihi ali poliptihi. / Vsekakor je bilo tu mnogo prostora za slikarjevo domišljijo.

V tehniki okenskega slikarstva je 14. stoletje že tako napredovalo, da se ni posluževalo zgolj mozaičnega zlaganja posameznih kosov in zalivanja z raztopljenim svincem, ki je drobce povezoval. Stremljenje po čim večji platičnosti naslikanega telesa je prisililo umetnike, da so iznašli način, ki je s topljenjem in brušenjem omogočal doseganje najtanjših barvnih prehodov. V nekaterih primerih /n. pr. Sicilski kralj v yorški katedrali/ lahko govorimo celo o pravem senčenju.

Bleščeče barve in ostri obrisi francoskega miniaturenega slikarstva, katerega vplive lahko zasledujemo po vsej Evropi, posebno pa na Češkem, pričajo o silni odvisnosti od okenskega slikarstva. Sčasom tudi ta zvrst umetnosti opusti staro togo stilizacijo in celo zlato, odnosno vzorčasto ozadje, ki ga nadomesti z izrezi iz narave. Vitke, izredno žive figure, čudovite barve in okusna razporeditev, dajejo tem knjigam, ki jih je mnogo v pariški pa tudi drugih knjižnicah, poseben čar.

Na freskah, ki jih je proti jugu, kjer cerkve niso tako zelo zračne, več kakor na severu, predvsem pa na slikah diptihov in triptihov postaja prostor globji in vedno bolj zaključen, osebe pa dobivajo izredno gibkost in plastičnost. Na severu je šel razvoj slikarstva bolj v smeri nekega naturalizma, na jugu pa je deloma pod vplivom antike in bizantinske umetnosti močno idealističen. Cimabue, o katerem pravi Vasari, da je začetnik



modernega slikarstva, se bizantinskega vpliva posebno v svečani drži in izrazu Marije ter angelov /Mati božja na prestolu med angeli/ se ni otresel. Na meji novega časa pa že stoji Giotto, ki je postavil svoje ljudi v resnično prizorišče, pa najsi so njegove sobice še tako tesne in njegove pokrajine še tako po spominu skonstruirane in perspektivično nedosledne. "Nič tako ne označuje kulturnega stanja v Italiji v tem času kot Dante in Giotto: obadva težiša k naravi, toda ne k naravi kot zadnjemu cilju, marveč k naravi, gledani skozi prizmo krščanskega idealizma, pod katero se naravni predmeti po svoji fizični plati izpreminjajo in urejajo v idealistično harmonijo. Tako je nastala Divina Commedia, tako je nastal monumentalni stil Giottov, svoboden in vendar še tesno vezan, realističen in vendar prepoln srednjeveškega idealizma, kot znamenje časa in umetnostni tvorec bodočnosti." Iz. Cankar./

V Jugoslaviji je najbogatejša z ohranjenimi spomeniki gotskega stenskega slikarstva Slovenija. V več kakor 50 majhnin in zapuščenih cerkvicah in kapelicah daleč od stremljenj po stalnem obnavljanju lahko zasledujemo razvoj našega stenskega slikarstva od zgodnje še toge in shematične gotike /najstarejši sloji v Vrzdencu, Turnišču in Crngrogu /preko realistično plastičnega sloga z mnogimi posvetnimi prvinami /Martijanci, Muljava, Visoko, Mače, Bodešče, Suha pri skofji Loki, Žirovnica - morda pod italijanskim vplivom - Sv. Primož, Sv. Janez pri Bohinju, jezeru/ pa do že skoro renesančnih fresk /Marija Gradec pri Laškem/. Čeprav je razporeditev slik po cerkvi že določena in bomo našli na istem mestu v cerkvi skoro vedno le isti motiv, je v posameznih slikah toliko samosvojih rešitev, da nas vedno znova pritegnejo. Včasih ne gre le za iskreno in prisrčno žanrsko, ampak naravnost dokumentarno pričevanje o srednjeveškem življenju /n. pr. Marija pri delu v Sv. Primožu, ali Marija in Jožef preh hišo v Crngrobu/. Celo kak akt lahko srečamo. /Hudič pride po nečistnico na Visokem./

Izmed krilnih oltarjev je najvažnejši oltar sv. Kocjana iz župne cerkve v Kranju, ki so ga žal v prejšnjem stoletju prodali dinajski galeriji slik. Kar je ostalo, so samo manj pomembna dela /triptih v ptujskem muzeju/.



Po vsebini se slikarije v Sloveniji ne razlikujejo od drugih, ki so tedaj ali pa pred tem krasile cerkve v deželah okoli Alp od Genovskega zaliva preko Švice, Tirolske, Furlanije, Koroške, Slovenije do Istre. Namen teh slik je bil predvsem poučen: nepismenemu verniku je ponazarjal verske nauke in zgodbe iz svetega pisma ter življenja svetnikov. Do neke mere je bil ilustracija pridigarju, ki se je morda na nje celo skliceval. Včasih so te slikarije služile tudi čisti vraži, na primer, kadar je bil na zunanji strani cerkve upodobljen velik Krištof. Pogled nanj je namreč jamčil verniku, da tisti dan, ko ga bo zjutraj pogledal, ne bo umrl nesrečne smrti.

Med vsemi slovanskimi gotskimi cerkvami pa ima posebno mesto cerkvice v Hrastovljah v Istri. Freske so izredno dobro ohranjene in polne zanimivih kulturnozgodovinskih podrobnosti. Posebno pozornost vzbuja znameniti ples mrtvakov - motiv, ki je nastal menda pod vplivom cistersijskih in frančiškanskih pesnitev o ničevosti tega sveta in je bil v 15. stoletju pri umetnikih na severu zelo priljubljen. Primerov, da bi ga upodabljali v cerkvi kakor v Hrastovljah in Bernu v hrvaškem lu Istre, menda ni drugod in je že zato ta slika zelo zanimiva. Zadoščenje preprostih ljudi pri pogledu na veljake tega sveta, ki jih bo nekoč prav tako kakor reveže pobrala smrt, si danes lahko predstavljamo. Z glagolskimi grafiti ob kraljevi glavi, kjer je govor o slabi letini in visokih cenah, dobiva ta prikrita socialna kritika svoje simbolično potrdilo. V vrsti ljudi, ki jih spremljajo mrtvaki do odprtega groba pred prestol smrti, so zastopniki najpomembnejših stanov: papež, kralj, kraljica, kardinal, škof, menih, bogat meščan s torbo in črnihlnikom za pasom /že tedaj osovraženi škric?/, trgovec, ki se hoče odkupiti z mošnjčkom, mladenič s sabljico in glasbilom, samonogi berač z berglo in velikim molkom ter otrok, ki ga je smrt potegnila iz zibelke. Umenik, ki je s svojimi pomočniki cerkvico poslikal, je podpisan: Janez ali Ivan iz Kastva. Torej domačin.

Značilno za vedno večje uveljavljanje umetniških osebnosti pa tudi za njihovo samozavest je, da nam je ohranjenih nekaj imen iz te dobe: Janez iz Ljubljane, sin slikarja Friderika iz Beljaka, Janez Aquila /Orel ali Adler?/ iz Radgone, Bolfangus, Jernej iz Loke inorda še kateri.



Veliko število domačin slikarjev, posloni pa tesna povezanost s tujimi umetniškimi središči /Tirolska in Italija/ dokazuje, da nismo živeli čisto na obodu evropskega dogajanja. Sicer tuji meščan, ki se je med Slovenci naselil, je prišel z njimi nujno v tesnejši stik. "Po meščanstvu smo postali prvič deležni intenzivnega sožitja z zgornjo plastjo kulture. Poleg prejšnjih naročnikov, ki so bili bržkone skoro izključno tuji, nastopi naročnik meščan, ki je ali udomačen, ali pa je tudi po krvi domačin. Njemu se pridruži tudi izvršitelj domačin." /Fr. Stele./ Zato se je gotovo kot prvi umetniški slog, v katerem je Slovenec spregovoril, tako zelo vtisnila v njegovo ustvarjalnost. V posameznih primerih, v lokalnih in zunanjostih se je ponekod v bolj odročnih krajih držala do 17. stoletja.

Tudi v miniaturnem slikarstvu imamo Slovenci iz te dobe nekaj lepih sponzorikov. Kartuzijski menih Nikolaj v Bisciri je opremil Avguštinovo Božjo družbo z bogato okrašenimi velikimi črkami, inicialkami in vinjetami ter mikavnimi figurami. NUK pa tudi druge knjižnice hranijo nekaj zelo lepih rokopisov. Izmed laikov je nanje miniatrist Jakob Kocbek v Kraini. Njegove inicialke so še danes zelo idealistične.

Tudi hrvatske gotike slikarije pripadajo deloma alpski, deloma pa italijanski šoli. Znan je poliptih Blaža Troginanina. Med freskami, ki so raztresene po hrvatskih cerkvah /tudi v Zagrebu/, so za nas posebno zanimive istrske /n. pr. pazinske - pod tirolskim vplivom/. Večja povezanost s Hrastovljani kažejo freske Vincenta iz Kastela v sv. Mariji na Skrilinah pri Bormu. Tudi tu imamo ples hrčakov in sv. tri kralje z idealističnimi lovskimi podrobnostmi in ljubkimi izrezi iz narave. Najslavnejši hrvatski miniatrist pa je bil Ivan iz Senja, ki ga je češki kralj poklical v Prago. Tam je ohranjen njegov glagolski brevijar. Posebno bogata z idealiziranimi rokopisi iz te dobe je zagrebška umetniška galerija.

Engels imenuje renesansa največji progresivni prevrat, kar jih je do tedaj imelo človestvo. In vendar bi bil v hudi zadregi, kdor bi zaradi tega ne bi bil nepremakljivi zgodovinski mejnik med starim in novim. Tudi latince, ki so jih zgodovinarji čisto samovoljno postavljali med srednji in novi vek, nikakor niso tako globoko zareze, da bi jih neli imeti za



nedvomne začetke novega časa in pri tem pozabiti na neprekinjenost zgodovinskega razvoja.

Kolumbovo odkritje Amerike z vsemi pomembnimi gospodarskimi, političnimi, družbenimi in kulturnimi posledicami; padec Carigrada z novo prisotnostjo nepomirljive imperialistične velesile na evropskem kontinentu ter z množicami grških intelektualnih emigrantov, ki so poglobili zanimanje za antiko; ustanovitev prve evropske tiskarne z neprenehljivo vrednostjo sorazmerno cenjenih preničnih črk za izobrazbo množic; husitske zmage kot prvi učinkoviti in začasno uspešni upor proti cerkveni avtoriteti in vojaški moči združenega cesarstva; začetek medicinske oblasti v Firencah s silnim razmahom renesančne umetnosti; iznajdba in uvedba daljnostrelnega orožja in pomen smodnika pri upadanju viteške moči; vrnitev Marca Pola iz Daljnega vzhoda s poročilom, ki je vzpodbujalo pustolovskega duha raziskovalcev in cel niz važnih dogodkov morda prav do križarskih vojn z njihovim pomenom za trgovski in sploh gospodarski razvoj evropskih zlasti italijanskih mest, vse to so zgodovinska dejstva, ki nosijo v sebi plodna semena za bodočnost, obenem pa so že znamenja obdobja, ki sega do današnjih dni.

Že Dante "zadnji pesnik srednjega in obenem prvi pesnik novega veka" /Engels/, skriva v svojem delu nekaj takih kali prihodnosti. Po svoji umetelno urejeni zgradbi in nadzelski vsebini je Divina commedia še prava vzporednica gotski katedrali. Čeprav je v to mogočno vizijo - prav tako kakor med stebre, stebriče, sklepnike in kipe - vpletenih tudi nekaj posvetnih epizod in celo političnih sodb, je ves vidni svet še vedno stiliziran, splošen in nekako shematičen. Tudi Beatrice je sicer realna, a vendar zelo abstraktna oseba. Toda v njegovi "La vita nuova" /Novo življenje/ so v razlagi k pesnim navedeni nekateri individualni razlogi in tenko opazovana psihološka doživetja, ki jih občutimo kot moderne osebne izpovedi. - Se bližji nam je morda "oče humanizma" Petrarca, ki že precej odločno odklanja spekulacijo in sholastično dialektiko. Je sicer še globoko veren, a v opisih narave že mnogo bolj konkreten. Njegovo kronanje za pesnika v Rimu je že tudi zmagoslavje znova obujene artike. - Tudi Boccaccio govori o vernosti, a zdi



se kot bi ne bila tako trdna in pristna. Pobožnemu uvodu v novelo sledi kaj malo pobožen konec, ki pripoveduje, da so največjega nepridiprava proglasili za svetnika. Zelo značilen za Boccacciov dvomljiv slog je stavek: "Bodisi, da je to resnica ali ne." /da so namreč zvonovi po smrti svetega moža sami zvonili./ O njegovih osebah sicer ni mogoče trditi, da bi bile zelo ostro karakterizirane, vendar je prav v njegovih "spetekljivih" zgodbah, v katerih nastavljajo žene svojim možem rogove, izražena - bolj kakor podoba časa - želja teh žena, da bi iz erotičnih objektov postale možu enakovredne osebnosti, ki bi si brez očetovske avtoritete in družinskih računov lahko vsaj v zreli dobi same izbirale svojega erotičnega partnerja. - Sicer pa bi takih, včasih tudi notranje razklanih ljudi, v katerih se je staro upiralo novemu, lahko našli celo v dobi visoke renesanse še vedno dovolj, saj srednji vek ni umrl nenadoma.

