

tako: »Položil sem ustno prisego svojemu gospodu in njegovi cerkvi, da bom zvesto čuval grad in mesto, tako da ne bom na gradu in v mestu Ptuj izsiljeval več pravice, kakor mi jo je dal v privilegiju častiti gospod Friderik nadškof. Ptujске meščane bom v mestu kakor zunaj na deželi zvesto branil in jih ne bom nadlegoval, niti tega svojim dovolil.«

Tretja listina, osnova mestnemu statutu iz l. 1376., je bila izstavljena l. 1309. od Ulrika pl. Walsee, deželnega glavarja in stolnika Štajerske, v imenu salcburškega nadškofa Konrada III., za Hartnida in Amelricha, ptujška gospoda, ki se obvezeta: »Es sullen auch die Petower ir teglich gesinde herbergen auf die vorgenannten zwelf hofstet. Es sullen auch die Petower die nout in der stat, den ir purckhut ist, nemen als es von alter herkomen ist, un sullen von den purgern ze Pettow dechein mout nemen. Es sullen auch die Pettower unsern herrn von Salzburg und sein leut bewaren und beschermen in der stat und ausserhalb mit gantzen treun und ir purgsass bewaren.« V prevodu se to glasi: »Ptujski naj imajo svojo stalno služinčad pod streho v že omenjenih dvanajstih dvorih. Tudi naj pobirajo v mestu, ki je pod njihovo zaščito, staro, običajno mitnino; od meščanov Ptuja pa

nikake. Z vso zvestobo in grajsko posadko naj tudi čuvajo in branijo našega gospoda iz Salzburga ter njegove ljudi v mestu in zunaj.«

Prvih pet členov statuta točno odgovarja navedenim trem listinam, zadnje pa bi kar morali imeti l. 1376. pri sestavljanju pred seboj, če nam ne bi predgovor navajal izjave mestnih zaprisežencev, da so vse to slišali od svojih staršev, živečih v času nadškofa Konrada III. (1291.—1312.) in Henrika von Pynbaum (1338.—1343.). Prvih pet členov statuta določa pravno moč mesta proti tedanjemu gospodarju na ptujskem gradu, Hartnidu III. (1353.—1381.). »Der von Petaw«, kakor ga stereotipno imenuje statut, je moral varovati grad in mesto, čuvati nadškofa, duhovnike in oskrbnike salcburških posestev in vinogradov pred razbojniki. Na zahtevo mu je moral odstopiti na gradu prostor v času obiska ter dovoliti nadškofovsko kaščo za žito, prostore za vino, ki ga je škofija za maše v svoje alpske kraje iz Slovenskih goric mnogo izvažala. (1. in 2. člen statuta.) Po ustnem izročilu mestnih zaprisežencev pri sestavi statuta vidimo, da segajo sledeče pravice Ptuja, prevedene iz tedanje nemščine, celo v zadnje desetletje 13. in v začetek 14. stoletja.

(Dalje.)

KAKO NASTANE PORTRET?

FRANCE STELE

OB STERNENOVEM PORTRETU NADŠKOFA A. B. JEGLIČA

Matej Sternen je izdelal to zimo velik portret pokojnega nadškofa ljubljanskega dr. A. B. Jegliča za Vzajemno zavarovalnico v Ljubljani (sl. 1.). Slika predstavlja pokojnega nadškofa do kolen, stoječega pred pisalno mizo. Škof stoji v sredi prostora, ki ga objema slika, in je obrnjen naravnost k gledalcu. V ozadju je rahlo naznačena stena sobe, na desni okno, ki glavo ostro osvetljuje. Leva roka naslikanega je oprta na rob mize, z desnico pa drži na Vzajemno zavarovalnico se nanašajoče ustanovno pismo, katero je očitno pravkar dovršil. Glava škofova je rahlo nagnjena k levi rami, kar njegov pojav zelo približuje njegovi v našem spominu še dobro zasidrani značilni zunanosti.

Sternenova slika škofa Jegliča spada med najbolj ambiciozna portretna dela zadnjega časa pri nas in nam je ugodna prilika, da ob nji načnemo vprašanje, kako nastane portret? Ker je stopnja resničnosti, katero Sternenova podoba škofa Jegliča dosega, zelo velika, škofa pa, ko jo je slikal, ni bilo več med živimi in se je torej moral slikar zanašati le na spomin in na druge ohranjene portrete pokojnega, je to vprašanje tem bolj zanimivo. To gradivo in vse stopnje dozorevanja slikarjeve naloge so nam znane, kar nam daje možnost, ves razvoj problema prav dobro ilustrirati.