Kljub temu postopnemu prehajanju starega v novo, se vendar ne moremo izogniti dejstvu, da so se tedanji ljudje čutili nekje na začetku novega časa. Mladost in pomlad so osrednja čustva, osnovno razpoloženje in osnovna oznaka renesanse. O njih pojo pesmi, platna, bron in marmor renesančnih umetnikov. Refren pesmi, ki jo je h karnevalskemu prizoru Bakha in Ariadne napisal florentinski knez in renesančni umetniški mecen Lorenzo de' Medici, il Magnifico /veličastni/, bi lahko služil kot napis nad dobo:

O kako mladost je krasna,  
a beži nam venomer!  
Danes če je čas za pir,  
jutri ura bo že kasna.

/Prev. Alojz Gradnik/

Lahkoten ritem, ki spominja na ljudsko popevko, izrazi ta reminiscenca na antiko /Horacov verz: "Ko govoriva, ura zavistna je ubegnila: "danes" je tvoj, na "jutri" ne dajaj posojila!"/, posebno pa sla po uživanju in ljubezen do tostranstva so izrazito renesančne prvine. Kako novo je to razpoloženje, so zavemo šele, če te verze primerjamo z verzi iz srednjeveškega misterija "Slebernik", ki je nastal sicer bekako ob istem času, a visoko na severu, kjer je bila gotika s svojo onostransko



usmerjenostjo še izredno živa:

O Bog, grozi mi srepa smrt,  
znoj me zaliva, ves sem strt,  
telo je prst in črven prah -  
kaj me zagrnil tak je strah?

/Prev. Oton Župančič/

Če so Lorenzovi verzi o mladosti napis nad renesanso, bi Botticellijevo Primavera /pomlad/ lahko imenovali njeno naslovno stran. Bil je več let na Lorenzovem dvoru, zato mu je bilo dano, da je postal slikar praznično vedrega življenja florentinske družbe. Venera, merkur, tri gracije, Flora, Zefir, in Primavera so bile pravzaprav ravno take alegorije kakor Smrt na gotski freski ali v srednjeveškem misteriju, toda dihale so življenjsko radost in igrivo eleganco družbe, ki jo je v antičnih mitoloških likih, madonah in svetnikih idealiziral.

Politični, ekonomski in družbeni položaj Italije se je ob koncu srednjega veka bistveno razlikoval od položaja drugod po Evropi. Medtem ko so se po razpadu fevdalnega reda v Franciji, Spaniji, Angliji in Nemčiji razvile enotne bolj ali manj na posameznih narodnostih temelječe monarhije je ostala Italija razcepljena. Papštvo je bilo namreč mnogo premočno, da bi ob njem lahko zrasla kaka druga osrednja sila, ki bi bila sposobna združiti Italijo, na drugi strani pa je bilo papeštvo samo prešibko, da bi prevzelo to nalogo, čeprav poskusov v tej smeri v dobi renesanse ni manjkalo. Videti je, da je imel prav sin papeža Aleksandra VI. Cesare Borgia take namene. Zaradi njih je našel simpatije pri takih ljudeh, kot je bil Machiavelli, ki je bil pripravljen, da mu zaradi morebitne zedinjene Italije ne le odpusti, ampak /v razpravi Vladar/ tudi opraviči vse njegove nezaslišane zločine.

Sicer pa je bil v Italiji fevdalizem že od vsega začetka manj razvit kot drugod, saj se je podeželsko plemstvo kmalu preselilo v mesta in prilagodilo mestnemu načinu življenja.

Že od križarskih pohodov sem se je gospodarstvo v Italiji silno naglo razvijalo. Tu se je prej kot drugod razmahnila svobodna konkurenca v trgovini, pa tudi industrija in v najtes-



bile Firenze, ki igrajo v zgodovini renesančne umetnosti tako pomembno vlogo, konec 15. stoletja eno največjih središč volnene industrije in s svojimi 32 bankami brez dvoma največje bančno središče v Evropi.

V ogorčenih razrednih bojih, v spopadih med velemeščanskimi in malomeščanskimi sloji in v oboroženih vstajah "ciompov" /cefračev in mikačev volne/ so se menjavale demokratične oblike z despotskimi, tiranskimi. Nezakonitost knežjih dinastij brez urejenega nasledstva je bila v mestih tako vsesplošna, da svojega nasilja niti niso skrbela skrivati. Ti knezi, ki so se povzpeli na prestol čerke z denarjem, še češče pa kot bivši najemniški generali /"condottieri"/, so živeli nevarno, osamljeno življenje. Da bi svojo legitimnost zakrili so se obdajali s celim spremstvom poslovnih znanstvenikov in umetnikov ter svoj dvor krasili z srebrom in bleškom in sijajem nove umetnosti. Sforze v Milanu, Conrage v Mantovi, Montefeltri v Urbinu, d'Esteji v Ferrari in Alagonci v Napoliju so bili darežljivi podporniki umetnosti, ki so marsikdaj uspešno tekmovali z najbolj znanimi med njimi: Medičejci v Firencah.

V tem splošnem tekmovanju na kulturnem in umetniškem ter seveda na ekonomskem in političnem področju tudi papeštvo ni hotelo zaostajati. Papež Sikst IV. je to misel izrazil zelo jasno: "Če je na svetu kako mesto, ki mora bleščati po čistoti in lepoti, je to predvsem tisto, ki nosi naslov prestolice vesoljnega sveta in ki ga čast, da poseduje prestol sv. Petra, postavlja brezpogojno v prvi red." Papeški Rim vendar ne more biti revnejši od Cezarjevega! Taka je bila tudi sodba Julijana II., ki je primerjal položaj Rima med drugimi mesti s pomembnostjo sv. Petra med ostalimi apostoli.

Racionalizem, ki nujno spremlja intenzivno gospodarsko življenje, kakršnega si brez treznega računanja še zamisliti ni mogoče, je značilen za vse srovanje in nehanje renesanse. Z vročo strastjo spoznanja žejnega raziskovavca se je človek podal na pot, da odkrije svet in - človeka. Vse je nenadoma izredno zanimivo, vse je treba preiskati in preizkusiti. Leonardo da Vinci je v smislu tega novega znanstvenega pogleda na svet odklanjal vsako znanje, ki ne temelji na izkušnji človeških čutov in ki se ne zaključí s preizkusom. V njegovih zapiskih se sred. med natančnimi



anatomskimi risbami pojavi kot poziv zastavljeno vprašanje: "Scrivi, che cosa è anima!" /Napiši, kaj je duša/. Njegova skepsa pa je še določeneje izražena v ironiji, s katero prepušča definicijo duše menihom, "ki že po svojem poklicu vedo za vse skrivnosti." Seveda pa je ta dvom še daleč od pravega slednega ateizma, ki sicer ni značilen za renesanso, a se že kdaj pa kdaj pojavi.

Posebno prizadevno so se v tej dobi lotili raziskovanja prirode, ki postane šele zdaj prava domovina ljudi. Dovršena vrtnarska umetnost naj bi približala prirodo človeku, znanstvene razprave, predvsem pa prodiranje pokrajine, rastlinskega in živalskega sveta v umetnost renesančnih slikarjev pa naj bi človeka približala prirodi. S temi prizadevanji je v najtesnejši zvezi drobno opazovanje, ki je s svojimi naturalističnimi detajli značilno že za pozno gotiko in ki v zgodnji renesansi doseže svoj višek.

Novi družbeni odnosi z novo ceno in vrednostjo, ki jo dobiva človek in svet, v katerem živi, so pospešili tudi nov človekov odnos do življenja. Mistična onstranska zamaknjenost, ki se kot recidiva še kdaj pa kdaj pojavi /n. pr. Savonarola/ se mora umakniti tostranski usmerjenosti in pritrjevanju življenju. Človeško telo, ki je bilo nekoč zgolj ničeva lupina duše, je postalo zopet mera vseh stvari, predvsem pa nosilec lepotnega ideala. Človek dobi svojo vrednost in svoje dostojanstvo.

Rotifevalne tendence mladega meščanstva so se izražale predvsem v odporu proti utesnujočemu korektivizmu starih fevdalnih institucij. Prehod obrti v industrijo je razbil vezanost srednjeveških cehovskih omejitev in z vedno večjo svobodo gospodarskega razvoja se je pojavila zahteva po nevezanem in neomejenem razmahu svobodne osebnosti. Individualizem se je pojavil sicer že v gotiki, toda šele renesansa ga je dvignila v geslo in program. Stare srednjeveške kreposti, kot so: čezmerna pobožnost, vzdržnost, ponižnost in pokorščina nimajo več prave cene. Ideal je velika osebnost "uomo universale", ki naj bi družil vse sposobnosti in znanje svoje dobe. Tak uomo universale je bil Leonardo da Vinci, veliki znanstvenik in umetnik italijanske renesanse, ki je bil prirodoslovec, anatom,



stronom, strojni inženir, izumitelj, arhitekt, urbanist, glasbenik, slikar, kipar in celo atlet v eni osebi. Njegovi dnevniki pričajo, da je njegov razum segal na področja, ki jih je človeštvo šele pred nedavnim osvojilo.

Italijansko meščanstvo, ki je živelo na klasičnih tleh med klasičnimi razvalinami in ki je s carigrajskimi emigranti prevzelo tudi mnogo klasičnih rokopisov, je imelo možnost, da se je na antiki neposredno zgledovalo. Seveda pa bi bil ta zgled mrtev, kakor je bil pred tem časom, če italijanska mesta zaradi podobnega ekonomskega razvoja z antičnimi mesti ne bi čutila globokoga notranjega sorodstva. Sicer pa so se tudi mesta na severu - morda za spoznanje počasneje kot na jugu - navduševala za antiko. Po vsem civiliziranem svetu je cvetela znanost o grški in rimski literaturi ter umetnosti - humanizem. Med humanisti, ki so bili v velikih časteh, je bil morda najslavnejši prav Nizozemec Erazem Rotterdamski.

Poznagi nad Pišo in po nakupu livornskega pristanišča se je firentinska trgovina tako razmahnila, da je z naraščajočim blagostanjem narasla tudi samozavest Firentincev, ki so hoteli prav tako kot nekoč Atenci tudi na zunanaj pokazati svojo moč in svoje bogastvo.

Leta 1420 - to letnico nekateri umetnostni zgodovinarji navajajo kot začetek italijanske renesanse - so naročili Brunelleschiju, da po svojih na podrobnih študijah stare rimske arhitekture slonečih načrtih, zgradi kupolo nad stolnico. Ta kupola je pravo čudo tehnične zmogljivosti v tistem času. Z jasno omejenimi polji osmerokotnega bobna, na katerega je kupola postavljena, je tudi lep primer preglednosti in enotnosti, ki je tako značilna za renesančno arhitekturo in umetnost sploh. Sicer pa se ob cerkvi popolnoma erakovredno uveljavlja posvetna palača, pa najsi je to knezji dvorec ali mestni rotovž, ki posebno na severu priča o prebujanem meščanskem ponosu.

Pri teh stavbah je vsa gmota urejena po naravnih zakonih /ne pa kot v gotiki s premagovanjem naravnih zakonov/. Preprosta fasada govori o dobi, ko je morala v negotovih časih tudi zasebna hiša služiti kot trdnjava in ščititi stanovavce pred morebitnim intrigami in zarotami. Posamezni deli, ki so



pravilno urejeni in orajani, s kot enakovredni in enakopravni člani družijo v celoto. V palačah /n. pr. Palazzo Strozzi, Pitti, Medici v Firencah itd./ so kot stavbni material uporabljali rustiko /neobdelano, ali le grobo obtolčeno kamnino/. Povsod prevladuje mirna vodoravnica, ki že simbolično označuje renesančnega duha: bližino zemlji in skrmljenje da se od nje preveč ne oddalji. V poznejši dobi postane fasada slikovitejša /n. pr. Palazzo Farnese v Rimu/. očitna je težnja, da se s poudarjenim portalom, ki ni več odprtina med odprtinami, stranski deli podredijo glavnemu. V še kasnejši dobi, v baroku z značilnimi bogatimi portali se ta težnja stopnjuje do preobloženosti. Kakor so, posebno v zgodnji renesansi fasade stroge in težke, daje notranjost take palače z dvoriščem /cortile/ mnogo svetlobe in zraka za intimno zasebno pa tudi vedro družabno življenje. Viški stebri s korintskimi glaviči, značne arkade z okroglimi oboki in nepregosto razporejena okna /n. pr. medičejska palača v Firencah/ s svojo smotrno preprostostjo in jasnimi, preglednimi razmerji prodirajo kot vzorec po vsem civiliziranem svetu. Za vlade francoskega renesančnega kralja Françoisa I. seže italijanski pliv tudi v Francijo /Louvre - starejši, zapadno krilo/. V Nemčiji, ki zaradi protestantizma skoro ne pozna renesančnih cerkva, s ta doba izraža bolj v ornamentiki meščanskih hiš kot pa v sami arhitekturi, ki še vedno učinkuje močno gotsko /Hildesheim, Hamelu, Torgau, Bremen, Augsburg itd./. Na nizozemskem in v Belgiji /Haarlem in Anvers/ lahko govorimo tako o nočni gotski tradiciji kot o novem italijanskem vplivu.

Kmalu potem, ko je Brunelleschi dobil naročilo za kupolo pri stolnici, je pričel Ghiberti z delom na znamenitih bronastih vratih firentinskega baptisterija. Zaradi izrazitega srednjeveškega idealizma, ki diha iz teh reliefov, so ga imeli za zadnjega gotskega kiparja, toda pokrajina, ki se v perspektivnih okrajšavanjih odika v daljavo, in realistični detajli, ki je tu posebno nikaver, sta navdušila celo Michelangela. Po njegovi sodbi bi ta vrata lahko vodila v pradiž, tako so lepa. S tem pričevanjem je potrdil Ghibertijevo mesto ob prehodu v novi čas.

Pravi začetnik renesančnega kiparstva pa je bil brez dvoma Firen-





tinec Donatello. Z upodobitvijo golega bcnastega Davida je dal renesansi po dolгих stoletjih prvi anatomsko brezhiben akt. Mlad fant, ki nima na sebi nič drugega kot z rožami okrašen širokokrajen klobuk, stoji igrivo lahkotno pred nami kot bi nam hotel pokazati, da veliko dejanje, ki ga je opravil za svoj narod, ko je Goliatu odsekal glavo, ni zantevalo nobenega napora. Tudi če pustimo v nemar simbolično vsebino te umetnine, ki slavi zmago mladega patriotizma, si ob zori nove dobe skoro ne bi mogli zamisliti učinkovitejšega začetka, kot je ta kip, ki s svojo naravnost izzivalno svežino napoveduje boj vsemu preživelemu, okorelemu in staremu. Sicer pa je bil David kot motiv v renesansi izredno priljubljen Donatello, Verocchio, Michelangelo, del Castagno, Pallaiolo in drugi/. Kiparju, ki se je prišel delati v tej dobi resneje ukvarjati z anatomijo, je mlado telo postavljalo nove in zanimive naloge. Poleg tega pa je sama zgodba jasno ponazarjala svobodoljubna stremjenja mladega, posebno firentinskega meščanstva. V to zvrst "angažirane" umetnosti lahko prištevamo tudi motiv židovskega judaškega dekleta Judite, ki je šla v sovražni tabor in Holofernu odsekala glavo /Donatello - Botticelli./

Tudi Donatellov jezdec Caggamelata /Pisana mačka - naziv, ki so ga dali sodobniki beneškemu kondotieru Erasmu da Narniju/ je bil nov po vsebini in obliki. Kakor se tu prvičkrat "razglašala posvečena slava zasebnika brez sleherne zveze z večnostjo, kar je natvse značilno za tostranska in individualistična stremjenja novega veka" /Iz. Cankar/, je tu prav tako prvičkrat upodobljen konj in jezdec v gibanju. Naslonitev na antiko /na Marca Aurela/ je očitna. Gattameleta je prvi v vrsti zapadno-evropskih konjeniških spomenikov. Trideset let pozneje je Donatellov učenec Verrochio ustvaril nov konjeniški spomenik beneškemu kondotieru Bartolomeu Colleoniju. Spomenik, ki stoji v Benetkah, nam priča, kako naglo je kiparska umetnost napredovala: poveljnik, ki se je dvignil v stremenu in konj, čigar mišičasto, kitasto telo se podreja jezdečevi volji, tvorita enoto, polno notranjih napetosti. Celotna drža, ostro očrtano obličje in ukazovalni pogled - vse govori o prekaljenem vojščaku, pa tudi o idealu renesančne osebnosti. Opuščanje nevažnih detajlov in spornievanje vsega tistega, kar bi bilo od blizu morda napačno,



v gledavčevi razdalji pa tem bolj izrazito, ne priča toliko o oddaljevanju od narave kot o spoznavanju novih zakonov, ki jih uveljavlja nova razvojna stopnja: vstop v renesanso. Iz Verrochiove delavnice je izšel Leonardo da Vinci...

Odkritje sveta in človeka, kakor se nam razodeva v slikarstvu zgodnje renesanse, je dalo vsem umetniškim stremljenjem nov polet. Mladi, v 27 leti umrli Masaccio je slikal sicer še stare motive vendar na povsem nov način. Z različnim osvetljevanjem teles dosega bljub morda še negotovemu anatomskega znanju /Izgon iz raja/ izredne plastične učinke. Z obrazov se tipika vedno bolj umika portretni obdelavi. Toda ti individualni, resnični ljudje potrebujejo tudi resničen prostor, v katerem bi se lahko gibali. Sele odkritje osrednje perspektive je dalo slikarjem v roke orožje, s katerim so lahko kot njihovi sodobniki konkvistadorji šli na pot k zavzetju sveta. Mantegna je pri svojih perspektivičnih študijah šel tako daleč, da se ni več oklepāl načel o neodvisnosti umetnine, ki je sledila svojim pravilom brez ozira na gl. lavca. S tem, da je premaknil očišče globoko navzdol, tako, da so lahko videli celo odplati upodobljenih oseb /n. pr. Objekovanje/ se je gledavcu tako približal, kakor še noben slikar pred njim. Perspektiva na slikah, ki so bile nad gledavcem, ni mogla biti več takšna, kakor če bi gledal sliko pred seboj na izi. Tak pogled na vlogo umetnosti in z njim v zvezi naturalistično nespoštljivo obravnavanje Kristusovega telesa, ki je bolj anatomska študija kot prikaz Kristusovega trpljenja, je izraz novega subjektivizma, ki bi mu lahko našli vzporednico v subjektivnih razlagah svetega pisma, v zahtevi, ki se je kmalu po Mantegna i smrti pojavila na severu. V to obdobje spada tudi Botticelli jevo Pojstvo Venere, ker je bila slika naročena in priča o humanističnih težnjah medičejskega dvora. Venerina postava je bila posneta po antičnem kipu, ki ga je slikar izredno zvesto prerisal.

Zgodnje renesančno slikarstvo pa je zašlo nujno v notranja protislovja. Po namenih naročila je še vedno v veliki meri upodabljalo nabožne motive /kjer Botticelli je podlegel Savanarolovi verski propagandi/, slikarstvo zanimanje pa je veljalo množici naturalističnih drobnosti in zanimivim osebnim portretom, ki s predpisano nabožno vsebino niso imeli nikakega opravka.



Odkar se je papeštvo vrnilo iz Avignona v Rim, sta se njegova politična moč in z njo vred njegov ugled stalno večala. Rim se je razvil v močno politično središče z diplomatskimi misijami iz vseh delov krščanskega sveta. V sveto mesto se niso stekale samo pobožne molitve in sanje vernikov, ki jih je avtoriteta cerkve še vedno priklepala nase, ampak tudi čezmerna in nekaterih italijanskih rodeljubov, ki so odloč pričakovali združitev dežele. Predvsem pa so se tu kopičila nezasičena bogastva. Papože dvor si je lahko privoščil mnogo več razkošje kot katerikoli dvor v Italiji in sploh v Evropi. Papeži, kardinali in njihovi bačniki so se obdajali z bleskom in sijajem nove umetnosti ter pričeli uspešno tekmovati s Firencami, dokler jih v 16. stoletju niso celo prehiteli. Sicer pa sta med nesaničnimi papeži igrala posebno vlogo dva Firentinca Medicejca Leon X. in Klement VII. Umetnostno težišče se je premaknilo v Rim, kjer so delovali mnogi znameniti umetniki renesanse, predvsem Raffael in Michelangelo ter bolj mimogrede in za kratki čas tudi Leonardo da Vinci.

V umetnosti postanejo posvetni motivi zopet rokočiji, toda tudi novi čas se ne vrača več v onstranstvo k duhovnim in nadnaravnim vrednotam srednjega veka. Svečanost in veličastje so osnovna čustva, oblast in moč pa glavna gibalna te umetnosti. Visoka renesansa ni povsem opustila naturalističnih pridobitev preteklega stoletja, ampak jih je s svojim novim idealizmom nekako polhovila. Čeprav so že dela zgodnje renesanse bogata s pravilno razvozanim podrobnostmi, so šele Raffael, Andrea del Sarto, Michelangelo, Tizian in drugi umetniki novega časa do kraja presegli togost, oglatost in nesproščenost, ki je dotlej vezala umetnikove lik v gibanju in kretnjah.

Nov občutek, ki je zdaj prišla na površje, terja, da izrazi umetnost njena stremljenja po ustaljenosti in trajnosti. Aristokratski ideal osebnosti, ki se zna obvladati brez čusvenih izbruhov, stroga zakonitost, ki razporeja like in predmete v shemo i konika ali kroga ter s tem dokazuje splošno veljavna in neizmenljiva pravila in merila umetnine pa tudi družbo omejevanje na bistveno z izločanjem naključja, posebno pa harmonična urejenost človeškega telesa so načela, ki jih uveljavlja visoka renesansa.



Leonardo preživlja svojo mlado t v okolici Firenze in v samem mestu, torej v vzdušju Lorenove humanistične kulturne politike. Prve umetniške izkušnje sprejema v Verrochiovi delavnici, toda že eden izmed angelov in pokrajina nad njim, ki je z njima dopolnil Verrochiovo sliko Kristusov krst, pričata o samosvojem talentu mladega umetnika. Ostale postaje njegove umetniške poti so še Milan, Firenze, zopet Milan in končno Francija, kjer 59 kot 67-leten starec umre. Vse njegovo življenje ga je vleklo na najrazličnejša področja znanosti in tehnike, saj je bil nemiren in pronicav duh, ki je svojo eksperimentatisko strast uveljavil celo v umetnosti.

Posebno je zaslovela Leonardova Zadnja večerja, danes že hudo poškodovana freska v obednici dominikanskega samostana v Milanu. Slika jeva pozornost tokrat ni usmerjena na dejanje, ki je po svetopisemski legendi osnova za zakrament obhajila, torej ne na Kristusove besede: "Vejte, to je moje telo!" in "Pijte, to je moja kri!" Leonarda je mnogo bolj zanimal najbolj dramsatičen trenutek tega zadnjega sestanka. Prikazal nam je psihološki preboj Kristusovih besed: "Eden med vami me bo izdal!" Ta izjava je sprožila med dvanajststotico prisotnih cel niz čustev od začudenja, užaljenosti, ogorčenja in bolečine pa do strahu in zakrknjene odločnosti. Veliki nenir, ki v živih kretnjah valovi od osebe do osebe in od skupine do skupine, se ustavi na središču slike, na Kristusu, ki ga od ostalih loči ne le njegov mir, ampak tudi svetlo ozadje odprtih vrat. Pri oblikovanju idejne vsebine je vse ostalo nevažno. Tu ni nobene podrobnosti, ki bi kakor koli lahko odtegnila pozornost od glavnega dogajanja. Liza je ozka in vse prej kot udobna, pač pa je prostor zelo globok. Perspektivne "vzporednice" se sečejo v sredini, na Kristusovem obrazu.

Mona Lisa, po priimku Gioconda, je prav gotovo najbolj slavno Leonardovo, morda celo najbolj slavno slikarsko delo na svetu sploh. Slika prikazuje dvoma lepe žene, o njema se govori že stoletja, ki s svojim prelivanjem nejasnih oblikov označuje njeno duševnost, in o celem sklopu umetniških rešitev, ki so v zvezi s to sliko, je bilo napisanih že stoletno razprav. Sam Leonardo je menda ni



smatral za dokončano, saj je ostala v njegovem ateljeju do smrti. Po načelih, ki jih je tudi teoretično utemeljil, je z razporeditvijo senc in svetlobe in s prehajanjem barvnih odtenkov, ki se brez obrisov izgubljajo v polmrak /"sfumato" - kakor dim/ dosegel neverjetno plastiko portreta. Pokrajina v ozadju je prava mojstrovina na novo odkrite zračne in barvne perspektive. Z njeno odmaknjenostjo je dobila Mona Liso neko zvišeno močno poudarjeno individualnost. Kljub temu pa ni mogoče reči, da je bil ta portret absolutno zvest, saj se podobni ženski obrazi pojavljajo tudi na drugih Leonardovih slikah. V izrazu Giocondinega obraza je nekaj, kar govori o razpoloženjih in doživetjih tudi drugih ljudi v tej dobi.

Leonardo je imel celo vrsto učencev in posnemovavcev. Spoznamo jih po Giocondinih smehljajih, po trdni in naravni, večidel trikotniški kompoziciji in po rahlem prelivanju polmračnih barv in barvnih odtenkov. In seveda po tem, da njegove globe in njegovega vedno nemirnega, vrtajočega duha niso doume-  
li.

Raffael ni bil Leonardov učenec, čeprav se je posluževal mnogih Leonardovih dognanj. Morda je najizrazitejša Raffaelova značilnost prav ta, da je kot eklektik jemal od povsod, od svojega učitelja Perugina, od Leonarda in celo od svojega velikega nasprotnika Michelangela. Čeprav s svojim intelektom Leonarda še daleč ni dosegel in čeprav mu je bila tuja Michelangelova uporna sila in njegov dinamizem, je vendar morda najznačilnejši predstavnik visoke renesanse, saj je tudi najbolj jasno izrazil njen idealizem, ko je izjavil, da ne slika ljudi takšnih, kakršni so, ampak takšne, kakršni bi morali biti. Prepričan je bil torej, da je red, ki vlada v umetnosti, popoknejši od reda v naravi. "Slikal je vladajoči razred Italije v vsej njegovi telesni lepoti, v njegovem gnotnem razkošju, v njegovem blesku /Upton Sinclair/. Če že ne natanko tako, pa vsekakor v tisti lepoti, tistem razkošju in tistem blesku, v katerem se je ta razred hotel videti naslikanega. In vendar ni bil samo to ključ njegovega velikega uspeha, ki mu je omogočil, da je "na zlati reki cekinov plaval skozi življenje". Na način, ki mu je dal sloves dovršenosti in popolnosti, je dal likom svetopisemskih in drugih cerkvenih legend mесо in kri. Abstraktnega boga in



svetnike je počlovečil, kajti je sicer izredno plemenito in zvišeno, a vseskozi človeško pobožnost ni čuda, da reprodukcije njegovih madon visijo marsikje. Še danes po malomeščanskih pa tudi kmečkih spalnicah zapadne Evrope.