Ker gledajo tudi umetniki, posebno pa v umetnost manj posvečeni ljudje, na portretno stroko kot na umetniško manj vreden posel in mislijo, da je že zdavnaj fotografija dosegla vse, kar nam more dati umetniški portret, je predvsem potrebno, da pogleda-

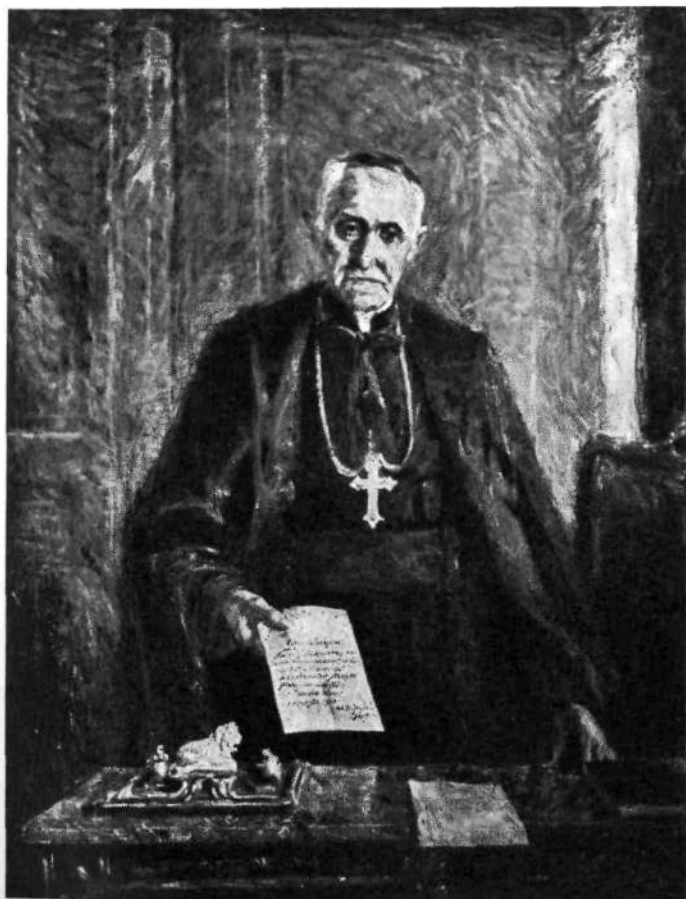
mo nekoliko, kako je s portretom v zgodovini, iz kakih življenjskih pogojev se pojavlja in kdaj in koliko leži njegovo pravo bistvo, ako hoče biti umetnina, izven možnosti mehanično ustvarjene podobe človeka.

Portret kot umetniška naloga se javlja v zgodovini v momentih, ko je individualizem, zavest osebnosti in cena osebnega prizadevanja visoko razvita. Povod za to je lahko različen, zasidran more biti globoko v duhovnem interesu, pa prav tako v tostranskem materialističnem ocenjevanju človeškega bitja. Prva doba v zgodovini, ki je uresničila portret, podobo živega človeka z vsemi značilnostmi njegovega slučajnega resničnega pojava, je bila egipčanska. Vera v nesmrtnost duše in skrb za ustvaritev vseh pogojev njene posmrtno blaginje, ki je vezana na obstoj t. zv. dvojnika, je bila tu izvor skrbi, da pokojnika čim bolj živo upodobijo. Vrste odličnih egipčanskih portretov, izvršenih v kamnu, lesu ali v slikah, še danes zgovorno pričajo, kako so se Egipčani trudili, da se z umetnostjo približajo resničnosti in kako je v tisočletnem razvoju teh prizadevanj umetnost portretiranja dozorela v t. zv. fajúmskih, iluzionistično slikanih portretih do naravnost varljive podobe minljive resničnosti. V egipčanskem portretu pa že opažamo, da je umetniški cilj te stroke zasidran nekje drugje kakor v mehanični podobi upodobljenega. Mehanično podobo bi bila ta prizadevanja mogla doseči mnogo popolneje s kakim mehaničnim postopkom, ki bi bil mnogo enostavnejši in po stopnji posnetka resničnosti mnogo zanesljivejši, z odtiskom oblik po živih ljudeh in z vlivanjem podob v tako pridobljene kalúpe. Maska, ki jo še da-

nes snemamo po pomembnejših ljudeh in drugi, tudi danes znani postopki mehničnega posnetka oblik bi pomenili izpolnitev naloge in bi nadomestili duhovni in mehanični trud, ki je združen s klesanjem, modeliranjem, rezbarjenjem ali slikanjem portretov. Če pa opazujemo egipčanske portrete, se kmalu prepričamo, da jim ni šlo za take mehanične posnetke telesnosti, ampak da je to, kar nam poročajo o ljudeh, daleč nad tako upodobitvijo. Maska nas plaši, v vosku ali drugem gradivu izvršen odlitek človeške podobe nam je odvraten, neprijeten, more nam biti sicer dokument, ne vzbuja pa v nas poželjenja, da bi se duhovno ukvarjali z njim, da bi se poglobljali v svet, vklenjen v njegove neme oblike. Egipčanski portret je tudi skrajno naraven, resničen, vendar nas ne plaši, temveč privlači, željo imamo, prodreti skozi neme forme v duhovni svet upodobljenih ljudi. Vzrok za tako razmerje do njega je v tem, da nam predstavlja upodobljenega v pozi, v izbranem stanju, v katerem naj se osredotoči vsa njegova osebna značilnost in pomembnost. Na drugi strani pa nas mika spoznanje stopnje, do katere je človek, umetnik, zmožen ovladati gmoto in ji vdihniti življenje. Umetniški portret nam predstavlja osebnost, ki nas človeško zanima, priča pa nam obenem o drugem človeku, umetniku, ki je po nji izrazil tudi svojo dušo, svojo izpoved o soljudeh. V fajúmskih portretih, ki so pokrivali obraze mumij, se izraža pogosto brezobzirna resničnost, a vendar nas ti ljudje ne odbijajo, ne bojimo se jih, pred nami so z velikimi, začudeno strmečimi očmi in pričaku-



Sl. 2. M. Stern, prvi zamisek podobe nadškofa dr. A. B. Jegliča



Sl. 1. M. Stern, podoba nadškofa A. B. Jegliča za Vzajemno zavarovalnico v Ljubljani

jemo, da nam odkrijejo velike tajne. Kje je svet egipčanskega portreta zasidran in kako globoko je moral biti zasidran v duhovnosti, nam najbolje priča dejstvo, da je tu oporišče za t. zv. ikono, idealno podobo svetnikov krščanskih verstev, ki ima namen, vernike dvigati k verski ubranosti.

Tudi v klasični grški in helenistični umetnosti je zanimanje za portret izredno veliko. Ideal pa ni raven egipčanskemu, ampak se giblje v okviru idealizirane, polepšane podobe resničnosti. Vir tu ni več religiozno razmerje do življenja, ampak predvsem zanimanje za duhovno pomembno osebnost ali idealno popolno telesnost.

V helenizmu se težnje egipčanske portretne umetnosti in težnje klasične likovne umetnosti pogosto križajo, kar vodi k povečanju individualizujočih teženj v izrazu.

Tu pa se srečujemo z drugo veliko skupino portretne umetnosti starega veka, z rimsko, ki je po vernosti posnetka človeške podobe prekosila vse prejšnje dobe, tudi egipčansko. Razpoloženje za portret so Rimljani podedovali po svojih italjskih kulturnih prednikih Etruščanih, pri katerih je bila portretna umetnost ozko povezana s smrtjo: Na glinastih sarkofagih, v katerih so pokopavali ranjke, so jih tudi upodabljali. To italjsko razpoloženje in helenistična likovna kultura sta se v razcvetu rimske kulture združili v portretni umetnosti rimskega tipa. Ta je dosegla toliko stopnjo resničnosti, da jo moremo imenovati kar naturalistično, kadar se ni laskala samoljubju upodobljenih, ampak jih je upodabljala z največjo odkritosrčnostjo o njih telesnem in duhovnem bistvu. In tudi v poznorimski umetnosti imamo dokaz, da umet-