Za to nalogo, zato da li preide iz religije v mitologijo s priljudnimi in priljubljenimi liki krščanskih nebes, je bil Raffael obdarjen z nadpovprečnim talentom in neverjetnim znanjem. Znal je izraziti resnobo, vdano, prisrčnost, ljubkost, ponižnost, pobožnost, milost pa tudi sladkobnost svojih oseb, skratka vse tisto, kar ta na lo pritegne, prepriča in gane.

Koliko se je naučil od Leonarda, kaže njegove velike freske v vatikanskih stancah /n. pr. Atenska šola/, ko so v širnem in globokem prostoru povsem naravno razporejeni ljudje in vendar med seboj in s tem prostorom povezani v neločljivo celoto.

Neverjetno jasna in neprisiljena kompozicija /n. pr. Polaganje v grob/ pa se ne sklepa zgolj trikotno, ampak kdaj pa kdaj ureja ljudi in predmete že po diagonali. V njegovem Izpremenjenju na gori, Raffaelovi zadnji, nedokončani sliki sta Leonardov somrak in Michelangelov nemirni zanor že prestopnjavana. Iztehtano ravnovesje visoke renesanse se je prevesilo.

Večidel Michelangelovega življenja in dela njegova umetniška dejavnost pada v 16. stoletje, 16. stoletje, ki je v Evropi poznalo samo 7 let miru. Vropeške samogrešice je kaj kmalu konec: na severu vzhajajo duhovne reformacije, kmečka vojna in kmečki upori valovijo od gradu do gradu, Turki trkajo na sama vrata Dunaja, na Rizinemskem tvoj boj za osvoboditev izpod španskega jarma, neprestane vojne spreminjajo leta lakote in kuge. Marsikatero italijansko mesto mora v svojem obzidju trpeti tuje zavojevalce.

Sproščena individualnost evropskega človeka je zdaj prisiljena, da sprejema breme in odgovornost svobodnih odločitev. Avtoritete, ki so doslej varno vodile njegov razum, so al razrušene, ali pa prešibke, da bi ga branile pred dvomi in negotovostjo. Globoko verni Luther pravi: "Nikdar dvomil ni, ni nikdar mislil!" Novi čas je razna udomnega previranja tujega miselnega blaga. Vse to je iz lastnega srca.

Morda ga še ni bilo, etnike. ki bi breme rotanjih vojev, zmag



in porazov oblikoval s tako silovitostjo, s takim neverjetnim naponom in vendar tako jasno in tako čisto kot prav Michelangelo. V strašnem boju s samim seboj in s svetom, ki ga je sicer priznaval kot velikega umetnika, a ga je pri njegovem delu stalno oviral, poniževal in mučil, je ustvaril umetnine, ki pričajo o človeku naravnost gigantskih notranjih energij. Za ponašanje vsega tega, kar je v njem kipevalo, se umetno vzpenjalo in lomilo, je poznal samo en medij, eno samo izrazno sredstvo: golega človeka, večnoma moški akt. Z njim in v njem je povedal vse, kar je imel po danih. Prirode. In kajti so se renesančni umetniki s tako ljubeznijo in s tako vnemo zatekali, skoro ni poznal.

Sam pravi, da je skril trem papežem, da umir je bil prisiljen. Ta sila, ki so mu jo delali, je bile toliko težja, ker so ga ti njegovi naročniki sicer spodbujali k delu, a ga prav tako pri delu zavirali, ker so stare naročila prebricovali in ga često prepuščali tolpi odvratnih goljufikov, ki so trgovsko nevedčemu umetniku dobavljali slab material, ki ga je postal tudi drugače goljufali mnogokrat, ko ga zapredli v mrežo intrig, iz katere se je težko izmotal.

Po naročilu "silnega, jezljivega, bojevitega, a velikopoteznega"/Iz. Cankar/ papeža Julija II. je po daljšem odlašanju in ostrem sporu z naročnikom "z vrvjo okoli vratu", kakor se je sam izrazil, prevzel delo na okrasitvi sikstinske kaple. Sikstinski strop, ki ga je moral polikati, je razločil na manjša polja in jih ločil z naslikanimi arhitekturnimi elementi. Od Kristusovih predhodnikov spodej ob okoli preko prerokov in sibil, dečkov, ki nosijo konzole in sužnje, ki splatajo girlande, pa do čevetih glavnih prizorov s stvarjenjem sveta in človeka je vse formalno in vsebinsko povezano. Silni notranji nemir, ki zvišano množico čudovito oblikovanih teles kot v reznosni besnosti, troljenju in breznosti, je umetniška izpoved, kakršne zgodovina do Michelangela ni poznala. Vse prisluškajoče glave in po svojem srcu kopajoči prenosni so upodobljeni s kretinami v čevih nasprotnočin si snarali, v kontrapostu, s katerim je strastni in mračni umetnik izražal veliki notranji nemir svojega srca in svoje dobe. Ena izmed osrednjih slik slik prikazuje ustvarjenje Adama Bog oče



je priplaval v oblaku angelov in s kretajo obudil na tleh ležečega prvega človeka v življenje. Adam, ki se je že napol dvignil, a mu roka sloni še brez prave moči na kolenu, je postal simbol prebujenja človeka. Minilo bo manj kakor sto let, ko bo Shakespeare ustvaril prvega resnično sodobnega človeka v literaturi, človeka, ki vrsta po sebi in ne ravna več samo po občutku, ampak po premisleku: Hamleta.....

Trideset let po stopu v Sikstinski kapeli je Michelangelo poslikal še zadnjo steno s Poslednjo sodbo. Zadnji sledovi renesančne brezskrbnosti se že izginili. Papeškemu dvoru že ne gre več za blesk in sijaj, ampak za obstoj. Reformacija je omajala cerkveno avtoriteto v temeljih. Treba je bilo preiti v protiofenzivo. Tridentinski cerkveni zbor je sprejel celo vrsto sklepov, ki naj bi ustavili prodiranje reformacije. Ustanovljen je bil jezuitski red kot prednji odred v protireformacijskem boju. V tej dobi ni bilo več razpoloženja za ponazarjanje verskih dogem, treba je bilo postaviti pred vernike in njihove pastirje resno opozorilo o tem, da se bo zlo kaznovalo. Michelangelo je to sicer staro snov pojmoval čisto drugače kot njegovi predniki. Kristus je tu samo neusmiljeni in neizprosni sodnik, pri katerem niti Marijina priprošnja ne bi pomagala prav nič. Zato se je plaho stisnila k njemu, prav tako plaho kot vsi pravični, ki drhtijo pred njegovo jezo. Na drugi strani pa padajo krivični kot v velikem slapu človeških teles v Haronovo barko. Njihov obup je brezmejen, kakor bo brezmejno njihovo trpljenje. Kot že prej je tudi tu Michelangelo zapustil izhajene steze cerkvene tradicije /n. pr, v golem atletskem brezbradem Kristusu/, sicer pa sta bila tudi Michelangelovo osnovno čustvovanje in misljenje daleč od tega, kar je cerkev predpisovala. S tem, da so množico aktov pozneje oblekli v nekakšne hlače, so tej umetnini odvzeli tisto zaradi česar je Michelangela ta motiv prav posebno zanimal, saj mu je omogočal, da je upodobil vse, kar je vedel o človeškem telesu. Slika sama, ki je sicer še zgrajena po renesančnih pravilih, je v posameznih likih tako razgibana in čustveno tako zanesena, da jo radi prištevajo že med prva dela nastopajočega baroka.

Toda Michelangelo je bil v prvi vrsti kipar ne pa slikar. Njegova Pietà - mati božja z mrtvim Kristusom v naročju - je delo



22-letnega umetnika. Zgrajena je v strog trikotnik, pri čemer si Michelangelo ne pomišlja, da s komaj opazno anatomsko korekturo stisne Kristusovo telo v določeno shemo. To telo je prav tako daleč od prejšnjih naturalističnih upodabljanj mrtvega telesa, kakor je izraz izredno mlade matere, ki ji skoro ne bi mogel pripisati odraslega sina, zadržan in prav nič patetičen. Kot da se je vdala v svoje usodo z žalostnim pogledom objema sinovo telo. Kip je zgled umetniških stremeljenj in rešitev v visoki renesansi. - Kakor mnogi umetniki pred njim, se je tudi Michelangelo lotil Davida, a je tudi ta motiv pojmoval drugače kot njegovi predniki. Ne gre več za mirno zagosplovje dečka, ki je svoje delo oprabil, gre za skoro zrelega moža, ki je tik pred tem, da sproži pračo. Lepo oblikovano moško telo je še mirno, ena noga mu še trdno stoji na tleh, toda v mišicah in žilah levice je čutiti že neki napon, leva noga bo zdaj, zdaj stopila, v čelu, ki ga pokriva senca gostih las, predvsem pa v pogledu je že odločnost, ki bo sprožila dejanje. - Papež Julij II. si je hotel že za živa postaviti mogočen spomenik, ki naj bi ga ustvaril Michelangelo, toda zmanjkalo mu je denarja in menda tudi volje in tako so ostali od mogočnega spomenika samo nekateri Michelangelovi načrti in trije kipi: Mojzes in dva sužnja. V vseh teh umetninah je upodobljen najbolj dramatični psihološki trenutek. Mojzes, ki sedi s knjigo v rokah in se bo vsak hip dvignil, da stopi pred narod, ki se je predal malikovavstvu. Oba sužnja, ki naj bi krasila Julijev spomenik, sta po sodbi Izidorja Cankarja med najboljšimi, kar je sploh kdaj ustvarila kiparska umetnost. Eden izmed njih se še z vsem telesom trga iz vezi, čeprav se mu je glava že brezmočno nagnila, drugi pa je v vezeh že omahnil. Sovraštvo do spon in žeja po svobodi sta v obeh kipih izražena na način, ki menda res nima para v zgodovini. - Tudi Medičejska kapela v Firencah je bilo delo, ki se je od naročila do izvedbe izpreminjalo. Posvečena je Lorenzu in Giulianu, ki naj bi po načrtih medičejske družine s pomočjo medičejskega papeža Leona X. zavzela in združila severno in južno Italijo. Toda eden je bil le sanjač, drugega pa je popadla blaznost. Michelangelo, ki jima je postavljajal spomenik, ga je postavljajal tudi svojim pokopanim upanjem in upanjem mnogih italijanskih patriotov. V obeh kipih je že na zunaj pokazal značaj obeh



knezov. Giuliano drži poveljniško palico rahlo v rokah, kot bi ne znal ravnati z njo, obraz Lorenza pa zakriva senca /duševne noči/. Ob obeh sedečih kipih slonijo ali ležijo štiri alegorične postave, dva moška in dva ženska akta: dan in noč ter jutranji in večerni mrak. Te alegorije so že v Michelangelovem času močno občudovali in Giovanbattista Strozzi je zapisal, da je Noč tako lepa, ker jo je naslikal angel /Michel-angelo/ in da bi se zbudila ter spregovorila, tako je živa. Za Michelangelovo sodbo o tedanji politiki je značilen njegov odgovor:

Ljubo mi je, da spim, še bolj pa, da sem kamen.  
Dokler pri nas gorje in z njim sramota traja,  
da nič ne vidim in ne slišim, mi ugaja.  
Zato govori tiho, da se ne predrimim.

Prav tako kakor v slikarstvu in kiparstvu je rodil Michelangelo svoja pota tudi v arhitekturi. Zaradi njegovega pripevka je postala cerkev sv. Petra v Rimu najvažnejši arhitekturni spomenik renesančne in njej sledeče baročne dobe. Stavbo so gradili 150 let; pri njej so sodelovali Bramante, Raffael, da Sangallo, Michelangelo, Maderna in Bernini, ki je s perspektivično preračunami kolonadami pred cerkvijo ustvaril mogočen trg in s tem neverjetno povzdignil vso stavbo. Od prvih centralnih preko vzdolžnih tlorisov je cerkev skozi dolgo dobo rasla in se nekako od znotraj nazven širila. V prevzete renesančno statične oblike je Michelangelo vnesel nemir in dinamiko svojega umetniškega temperamenta in dobe, v kateri je rasel ta veličastni spomenik cerkvene moči in oblasti. Michelangelo je dal visoki kupoli rebra /kot v gotiki/, ki izražajo dinamične sile v stavbi. V mogočnih tokovih naraščajo tektonske moči navzgor, toda vedno znova se jim ustavljajo močne grede in venčni zid, ki težijo na čelih oken, da se zanos unese. Občutek, ki ga vzbujajo te v notranjem spopadu se vijoče mase, ki se vzpenjajo in ustavljajo, je čustvena razburkanost, ekstaza in patos. Vse to pa so prvine, ki so posebno vidne v naslednji dobi, v baroku. To prehodno dobo pa v razliko od renesanse imenujejo manicizem.

Zadnje dejanje renesanse se je odigralo v Benetkah. Ko so po



vsej Italiji pričela morda gospodarsko nazadovati in ko so politični nemiri vedno bolj ovirali javno, posebno pa kulturno življenje, ko je v Firencah ugasnila zvezda Medičejcev, ko so Milan zasedle tuje čete in ko so se papeži v Rimu morali odvrniti od posvetnega bleska in posvetiti verskim problemom, so ostale samo še Benetke, v katerih je bilo ozračje za umetnost ugodno. Tu je živel slikar, ki mu je bilo dano, da je z žarkimi barvami opeval lepoto sveta in človeškega telesa. Tizian, ki je živel v Benetkah od svojega desetega leta pa do smrti, ko ga je 1576 kot 99-letnega /89?/ starca pobrala kuga, v svojem življenju menda ni poznal neuspehov. Bil je portretist papežev, cesarjev, kardinalov, kraljev, knezov in predvsem slikar lepih žena. Kot vsa visoka renesansa je tudi on iskal v individualnem tisto višje, tipično, bistveno. Tizianu ni bilo do tega, da bi iskal nove in zanimive motive. Brez pomisleka se je držal literarnih predlog in čisto celo samega sebe ponavljal. In vendar je bil vedno nov. Nov, ker je dojemal svet s svojimi očmi in ker je znal brez velikih ambicij to svoje dožemanje sveta izraziti. Čudovito sredstvo, s katerim je uresničeval to, kar so mu povedale oči, so bile barve. Bi Tiziana si ne bi mogli zamisliti nobenega njegovih naslednikov od Tintoretta in Rubensa pa prav do francoskih impresionistov. Vse njegovo delo od zgodnjih del pa do pozne starosti je ena sama visoka pesem tostranske življenjske sile, ki z živo radostjo objema vse, kar ga obdaja.

Dokaj drugačna je bila pot kulturnega razvoja na severu. Tudi tu so se mesta posebno ob nizozemski obali in ob bregovih rek pa tudi v notranjosti gospodarsko okrepila. Toda individualizem, ki je bil uspeh tega gospodarskega razvoja, je iskal sprostitev predvsem v novem odnosu do religioznih vprašanj. Kolektivno vezano versko čustvovanje z vso hierarhijo posrednikov na zemlji in priprošnjikov v nebesih se je moralo umakniti čustvu posameznika, ki je moral brez tolažil spovedi in pokore najti pot do boga. Ubogemu grešniku ni ostalo nič drugega kot vera v božjo milost. Splošno veljavne, "objektivne" razlage sv. pisma, kakor jih je predpisovala katoliška cerkev, ki je nekomentirano in nekontrolirano branje biblije sploh prepovedala, za novo prebujenega posameznika niso bile več veljavne. Namesto neazumljivih tekstov v latinščini se pojavijo prevodi



v nemščino in v druge jezike. Proglašena je "evangeljska svoboda".

Seveda pa bi bilo zgrešeno, če za vsami temi strastnimi teološkimi razpravami in dokazovanji, ki so se dotikale tudi tako občutljivih vprašanj, kot je svoboda volje, ne bi videli zelo konkretnih gospodarskih in političnih koristi, zaradi katerih so se posebno nemška mesta uprla cerkvi in njeni osvetni moči. Nemški meščani se pač niso hoteli sprijazniti z ogroženimi sredstvi, ki so kot plačilo za odpustke odtekala v Rim, poleg tega pa so bili že prej v stalnih sporih s cerkvenimi knezi in njihovimi privilegiji. Da je našel protestantizem ugodna tla posebno na Nizozemskem, je razumljivo, saj so bili njihovi zatiravci in tlačitelji prav katoliški Španci. Tudi plemstvo si je obetalo od razlastitve cerkvenih posestev velike gnotne koristi in se je novemu verskemu gibanju rado pridruževalo. Posebno, odkar je Luther ostro zavrnil kmečke upornike, ki so v besedi "evangeljska svoboda" slišali bolj drugi kot prvi del.

Novoverci umetnosti niso ljubili. Sam Luther slik sicer ni ravno prepovedal, izjavil pa je, da bi bilo bolje, če slik ne bi bilo. Še odločnejši je bil Calvin, ki je vsako upodabljanje neizprosno odklanjal. Nemška umetnost pa je bila tako tesno povezana z religijo, da-oropana religioznih temeljev- in brez pomoči antičnih zgledov, ki so je bili deležni italijanski umetniki sploh ne bi mogla živeti. Kljub temu pa se je renesansa s svojo zahtevo po realizmu tudi na severu uveljavljala.

Na meji med gotiko in renesanso so dela Nizozemcev van Eyckov in Hieronima Boscha, čigar slike so sicer na videz še vse v grozljivem svetu srednjeveških vizij, a že diha sodobnega socialno kritičnega duha. Posebno zanimive so slike Pietra Brueghela st. Čeprav je obiskal Italijo, je ostal zvest stari tradiciji in prinesel iz dežele renesanse samo večji smisel za plastično oblikovanje telesa. Bil je slikar domače pokrajine in človeka v njej tudi tedaj, ko se je posluževal sveto-pisemskih motivov. Pri tem je zrastel v ogorčenega tožnika zoper krutost in neusmiljenost španskih zavojevalcev. Na sliki "Pokol betlehemskih otrok" vidimo zasneženo nizozemsko vas, ki prav nič ni podobna svetopisemskemu Betlehemu. Tudi vojaki - konjeniška



eskorta v španskih celadah in oklepih - niso svetopisemski. Ko vdirajo v hiše in trgajo nizozemsko oblečenim materam otroke iz rok teh jih pobijajo, spominjajo nizozemskega gledavca na aktualne dogodke. V črni postavi konjeniškega poveljnika z brado so nekateri videli poteze španskega namestnika Albe.

Najpomembnejši nemški umetnik v stoletju reformacije je bil Albrecht Dürer. Čeprav je Luthra visoko cenil kot oznanjavca čiste božje besede in kot obnovitelja verskega življenja, je sam ostal zvest sin katoliške cerkve in se ni zavedel, da med Luthrom in papeštvom ni moglo biti nobene poti v spravo. Kljub temu pa se je tudi on od srednjeveškega pojmovanja religioznosti že močno oddaljil. Vsako izmed Dürerjevih nabožnih del je topla osebna izpoved, ki se po globini sicer ne more meriti z Michelangelovo, je pa vsakako iskrena. Tudi sicer je Dürerjeva umetnost v marsičem različna od umetnosti v Italiji, si visoki renesansi, čeprav se izraziti italijanski vplivi ne dače tajiti. Najbolj samostojen je v lesorezih in bakrorezih, v umetnosti, v kateri mu še danes ni malo kdo kos. Vidi se mu, da izhajajo stare severnjasko tradicije, ki jo družijo s sodobnimi umetniškimi vzroki in nazori. Njegova utemeljitev portretnega slikarstva, češ, da to zadrži lik človeka še po smrti, se skoro dobesedno ujema z nazori Italijana /bertinija. Kot portretist rad heroizira meščane in jim slika vliti tudi nekaj psihološkega karant. Slikal je glavne ljudi svojega časa, med njimi celo Erazma Rotterdamskega. Dürer je bil sicer 1495 v Benetlah, kjer se je gotovo mnogo naučil, toda nedolgo po vrnitvi je ustvaril svojo Apokalipso, vrsto grafik, v katerih bi se morda iskali samo sled italijanskih ali celo antičnih vzorov.

V to obdobje na prelomu nove dobe spada Grünwaldov isenheimski oltar, močno vpliven na živahnost kretnjanih izraza pretrajljiv verski zanos, kakršen je bil možen samo še v srednjem veku. Sama ureditev človeških likov po sliki pa že sledi renesančnim kompozicijskim pravilom. Nekateri umetnostni zgodovinarji in celo to delo najboljšo nasko slikarsko stvaritev.



Eden največjih portretist v vseh časih je Hans Holbein ml. S skoro znanstveno, objektivno in hladno analizo portretirancevih potez prodira v človeka in mu s podrobnim realističnim niza-  
njem detajlov na obleki in v okolici, ki ji portretirancec pri-  
pada, ustvarja atmosfero, v kateri se giblje. Slikal je imovite  
meščane, trgovce in ko je zaslovel tudi Henrik VIII ter njego-  
ve žene in dvor. Od njega je ohranjena izredno zvesta slika  
Erazma Rotterdamskega.

Pri nas je zapustila renesansa le malo spomenikov. Vzhodni deli  
naše države so bili pod turško oblastjo, na zapadu pa se je zaradi  
težkih gospodarskih prilik in zaradi reformacije zelo malo  
gradilo. Renesančna kupola na sicer gotski stolnici v Sibeniku,  
baptisterij in kapelica sv. Ivana Orsinija v Trogiru /delo  
Andreja Alešija iz Drača, ki je tudi drugod sodeloval/, zgornji  
del koprsko stolnice, deli stolnice v Osoru in frančiškanske  
cerkve v Piranu - vse to so le drobci, pa še ti so le redko  
izrazito renesančni. Nekateri naši umetniki so delali izven  
svoje domovine v Italiji. Dalmatinec Juraj Čulinović je znan in  
cenjen pod imenom Giorgio Schiavone, Andrija Medulič pa pod  
imenom Medolla ali Andrea Schiavone. Tudi znani ilustrator ro-  
kopisov Clovio je bil poimenju nekaterih raziskovalcev dal-  
matinskega rodu /Klovič?/. Doma sta delovala Nikola Božidarevič  
in Vlaho Držić. Medtem, ko nam ni ohranjeno nobeno Držičevo  
delo, ampak samo Aretinova sodba o njem, je Božidarevičevih  
slik v Dubrovniku dovolj, da si lahko ustvarimo sodbo o njegovem  
talentu, ki je presegal provincialno raven. Polno svežine in  
poetične idiličnosti je njegovo Oznanenje v dominikanski cerkvi,  
ki hrani več njegovih slik. Zaradi živahnih kulturnih in po-  
litičnih stikov med Dalmacijo in sosednjo Italijo so gotovo mar-  
sikdaj dobivali naročila za slike v naših cerkvah tudi nekateri  
slavni slikarji. Pri naštevanju teh imen pa verjetno ljudsko iz-  
ročilo močno pretirava.

Neizravnana nasprotja debe, ki je sledila visoki in pozni re-  
nesansi, bi nam morda najbolj ponazorila dva avtorja 17. sto-  
letja: francoski filozof Descartes /s polatinjenim imenom  
Cartesius/ in nemški mistik Johannes Scheffer /s psevdonimom



Angelus Silesius/ V stavku "Cogito, ergo sum" /razmišljan, torej sen/ je skušal veliki dvomljivec Descartes poiskati v sebi edino trdno točko, iz katere bi lahko izhajal, in se počasi skozi temo negotovosti prebijal do tistih, razumsko neizpodbitnih ugotovitev. Z logičnim sklepanjem je prišel do dualizma, dvojnosti duha in gmote, do zavesti, ki je tako značilna za novo miselnost. Podobno kot pozneje Leibniz je izločil boga iz vsakdanjega življenja in ga premaknil daleč nazaj v polmračno pradedavnino, kjer mu je odredil vlogo pravzroka vseh stvari. Na drugi strani pa je nemški mistik Angelus Silesius, ki je zapustil hladno razumski protestantizem ter se z vsem žarom svojega temperamenta oklenil barvitega, čustveno razgibanega katolicizma, iskal megleno brezbrežnost opojnih zamaknjenj in stapljanje s svojim prav nič dogmatično pojmovanim bogom, ki ima že mnogo panteističnih črt. Sam pravi:

Protesen mi je svet, premajhno je nebo.

Bo še prostora kaj za mojo dušo vso?

Ta dva točaja: razumska skepsa znanstvenega empirizma, ki jo označujejo velikani naravoslovnih ved in racionalistično filozofije, kot so to: Bacon, Kepler, Spinoza, Galilei, Descartes, Newton, Locke, Leibnitz, Diderot in še cela vrsta drugih ter čustveno povzdignjena prenapetost verskega znanstva sta diagonalni nasprotji, ki je mednju razpeta nova doba - barok.

Beseda "barroco", ki je osnova ne le za arhitekturno, ampak splošno, oznako dobe, je portugalska in pomeni v jeziku zlatarjev - nepravilen biser. V francoščini "baroque" označuje nekaj nepravilnega, nenavadnega, izkrivljenega. Podobno kot "gotika" je bila tudi ta oznaka sprva prezirljiva. Zanj so v dobi klasicizma označevali in baročno pomanjkanje mere in preobčlenost baročnih umetnin.

Novi slog se je rodil v Italiji, kjer je cerkev po tridentinskem koncilu zbrala moči za versko obnovo in prešla v protireformacijsko ofenzivo. Udarni odred boja za utrditev papeške oblasti in za čistočo cerkvenih dogem je bil jezuitski red, ki je s svojo strumno organizacijo in neizprosno disciplino postal kmalu vodilna sila katoliškega baroka. Stra razumska omejitev nasproti vsemu.



kar je kakor koli spominjalo na krivoverstvo, je z inavzicijo in indeksom prepovedanih knjig okrepila idejno zgradbo cerkvene oblasti. Stopnj vanje verskega zanosa in čustva z bogatimi obredi, v katerih igra glasba posebno važno vlogo, ter z razkošnimi cerkvami, polnimi bleščečega zlata, naj bi odtegnilo vernika iz oblasti protestantskih vplivov in privabilo v cerkev. Tako so se v boju za obnovljeni katolicizem prepletali razumski in čustveni elementi.