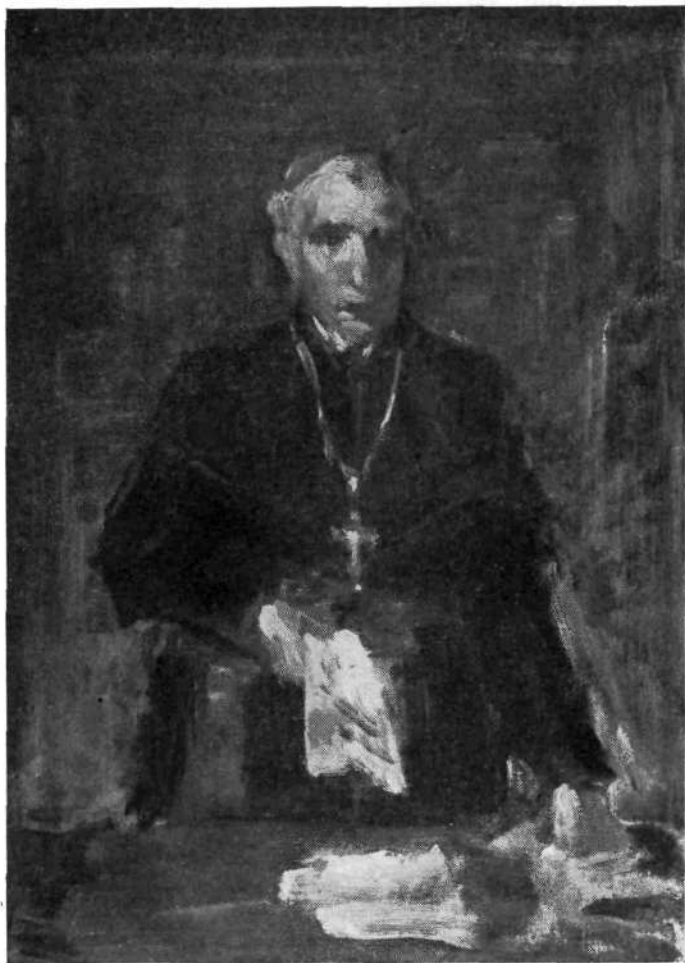
Sl. 3. M. Stern, zasnutek barvne kompozicije za podobo nadškofa dr. A. B. Jegliča.

niški portret ne izvira iz mehaničnega, suho materialističnega razmerja do človeka in njegove podobe, ampak predvsem iz dušeslovnega razmerja in interesa zanj. Tam, kjer končno začne nad rimskim realizmom v življenju in kulturi prevladovati spiritualizem, posebno v starokrščanski obliki, opazamo nekaj podobnega kakor pri fajúmskih portretih: Od najbrezobzirnejše podobe zunanje resničnosti je samo en korak v duhovno poglobljeno podobo človeka. Poznorimski in zgodnjebizantinski portreti so odlične priče tega novega razmerja do človeške podobe in kar neovirano prehajajo v tiste umetniške oblike, ki jih poznamo kot značilne za bizantinsko versko umetnost. Iz naturalizma je samo en korak v ekspresionizem — je že večkrat dokazala zgodovina umetnosti.

So pa v zgodovini tudi dolge dobe, ki portreta kot podobe resnične osebnosti sploh ne poznajo. Predvsem velja to za starokrščansko umetnost, za dobo preseljevanja narodov in za velik del poznega srednjega veka. Šele ko je v krščanskem svetu pod vplivom antične dediščine in humanističnih teženj nastal novi individualizem, ko se je osebnost začela zopet ločevati od množice, se je rodil zopet portret kot posebna stroka upodabljače umetnosti. Prvi resnični portreti so nastali v 2. polovici 14. stol. skoraj istočasno in v vzročni zvezi med seboj v Parizu in v Pragi. Istočasno v slikah in kipih, kar dokazuje, da ni šlo za slučajen pojav, ampak za izraz splošnega razpoloženja. Pozneje

je šel razvoj z naglimi koraki k vedno večji poglavitvi portretne naloge kot umetniške dejavnosti. Jan van Eyck, renesansa, Leonardo, Dürer, Holbein, Benečani 16. stoletja, El Greco, Velazquez, Rembrandt, Francozje 18. stol., Goya in Angleži 18./19. stol., klasicizem in romantika, impresionizem in ekspresionizem pomenijo pot od spoznanja naloge do ekstremnega naturalizma in njegovega nasprotnega pola, pretirane poduhovljenosti ekspresionizma, ki je vodila v našem času do krize pojma portret in malo da ne do razkroja tiste realistične forme, brez katere izgubi človeška podoba kot portret svoja tla. V ekspresionističnem portretu so začeli stopati formalni simboli na mesto empirično znane stvarnosti življenja, realni lik se je umaknil subjektivno psihološki formuli bistva upodobljenega.