Toda barok ni zgolj cerkven umetniški slog, ampak ima svoje korenine globoko v družbenih protislovjih svojega časa. Po renesansi in reformaciji, posebno pa po krvavih verskih bojih in državljanskih vojnah se je razmerje sil v samem fevdalnem taboru močno izpremenilo. Centralna oblast, ki je znala izkoristiti meščansko-plemiška nasprotja, se je deloma tudi s podpiranjem meščanstva na račun plemstva silno okrepila. Plemstvo je namreč v teh bojih oslabilo in moralo prepustiti svoje politične funkcije plačanemu uradništvu, na katerem je zdaj slovel državni aparat. Absolutni monarh pa se je na omahljivem ravnovesju obeh razredov povzela do neslitenne politične pa tudi gospodarske premiči. V njegovih rokah so bile združene vse niti. Najvažnejša neta v upravi je sicer zasedlo plemstvo, toda bilo je popolnoma odvisno od dvora, kjer se je zbralo vse, kar je od fevdalnih stanov še ostalo. Tu sredi razkošnega bleska in nakopičenega bogastva se izoblikuje nov življenjski način in slog s sijajno eleganco, z izbranimi oblačili in z uglačenimi oblikami družbenega občevarja. Dvor, posebno francoski in avstrijski, postane središče, ki z bogatim bleskom svojih razkošnih prostorov, še bolj pa s sijajem svojih teatersko režiranih prireditev in slovesnosti privablja zabave željno gospodo. Celo Nemčija, ki je v tridesetletni vojni izgubila dve tretjini svojega prebivavstva in ki je bila razcepjena na skoro 300 bolj ali manj samostojnih teritorijev, se opirne rovega sloga in skuša tekrovati z dvori sosednih držav. A tudi meščanstvo se v svojem razvoju ni ustavilo in je posebno ob nizozemski obali Atlantika po osvoboditvi izpod španskega arma naglo bogatelo.



Tako je postal barok repräsentativna umetnost zmagovite protireformacije, absolutne monarhije in visokega plemstva pa tudi bogatih trgovcev.

Cerkvi služijo silna izrazna sredstva baroka, da z arhitekturo, kiparstvom in slikarstvom dvigne in stopnjuje čustveni z nos verskih doživetij. Verniku naj z iluzijo nadzemskega življenja nova umetnost pomaga v zamaknjenje, da lahko dojamе čudež. Absolutni monarh pa se obdaja z razkošjem prekipevajočega baroka, da pritegne v objestni vrtinec vedrih zabav vse silo, ki bi sicer lahko učinkovale sredobežno. Bogatemu meščanu pa je umetnina dokaz njegove družbene veljave, včasih morda tudi pričevanje o njegovi kreditni sposobnosti.

S to reprezentativnostjo v najtesnejši zvezi je stopnjevanje dimenzij. Vse mora biti veliko in veličastno. Da pridejo te nove dimenzije bolj do veljave, jih je treba urediti po pomembnosti. Manj važni elementi se morajo podrediti važnejšim. Na stavbi je pomemben portal, srednji del fasade se dvigne in s podvojitvijo različnih stavbnih delov posebej poudarja /dvojni stebri, dvojni oporniki, dvojni napušči/. Slika ni več kakor v renesansi ena komerno razsvetljena. Mocno poudarjena luč odriwa manj važne predmete v poltemo. Tu seveda ni več ostrih obrisov. Ne le na sliki ampak tudi v arhitekturi se en element pretaplja v drugega. Bogati okviri so že skoro kiparsko okrasje, kipi pa se podreajo celotni arhitekturi. V bogoslužju se k vsemu temu še pridruži glasba, tako da se vse zlije v celotno umetnino, ki - če upoštevamo še kadilo - učinkuje prav na vse čute. Taka umetnina mora razgibati vsa čustva, posebno še, če je ta čustvena razgibanost tako zelo poudarjena kot v baročni umetnini. V arhitekturi kipijo vsi elementi kvišku, podobno kot v gotiki, le da tu ni več sledu o lahkotnosti, ki je skrivala težo gmote. Barok teže ne taji, ampak jo premaguje. Baročno kipenje je mučen boj z zaprekami, ki so postavljajo temu kipenju v bran. Sveta in vsega posvetnega ni mogoče tajiti, ampak ga je treba premagovati. Primer take miselnosti je premagovanje narave, kot se nam razodeva v baročnih parkih. Drevesa ne rastejo več tako, kot jim je po zakonih narave dano, ampak jih spretna roka vrtnarja stalno



prirezuje in klesti, da so podobna nekakšnim zelenim stenam, ki jih prekinjajo niše z vrtno plastiko. V slikarstvu pa tudi v kiparstvu je izražena baročna razgibanost v labilni diagonali, ki nadomesča jasne renesančne kompozicije v geometrijskih likih. Svetnik ali svetnica, ki se zamaknjeno ozira v nebeško svetlobo ne stoji več na tleh, ampak lebdi v zraku na oblakih, ali pa plava proti enemu izmed kotov slike. Obledela vihra v divje razgibanih gubah, kot da se je močan veter ujel v njo. Obraz svetnikov in svetnic je razsvetljen od notranjega žara. S priprtimi očmi in polodprtimi usti je na las podoben izrazu ljubimca ali ljubimke v erotičnem zanosu, kakor je v tej dobi sredi najbolj zvišenih versko občutenih pesmi in vzdihov čisto govor o ženinu-Kristusu in nevesti-Mariji in to v izrazih, ki so izposojeni iz erotičnega doživetja.

Poleg tega razgibanega obraza pa ima barok še en obraz, ki je vsaj na videz hladen in umerjen. To je obraz francoskega klasicizma, ki se s posebno ljubeznijo oklepa antičnih oblik. Kot da se je tu zaradi ravnovesja med družbenimi silami zlata tehtnica absolutne monarhije za hip umirila. Toda prav literatura tega časa, ki je kljub oblikovno strogi zgradbi polna bleščečega patosa, nam prav tako kakor arhitektura, kiparstvo in slikarstvo, ki kljub strumnejši kompoziciji ljubi slikovitost in posebno v pokrajini romantična razpoloženja, priča, da je tudi klasicizem samo eden izmed obrazov baroka.

Celo naturalizem, ki nam govori iz nizozemskega slikarstva, je le zaradi naših ustaljenih in preveč shematičnih predstav "nebaročen". V deželi, kjer vlada in cerkev nista mogla biti tako mogočna podpornika umetnosti kot na primer v Franciji ali Španiji, je bila tudi reprezentativnost umetnosti, ki jo je plačevalo meščanstvo manj vsiljiva. Slika, ki je bila ustvarjena za domačo uporabo, ni trpela visoko leteče poezije mističnih zamaknjenj. Toda prav trezni naturalizem in tenko opazovanje, s katerim so se nizozemski slikarji poglobljali v domačo pokrajino, posebno pa nepristransko zanimanje, s katerim so zvesto sledili vsakemu na videz še tako nevažnemu predmetu v tihožitjih in interierjih, pričajo o mirnem dostojanstvu, ki se v portretih



in žanrskih prizorih lahko stopnjuje do razkazovavske svečanosti.

Tu na severu so baročna prizadevanja, v katerih se tudi nekatere napredne predstave o mnogovrstnosti in spremenljivosti sveta ne dajo tajiti, prodrli med najširše plasti ljudstva. Poleg cerkvenega, dvorskega in meščanskega lahko govorimo tudi o ljudskem baroku, saj so prav v tej dobi in njeni umetnosti postale očitne nepremostljive družbene razlike med potratnim, bahavim bogastvom in nežnosno bedo.

V cerkveni arhitekturi je slej ko prej zgled cerkev sv. Petra v Rimu. Tloris postaja daljši, nad križiščem latinskega križa pa je povezana kupola, ki povezuje in druži vse elemente slavnostne in razkošno opremljene dvorane. Pred stavbo pa je bujna in slikovito razčlenjena fasada, ki kakor stena zakriva ostale dele cerkve. Mogočno stopnjišče vodi do močno poudarjenega portala in tvori nekak prehod od trga, ki leži pred cerkvijo, do same zgradbe, s katero se zliva v višjo celoto. Nešteto je cerkev, ki jih je posebno jezuitski red postavljajl po Evropi. Pri nekaterih je lepo vidna kupola, ki spominja na sv. Petra; po drugod je poudarjena fasadna stena z vzorcem v rimski cerkvi Il Gesù; tudi mogočni zvoniki so ponekod značilnost baroka - povsod pa pričajo o bogastvu, oblasti in moči prenovljene cerkve. Celo protestantje se niso mogli izogniti duhu časa. Evangeljska cerkev v Bückeburgu v Nemčiji se na primer prav nič ne razlikuje od katere koli katoliške cerkve. Cerkev sv. Pavla v Londonu, ki jo je sezidal najslavnejši angleški arhitekt Christopher Wren, s svojima dvema velikima zvonikoma in mogočno dvonadstropno fasado tekmuje s cerkvijo sv. Petra, za katero tudi po velikosti mnogo ne zaostaja.

Najslavnejša posvetna baročna arhitektura je gotovo dvor Ludvika XIV. v Versaillesu. Kljub mogočnosti in razkošju učinkuje v primeri z drugimi palačami nekako umirjeno, morda tudi zaradi velike razsežnosti in zraslosti z okoljem, s skrbno urejevanim parkom. Versajski grad je bil mnogim drugim gradovom za vzorec, toda manjše mere teh stavb marsikdaj težko nosijo preobloženo



okrasje. Dresdenski Zwinger, bogato okrašena palača z velikimi okni in številnimi balustradami, služi marsikdaj kot šolski primer baročne palače. Nam najbližja svetovno znamenita baročna stavba je dunajski Belvedere, rezidenca princa Evgena Savojskega zmagovavca nad Turki.

Najpomembnejša osebnost italijanskega baroka je arhitekt, kipar, slikar in pisatelj Lorenzo Bernini, poslednji "uomo universale". S svojimi stavbami, predvsem pa s svojim vplivom in s svojimi nasledniki je vtisnil Rimu 17. stoletja svoj pečat. Po osnovni nadarjenosti je bil kipar, ki je z bogato domisljijo ustvarjal nemirno razgibane like strastnih kretenj in slikovito oblikovanih obrisov. Veliko priljubljenost si je pridobil s kipom Zamaknjenje sv. Tereze. Angel v podobi polodraslega mladeniča s puščico v roki sklanja nad svetnico, ki je - prevzeta od čutne raslade verskega zamaknjenja - omahnila vznak na ležišče med nemirne valove nagubanih oblačil. Bernini je tudi mojster cele množice debeloličnih angelčkov, ki jih še danes srečujemo po cerkvah.

Mnogo mlajši od Berninija je bil njegov severni tovariš, arhitekt in kipar Andreas Schüter, ki je deloval na poljskem, pruskem in ruskem dvoru. Njemu se ima Nemčija zahvaliti za svoj najpomembnejši konjeniški kip, za spomenik velikemu volivnemu knezu v Berlinu. Jezdec s slikovito, bogato nakcdrano lasuljo tvori s konjem vred nemirno razgibano baročno celoto in na podoben način kakor Berninijev portret Louisa XIV. poveljuje močnega vladarja.

O katoliškem Flamcu Petru Paulu Rubensu bi težko rekli, ali pripada bolj cerkvenemu, kneževskemu, ali celo meščanskemu baroku. Vsekakor pa je bil kljub temu da je redno hodil k maši - od temena do pet pogan. Med množico mitoloških motivov s kipeče polnimi teles boginj in z atletskimi bogovi ter heroji, je vse polno zamaknjenih, a prav nič asketskih spokornic in kaj malo zapatih, a dobro rejenih svetnic. Celotno Kristusovo telo na križu je krepko in mišičasto. Delo tega velikega mojstra je ena sama oda na radost. "Kaj zato, da na Golgoti umira Odrešenik, da sta Device in Janez pretreseni priči njegove smrti, da se Magdalena ok



vznožju visokoga križa tepi v solzah in obupu! V črtah in barvah, v rdečem soju sončnega zahoda, v razgibanih oblačilih postav, v sijočih razpuščenih laseh, ki iznenada čudovito zavalovijo, v zlatem in svilenem blagu, v lepih iztegnjenih in prosečih rokah, ki bi med prsti lahko držale cvetje, v vsej prekipévajoči slovesno dekorativni kompoziciji, v potratnem življenju, ki je vzcvetelo iz najgloblje žalosti, se odprto ali prikrito razodeva sama radost." /Verhaeren/Vse Rubensovo življenje je bilo srečno in polno dobrote - en sam veliki uspeh. Bil je veren kristjan, dober zakonski mož, uglajen državnik in dober trgovec. Ničesar mu ni manjkalo. Ničesar, razen neuspeha, razen trpljenja. Če bi imel, če bi doživel še to, bi bil morda eden največjih umetnikov človeštva.