Predvsem pa je fotografija ogrožala v novejšem času obstoj portreta kot umetniškega posla. Videz je bil tak, da se je zdelo, da ga more nadomestiti. Toda življenje je pokazalo, da je s fotografskim portretom, naj je še tako virtuozen, podobno kakor z masko ali z odtiskom telesnih oblik: Izkušnja kaže, da je fotografija sicer danes nenadomestljiv pomoček dokumentacije doživljanja, da nam je ljub spomin na žive ljudi, da pa gubi svojo privlačnost, kadar nam priča o ljudeh, ki jih ni več med nami, da ne obledi samo dobesedno, ampak tudi kot priča življenja, katero je posnela ter trajno ne more nadomestiti tega, kar nam



Sl. 4. M. Stern, kompozicijska skica za podobo nadškofa dr. A. B. Jegliča.

nudi umetniški portret. Umetnik namreč soustvarja tudi pri portretiranju in čim več svoje osebnosti je v delu izrazil, tem večja je estetska in zgodovinska vrednost umetniškega portreta. Umetniku je človek dušeslovni problem kakor znanstveniku. Njegovo delo izraža stopnjo poglobitve v tujo osebnost; stopnjuje jo z močjo svoje intuicije, uresničuje pa s spretnostjo svojih rok. Fotograf sicer lahko precej poglobi izraz fotografiranega s tem, kako ga postavi, kako ga osvetli, kako ga »ujame«, kakor pravimo, toda ta njegov duševni trud ne more preko vrat temnice, v kateri se mu slika razvije. Vse, kar pozneje doda z retušami, s preudarnim porabljanjem gradiv in podobnim, pomeni zunanjo ureditev fotografije, ne pa njene dušeslovne poglobitve. Tu je tudi vzrok, da ostane fotografija, ko preživi dobo svoje življenjske funkcije, ki je po svoji vsebini in pomembnosti vezana na moment upodobitve, podobna orumenelemu spominske-mu listu v albumu naših spominov in da so nam stare fotografije tuje, hladne, ako nas celo ne plašijo kot priče minljivosti vsega na svetu.

Zato naš čas ni nenaklonjen umetniškemu portretu. V avtoritativnih državah z dirigirano umetnostjo je portret celo v zelo visokih časteh. Po vidnem omahovanju v razmerju do njega ga je tudi sicer močno dvignilo v ceni geslo nove stvarnosti v prvem desetletju po svetovni vojni. Mnogim je naročanje portretov pri umetnikih sicer tudi danes še predvsem izpolnitev pietetne dolžnosti ali hvaležnosti. Vsem tem more v polni meri ustreči dobra fotografija in je naročanje portretov brez namena naravnost razmetavanje denarja. Kajti tudi portret zahteva svoje mesto v življenju, če hoče biti živ. Združen s spomenikom ali z mestom delovanja zaslužnega človeka ima portret svoj življenjski pogoj, brez take namembe je mrtev in največkrat v nadlego tistim, ki so ga naročili. Predvsem pa mora portretno naročilo izvirati iz resne odločnosti, pridobiti si umetniško delo, ne pa samo mehaničnega posnetka potez upodobljenega.

In prav opozoriti na resnost in polnovrednost portretne stroke v likovni umetnosti, je namen naše črtice o postanku portreta pokojnega škofa Jegliča.

Ko je slikar prejel naročilo, je stal pred težavno nalogo toliko, kolikor ni mogel računati več s študijem živega človeka, ampak mu je bil na razpolago samo spomin, grafije in razne umetniške upodobitve pokojnega nadškofa Jegliča. Ko se je lotil posla, je najprej v sebi, v svojih mislih in domišljiji, pretehtal osnove podobe, ki jo bo ustvaril. V format, ki mu je bil dan po naročniku, si je moral zamisliti podobo škofa Jegliča tako, da bo vreden spomenik nanj. Šele ko mu je bodoča podoba stala pred duševnimi očmi, je vzel svinčnik in na listek papirja v skicni knjigi s par naglimi potezami, s katerimi je tako rekoč iztrgal iz svoje predstave najosnovnejše poteze bodoče slike, zarisal osnove podobe škofa Jegliča (sl. 2.). Šlo mu je predvsem, kakor se izražamo, za kompozicijo gmot v danem prostoru, za razdelitev ploskve v danem okviru, za prvo senco tiste podobe, ki se mu je porodila pred duševnimi očmi. Kljub najbolj skopim in nedoločnim potezam stoji bodoča podoba v tej skici že zelo živo pred nami. Če to prvo skico primerjamo z izvršeno sliko (sl. 1.), se nam zdi, da ji popolnoma ustreza. Naznačena je spredaj miza, drža figure je ista, lisa na desni naznačuje okno, odkoder je upodob-