Vse drugačna je bila umetnost protestantske Nizozemske, ki že iz religioznih razlogov ni ljubila motivov iz svetega pisma in antične mitologije, čeprav se jim seveda ni mogla povsem izogniti. Omejitev na pokrajino in človeka v njej, posebno pa na žanr /sliko iz življenja/ in portret, je stopnjevala umetnost nizozemskih slikarjev do neslutnih višin. 17. stoletje je zlata doba nizozemske umetnosti.

Frans Hals je med svojimi rojaki slovel in bogatel kot slikar portretnih skupin, ki pa jih ni slikal togo in svečano, ampak živo, najraje pri pojedini. Vrsto strelskih družin, nekakih meščanskih straž, ki so se dale slikati, da bi pokazale svojo veljavo in pripravljenost braniti meščansko svobodo, je obogatil z živahno kompozicijo nemirno razgibanih figur. Kot 80-letni starček je ovekovečil predstojnice v ubožnici, kjer je prebil svoje zadnje dni. To je ena najbolj pretresljivih slik nizozemskega slikarstva. Stiri v črno obložene starke in njihova dekla se od polmračnega ozadja odražajo samo z obrazi, belimi ovratniki in rokami. Iz mrkih, potrpljivih lic veje pošasten hlad. Človek se zgrozi ob misli na usodo ljudi, ki so izročeni takim brezčutnim bitjem.

Tudi Rembrandt je slikal skupinske portrete. Med njimi so najbolj znani Suknarji, Anatomija /dr. Tulp in njegovi asistentje



pri seciranju mrtiča/ in Nočna straža /Kapitan Cocq in njegovi strelci/. Tudi on je bil nekaj časa modni slikar, ki je s svojo ženo živel naravnost razkošno življenje, in tudi on je obubožal, prišel v konkurz in umrl v revščini. Poleg portretov je slikal svetopisemske motive, ki pa jim je - deleč od cerkvene, posebno katoliške tradicije - vdihnil sodobno, bolj občedlovesko vsebino. Njemu je bila Marija resnična, telesa pa žena brez vsakršnih božanskih atributov. Zanimivi so njegovi ženski akti, ki jih je obravnaval kot portrete z vsem neustojljenim naturalizmom. Rembrandt nikoli ni hotel laskati. Njegovo Danajo, ženo, ki počiva na postelji, obdani od zaves, štejejo med najlepše nizozemske umetnine, tako je polna življenja. Ta morda najbolj nizozemski izmed vseh nizozemskih slikarjev se je z vsakim svojim delom od splošnega tedaj na nizozemskem vladajočega okusa oddaljeval. Ni mu bilo do drobnega nizenja naturalističnih detajlov, ampak se je lotil nad vse težavne naloge, da s svetlobo in senco ter s pol tucata osnovnih barv naslika zrak, odnosno prostor, ki obdaja predmete. Njegovih svetlotemnih slik sodobniki niso ljubili, ker jih niso razumeli, češ da "žalijo normalno oko, li hoče videti vse jasno pred seboj". Toda še bolj kakor čudovite barvne harmonije s svetlobnimi prehoji in pridušenimi odtenki, ki sijajo kot staro zlato in pokrivajo sliko kakor patina, žari z njake Rembrandtove umetnine neka topla človečnost. Zapuстил je 700 oljnatih slik, 300 radirank - v njih je poseben mojster - in kakih 1600 risb, dediščino, s katero bi svoje dolgove pač stotisočkrat poplačal....

V času, ko je staro vladajočo cerkev zamenjala nova bojujoča se cerkev, je pripadla Spaniji posebna vloga. Toda kljub veliki politični veljavi in pomenu, ki ga je imela kot domovina začetnika jezuitizma Ignacija iz Loyole, do El Greca ni našla umetnika, ki bi izrazil njenega duha. A še ta je bil Grk - imenoval se je pravzaprav Dominikos Theotokopulos in se je šelal v Benetkah pri Tizianu. Toda šele, ko je prišel v Toledo, je ta nenavadni slikar, "mešanica ledu in ognja", našel sebe in Spanijo. Dolge, visoko razpotegnjene postave, nemirno



razgibane v soju hladne luči, mu služijo, da izrazi čudežna zamaknjenja verskega fanatižma, kakršen je lahko uspeval samo v tedanji Spaniji. Njegova pokrajina Toledo in vpliv, priča o njegovem preziranjju naturalističnih smeri in o njegovega temperameta. Cerkvena oblastnost, pravi in neskončnost cerkvenih dostojanstvenikov in polblažni delovnih vladarjev, predvsem pa strastna mistika španskih vernikov - vse to je z usklajeno ozračje, v katerem je ustvarjal svoja dela.

Daleč od El Greca mistike je bil Diego Valázquez. Bil je brez traston opzov leg življenja. Ničesar ni slavil, ni izvenli, kakor Rubens, niti nebes kakor El Greco. /Eric Newton/ Kot špa sli d prvi slikar je sicer močno poudarjal reprezentativno vrednost svojih visokih modelov, a jih je kljub temu ostro in pravično prizadejivo karakteriziral. Bil je tudi prvi, ki je ustvaril neverjetno čist ženski hrbtni ak /Venera pred zrcalom/. Ženske prizadetosti in izenako ubranostjo barv kakor tvor je upodobil tudi preproste ljudi /Prelice/.

Med deli, v njih je ustvaril Esteban Murillo, so n. n. Janes posebno blizu slike seveljskih uličnih fantalnov. Sicer pa so tudi njegove m. lare božje samo porteti žena iz ulstva.

V obdobju med najvišjo močjo kraljevskega absolutizma in francosko revolucijo so se težke napetosti in porušena ravnotežja obloženih baročnih oblik nekako sprostila, postala so lažja in lahkotnejša. Kakor da bi se dvorska aristokracija v svojem podzavestnem strahu pred zgodovinskimi viharjem, ki se je že najavljala, hotela z lahkoživim življenjem, z ljubeznijo do vsega nežnega, ljubelega in igričnega preslepiti in zazibati v brezskrbnost. To strah, ki baroka izmenjemo rokoko po francoski besedi /rocaille/ /rokoljka/. Kjer je le mogoče, se pojavlja ta školjčni ornament, ki je izredno pogost kot stukaturni okras na notranjih stenah in stropovih ter kot okvir na slikah in posebno pogostih zrcalih, ki so v dobi spogledljivih, erotično nasičenih družinskih prireditvah posebno pomemben rekvizit.

Značilne za rokoko so porcelanske figurice, ki predstavljajo žene z nabranimi krili in belimi lasuljami ter može s prav tako



belimi lasuljami in kitami. Vse je krhko, ljubko, morda tudi nekoliko porogljivo; posebno kadar so upodobljene figure "z onega brega": lajnarji, berači, kmetje, vojaki in drugi predstavniki imaginarnega, neznanega skoro eksotičnega ljudstva.

Antoine Watteau, François Boucher in Honoré Fragonard pripovedujejo v nežnih barvah in lahkotnih črtah o prijetnem življenju družbe, katere glavna vsebina življenja je bilo ljubimkanje in galantne igre. Portreti oseb so hudomušno duhoviti, skoro vedno nasmejani in vedri. Le kdaj pa kdaj prodre skozi vso to igrivost in lahkotnost neka otožna zamišljenost kot slutnja bodočih dni.

Največji slikar tega časa je spanec Francisco Goya. Na zunaj je tu še vse tako, kakor se za rokoko spodobi. Družba veselih plemičev igra na travniku slepe miši, lepe dame se smehljajo svojim kavalirjem, čudovito lepa žena leži na blazinah in vabi s pogledom, skratka: sama brezskrbna vedrina. In potem vsa kraljevska rodbina. Več kakor tucat jih je. Držijo se svečano, kot bi se zavedali svoje veljave. Toda če jih pogledaš pobliže .... Saj so vsi do kraja a generirani in slab mi. Posebno kraljica, ki je morala biti res tako neumna, kakor jo je naslikal, saj se drugače ne bi dala portretirati. V ciklu Caprichos je razgrnil pred nami temni svet srednjeveškega praznoverja, v Strahotah vojne pa je izrazil svoj pretresljivi protest proti vojni. Na čigavi strani pa je bilo njegovo srce, ko so se Spanci uprli francoskim okupatorjem, pa nam kaže slika 3. maj 1808. Prikazuje nam streljanje upornikov. Na eni strani v eno samo nedeljivo gmoto stisnjeni povsem neosebni vojaki kazenskega odreda, na drugi pa gruča posameznikov, ki vsak na svoj način doživljajo pretečo smrt. Osrednja osebnost je temnolas možki v kričeče beli srajci, ki z razprtimi rokami in z obtožujočimi očmi zre v naperjene puške. Prizor, ki je v naših dneh doživel svojo novo aktualnost.

K nam so prinesli barok jezuitje, razširilo pa ga je protireformacijsko gibanje. Sprva so samo barokizirali stare gotske cerkve in odstranjevali "barbarska rebra". Med prvimi baročnimi



stavbami na Hrvatskem je bila cerkev sv. Katarine v Zagrebu, nekaj poznejša pa je cerkev Marijinega vnebovzetja v Varaždinu, ki je tudi sicer bogat z lepimi baročnimi stavbami. Tudi Dalmacija se je posebno po potresu v Dubrovniku pričela barokizirati. Po italijanskem, točneje, po beneškem vzorcu so zgradili sicer šele v 18. stoletju katedralo sv. Vlaha in jezuitsko cerkev v Dubrovniku. Morda najlepša cerkev baročne dobe na Hrvatskem pa je na zunaj preprosta, a znotraj izredno bogato opremljena in okrašena cerkev Marije snežne v Belcu v Hrvatskem Zagorju.

V Sloveniji je protireformacijska vnema že v časih škofa Tomaža Hrena preusmerila slovensko umetniško orientacijo na kataloški jug v Italijo. Pri tem je igrala pomembno vlogo Academia operosorum. Zanimiv za napredne meščanske tendence v ljubljanskem baroku je Dolničarjev fingirani razgovor o jezuitski vlogi pri vodstvu vzgojnih ustanov. Avtor se odločno zavzema za posvetno nadzorstvo proti jezuitskemu. V tem času postane Ljubljana pomembno umetniško središče, katerega vpliv sega na severu do Celovca, na vzhodu do Zagreba in Karlovca, na jugu pa do Jadranskega morja in Istre. V prvi dobi so prevladovali italijanski umetniki, ki pa so bili uspešni učitelji domačih učencev. Italijanski jezuit Andrej Pozzo zgradi ljubljansko stolnico, ki jo poslika Giulio Quaglio, z dvema kipoma pa opremi Francesco Robba. Toda poleg teh Italijanov, med katerimi se je Robba vključil v domačo delavnico, so se pričeli uveljavljati domači mojstri /n. pr. arhitekt Gregor Maček/, ki so oprti na gospodarsko moč razvijajočega se mesta pokrili Slovenijo z bogatimi baročnimi umetninami. V Ljubljani so izrazito baročne stavbe: franciškanska in uršulinska cerkev ter Križanke, ki po mogočnosti in reprezentativnosti sicer zaostajajo za drugimi, a so zato posebno lep primer beneškega baroka.

Med značilne baročne cerkve drugod po Sloveniji štejemo: gornjegrajsko, velesovsko, Alojzijevo v Mariboru, sv. Trojico v - Slov. goricah /s tremi stolpi/, ruško, sladkogorsko, tunjsko, - šmarnogorsko in še mnogo drugih.



Tudi posvetni dvorci nastajajo najprej tako, da se stare stavbe barokizirajo. Nevdalne rodbine pa tudi škofje so se uredili in zgradili nekaj prav razkošnih palač. /nadškofijska palača v Zagrebu, palača Oršić Lauch v Zagrebu, dvorec Eltz v Vinkovaru, palača Patačić v Vrāzdinu, dvorec Bistra v Hrvatskem Zagorju in mnogo drugih/. Edini dokaj dobro ohranjeni baročni park na Hrvatskem je park Gučetićev v Trstenem blizu Librnika.

Največ posvetnih stavb iz baroka nam je ohranjenih v Ljubljani /magistrat, palača Slov. akademije znanosti in umetnosti, škofijsko semenišče, Turjaški dvorec - zdaj mestni muzej, račnice na Starem in mestnem trgu/. V ostali Sloveniji so omenbe vredni: grad v Mariboru, Ptuju, Račah, Hrastovcu, palača Gravisi v Kopru, nadalje celjska grofija, Grm pri Novem mestu in skupina Attemsovih razkošnih gradov v Statembergu, Slov. Bistrici in posebno elegantna Dornava, ki skuša tekmovati z dunajskim Schönbrunom.

Cerkveno kiparstvo se, kot je to običajno v baroku, zlija s stavbo v celoto. Največ kipov je seveda vključenih v oltarje. Med posvetnimi skulpturami so najpogostejši atlanti /Turjaški nosivci vratnih obokov/. Na Hrvatskem so znani atlanti na palači Evgena Savojskega v Osijeku, v Ljubljani pa Mislejev portal ob vhodu v semenišče v Ljubljani. V glavnem se je baročno kiparstvo v Sloveniji razvijalo v treh smereh: v južni, ki se je naslanjala na Italijo, v severni, ki je bila pod vplivom srednjeevropskih umetnostnih središč /München, Dunaj in Graz/ ter v poljudni, ki je zajemala iz domače in zbirke tradicije in iz alpskih pobud. Najpomembnejši kipar baroka je Francesco Robb, ki je poleg znanega vodnjaka kranjskih rek pred ljubljanskim magistratom ustvaril glavne kipe mnogih oltarjev po ljubljanskih in drugih /v Celovcu in Zagrebu/ cerkvah. Njegova posebna značilnost je labilna statika njegovih likov, deloma pa tudi vitkost njihovih ulov - umetniške črte, ki ga že približujejo rokokoju. Na Stajerskem pa tudi druga po Sloveniji, Hrvatski in Madžarski se uveljavljata mariborska kiparja Jožef Straub in Jožef Holzinger.



Med slikarji tega obdobja so v žrni Slovenci Franco Jelovšek, Antoni Čelaj, Fortunat Bergant in nekateri tujci, ki so pri nas delovali: Valentin Metzinger, Kremser Schmidt, ter oba Sloveni gradčana Franco Mihel in Janez Andrej Straus. Poleg religi-znih motivov, ki prevladujejo, srečujemo na njihovih slikah nekatere izreze iz življenja, med plemišnimi portreti celo dva portreta preprostih ljudi /Bergantov Ptčar in njegov Prestar./

Na Hrvatskem je Ivan Renger poslikal mnogo baročnih cerkva /tudi celov v Belcu/. Baročna prizadevanja so prodrli tudi med pravoslavne Srbe /r. pr. metropolitna cerkev in dom Angeline Deanović v Sremskih Karlovcih./

Obdobje pred francosko revolucijo in po njej pomeni v umetnosti nekako iztreznjenje. N. mesto visokega p. trsa baročnih zamaščenj in igrive lahkoživosti galantnega okokoja sledi rousseaujevsko vračanje v naravo in navdušenje za antiko, ki ga sproži Winckelmann s svojimi "Mislimi o posnemanju grških slikarskih in kiparskih del". Clau-e Lorra-in s svojimi krajinami in Louis David s svojim klasicističnim sklicevanjem na antično svoboljublje so priljubljeni umetniki tega obdobja, saj so bila demokratska gesla revolucionarnega meščanstva naklonjena preprostim antičnim vzorom, v katerih so videla same rep.blikanske kreposti. V tej dobi se tudi pri nas uveljavijo prvi ljudje iz ljudstva kmečki sin Lov-o Janša, ki slika romantične pokrajine, in sin branje-ca Franco Kavčič s svojimi antičnimi snovi in čustvenimi žanri. Toda po dolгих letih klasicizma ni imel več prave ustvarjalne moči. Poleg tega pa novi vladajoči razred kapitalistov ni imel več toliko smisla za umetnost. Tudi t. kd. se je še boril za oblast in je le izjemoma navdušen podpornik umetnosti. Tudi gesla romantike, ki se je hranila s protinapoleonskimi vojnami in je zajemala iz "globin nar. duše", so bila usmerjena nazaj. Sledila je doba Biedermeierja, doba politično nezainteresiranega, dobrodušnega malomeščana, ki se ne briga za drugo kot za svoj dom in družino. Ta dom je antično okrašen, vsak predmet v njem je preprost, praktičen in lep. Slikarske snovi Biedermeierja so



zato predvsem iz sentimentalnega sveta meščanskih sob in  
domaćinskih potrtih meščanov. V Ljubljani pripada tej dobi  
klasicistična k zbir., v slikarstvu pa se uveljavijo slikarji  
Matijež Langus, Mihail Stroy in Josip Tominc.

Ker 19. stoletje nima več velikih ustvarjalnih moči, večje  
bolj oklepa obnavljanje premaganih, posebno premaganih  
nib slogov. Prišla je loba nekaterih ne preveč posrečenih po-  
tizacij /zagrebška katedrala in celo mariborska stolnica do  
novejšega časa, ko so jo oluščili lažigotske navlake.

Proti jaločnosti his oričnih slogov /posebno v habsburških  
pokrajinah je cvetel na novo obujen in zlato okrašen repre-  
zentančni barok/ so se proti koncu preteklega stoletja uprli  
umetniki v Secesijo. V Nemčiji so se zbirali okoli revije  
Jugend. Zato so slog, ki se je v tej reviji uveljavil imeno-  
vali Jugendstil. Zopet je postala rastlina osnova za ornament,  
ki odklanja vsako prostorno iluzijo in se vsaj deloma zgleduje  
po japonski ter deloma celo po krečanski umetnosti. Toda tudi  
ta slog je zgolj dekorativen in se zadovoljuje samo z zunanjim  
okrasien "modernističnega" radija /n. pr. ljubljanski Union/.

V zadnji četrtini 19. stoletja se je v Franciji, kmalu nato pa  
tudi v drugih deželah pojavilo novo umetniško gibanje, ki so  
ga po sliki francoskega slikarja Clauda Moneta "Impression,  
sol il levant" /vtis, sončni vzhod/ imenovali impresionizem.  
Čeprav ta slog ni posegel v arhitekturo in je pritegnil prav-  
zaprav samo enega velikega kiparja Augusta Rodina, je v sli-  
karstvu ustvaril mnogo resnično živih umetnin.

Čeprav ta struja po svojem programu ni imela nobenih družbeno  
kritičnih potez, je že reakcija, s katero jo je vladajoča  
družba odklanjala, znak, da gre za revolucionarno dejanje.  
Veliki optimizem, s katerim je začel svojo vladavo novi družbe-  
ni ureditvi kapitalizem, se je kmalu unesel. Geslo o svobodni  
konkurenci, ki bo že sama po sebi uredila gospodarstvo tako,  
da bo vsem prav, saj daja prosto pot sposobnemu, je kmalu  
bilo, ki je stalno naraščala, posebno pa se je o gospodarskih  
razmerih in tudi kapitalist in njegov teoretični blazilec



nista bila koš, izgubilo veljavo in kredit. Ljudje se v novem industrijskem okolju niso počutili prav doma. Umetnik, ki seveda ni mogel doumeti, zakaj gre vse narobe, je včasih protestiral s poudarjenim, naravnost anarhičnim individualizmom bohemskega prezira do vse te malomeščanske "sodre", ki se je pehala za bori kos kruha. Često se je predajal oboju alkohola in beznic ter /kakor Toulouse Lautrec/s slikanjem motivov, ki jih je ta družba sicer živela, a tajila, udaril meščansko samozavest tam, kjer je bila najbolj občutljiva, v njeni hinavščini. Na drugi strani pa so se umetniki umaknili v prirodo /Paul Gauguin celo na Tahiti/. Naveličali so se polmračnih ateljejev in akademske učenosti, saj je bilo zunaj tako svetlo in jasno. Treba je bilo iti ven v polja in videti, ali je trava res zelena in ali je žito res rumeno. In kakšne so hiše od zunaj. In izkazalo se je, da trava ni vedno zelena in da žito ni vedno rumeno. Tudi hiša ni vedno enaka. Kakor je pošijalo sonce, tako so se spreminjale barve. Celo obrisi niso bili vedno enaki. To spoznanje je čez noč podrlo vse do tedaj stalne in nespremenljive zakone. Dvom o večnosti vsega, kar je, je dobil v umetnosti neverjetno v izlaz.

Impresionist se trudi, da bi ujel vsaj trenutek, da bi zadržal prirodo, kar se da zvesto v vseh njenih barvnih odtonkih in odsevih. Ne gre torej za to, kar o predmetu vemo - to je vedno dvomljivo -, ampak za to, kar vidimo, kar dojemajo naše oči. Pri tem se izkaže, da nekaterih barv v prirodi, posebno v prirodi, ki je od sonca obsijana, sploh ni. Od sonca obsijan predmet ne more biti črn. Da bi barve zažarele v vsem svojem živem ognju, jih slikar ne meša več na paleti, ampak jih polaga drugo ob drugo na platno, da jih združuje šele oko - seveda v primerni razdalji od slike. Ostrih obrisov pri takem gledanju ne more biti. Celo lipar ne trpi več gladke površine, ampak jo namenoma mehko vzpeni in slikarsko obdela v prehodih iz neoblikovane gmote do lika /n. pr. Rodinov Balzac/.

Glavni francoski predstavniki nove struje so Edgar Manet, kot njihov veliki predhodnik, Claude Monet. Auguste Renoir s svojimi akti, na katerih igrajo odsevi okolja, Edgar Degas, ki ga



je opajal nemirni lesk baletnih tenčic v vrtinčastem gibanju, nadalje Paul Césanne, ki se po svojih barvah od drugih impresionistov že močno razlikuje, Alfred Sisley, Camille Pissarro in še nekateri drugi.

Nam Slovencem se impresionizem prinesel prvo zares slovensko umetnost. Jakopič, Jama, Sternen in Grohar, ki so študirali v tujini so v impresionizmu našli tisto izrazno sredstvo, ki jim je omogočilo, da so s poetično gloriolo obdali slovensko pokrajino in jo ponesli tudi ven v svet. Groharjev Sejavaec, Jakopičeve breze in cela vrsta njegovih pokrajin, Jamove Vrbe in Sternenova Pokrajina s kozolcem ter njegovi rožnato poetizirani ženski liki, vse to so dela, ki so prešla v zakladnico tistega, kar je najbolj naše v naši kulturi. Za naše razmere značilno je, da so jih dora kot "tujce" odločno odklanjali in da so jim šele v tujini dali priznanje. Sicer pa tudi njihovim tovarišem v literaturi, posebej Cankarju, sprva ni šlo mnogo bolje.

Družbeni spopadi, ki so jih sprožila razredna nasprotja, posebno pa krvava krutost svetovne vojne niso bila prav nič naklonjena impresionistični in mačijiški idili. Umetniki se niso več zadovoljevali s pasivnim sprejemanjem vtisov iz prirode. Ni jim bilo več do tega, da bi gledali prirodo skozi svoj temperament, ampak jim je bil njihov temperament, njihova duševnost glavno, priroda pa drug tno. Ekspressionizem se je rodil v Nemčiji, kjer so bila nasprotja najostrejša in nemir največji. Pod tem imenom, ki združuje mnogo različnih umetniških šol /kubizem, fauvizem, suturizem, nadrealizem in morda celo abstraktizem/ razumemo gibanje, ki objema vsa področja duhovnega sveta. Kot krik razbolele duševnosti /ki ga po Munchovi sliki Krik označujejo za bistveno manifestacijo nove dobe/ protestira proti čutenemu zaznavanju sveta in postavlja v ospredje duševni izraz, najraje v vizual notranjega dogajanja. V svojem iskanju čustvenih vrednot, ki jih ima barva ali črta - ta je v nasprotju z impresionizmom - naj posebej važna - so se skušali umetniki pritiptati do podzvesti, ki jo je s svoj psihoanalitično metodo odkril avstrijski profesor Sigmund Freud. Ni torej važen



realizen, ampak nekaj več: "nadrealizen" - surrealizem, ki skuša prodreti globlje, kakor nam omogočajo čuti. Tudi njihova zvestoba narreč postaja problematična. S časom so ti umetniki zavrgli sploh vse naravne zakonitosti in se zatekli v svet sanj. Popet drugi so zapustili predmetni svet popolnoma in iskali samo soglasje ali pa nasprotje barvnih odtenkov in črtnih kombinacij v abstraktizmu. Sicer pa tudi ta struja ni povsem nova, saj se je umetnost, posebno glasbena pa tudi arhitektura in seveda tudi geometrijski ornament marsikdaj odpovedala predmetnim predlogam. Ta umetnost, podobno kakor glasba ne terjaja nekega razumljanja, ampak se omeji na golo vplivanje. - Vse te struje imajo svoje osnove v negotovosti, marsikdaj tudi v brezupnosti položaja, kakor se razodeva nekaterim intelektualnim slojem na Zapadu. V tem je gotovo tudi nekaj bega iz razrvanega časa, podobno kot v obdobju romantike, ki je prva razpravljala o brezpredmetnem slikarstvu.



L i t e r a t u r a

Pri sestavljanju skript sem se posluževal v glavnem sledečih delih: Batušić Slavko: Umjetnost u slici. 1957. Pregled povijesti umjetnosti. 1962. Bayard Emile: L'art de reconnaitre les styles. 1948. Burckhardt Jakob: Rubens. 1942. Renesansna kultura v Italiji. 1956. Cankar Izidor: L'art en Yougoslavie. /V Ogrizek Dore: La Yougoslavie/. 1955. Uvod v umevanje likovne umetnosti. 1925-26. Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. 1927-51. Hauser Arnold: Socialna zgodovina umetnosti in literature 1961-62. Izložba srednjevekovne umjetnosti naroda Jugoslavije. /Katalog/ 1951. Jantzen Hans: Kunst der Gotik. 1957. Kitto H.D.F.: Les Grecs, autoportrait d'une civilisation. 1959. Lützel Heinrich: Weltgeschichte der Kunst. 1959. Mal Josip: Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih. 1924. Newton Eric: European painting and sculpture. 1960. Stole Franc: Umetnost zapadne Evrope. 1935. Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. 1924. Ptujška gora. 1940. Vincent Jean Anne: History of art. 1955. Verhaeren Emil: Rubens. /Nem. prevod/ 1922. Witt R. C.: How to look at pictures. 1929. in Enciklopedija likovnih umetnosti. 1 - 2. 1959 - 1962.



Pisanje zapiskov predavanj je odobrila študijsko organizacijska komisija uprave Višje ekonomsko komercialne šole v Mariboru na svoji 7. redni seji 15. 1. 1963.

Strokovni recenzor skript je bil prof. Jože Košar.