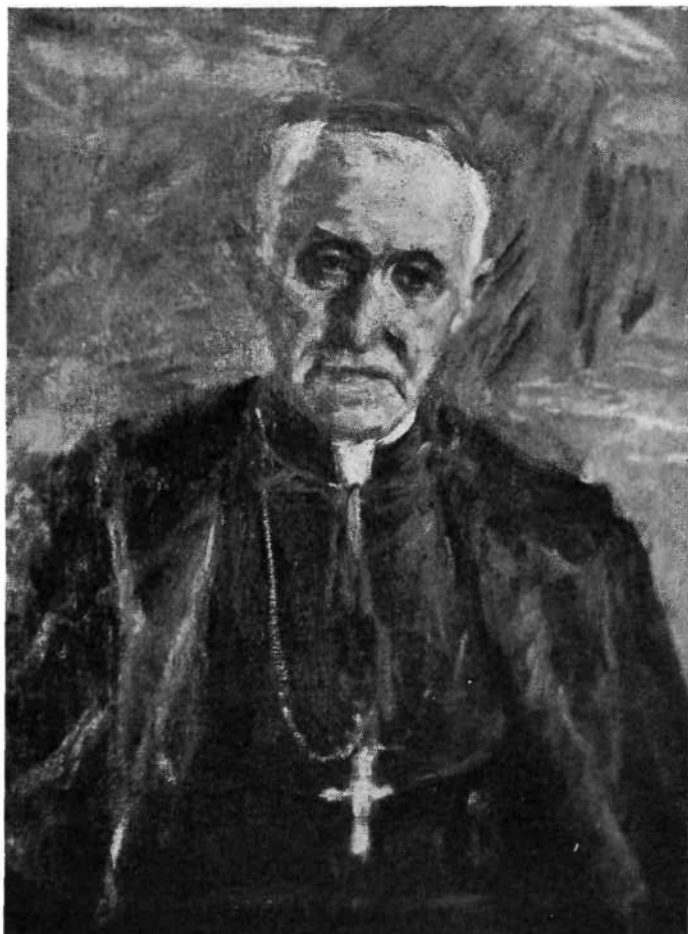


Sl. 5. Fotografija nadškofa dr. A. B. Jegliča.

ljeni osvetljen. Glavna razlika je v tem, da škof drži glavo pokonci, kar bi ustrezalo strogi kompoziciji njegove podobe, na izvršeni sliki pa jo ima rahlo nagnjeno k levi rami.

Ko je imel umetnik tako pred seboj na papirju kompozicijo bodoče slike, je na podoben način tudi prvič stvarno zajel njen barvni svet, ki je za slikarja važnejši od risarskega. Nastala je skica barvne kompozicije portreta (sl. 3.). Splošna razdelitev gmot ustreza risani skici. Mesto črt so tu samo na videz neurejene barvne in svetle in temne lise, v katerih spoznamo predvsem le položaj obraza in rok. Bolj pa je poudaril pismo v roki in kup spisov na desni strani na mizi ter s svetlo liso na levi naznačil tudi že bodoči tintnik. Ti svetli momenti v kompoziciji slike so mu bili potrebni pred vsem zato, da slikarsko oživi barvno precej enolični svet mize, obleke in ozadja. Osvetljava si je zamišljal od desne, kakor jo je pozneje tudi izvršil. Tudi v ti barvni skici živi že vsa poznejša podoba. Zdi se nam, da se približuje k nam iz temne, nejasne dalje in postaja vedno določnejša.

Preden se je naročnik končno odločil, da mu delo odda, je hotel imeti vsaj približni pojem o bodoči sliki. Zato mu je slikar izdelal še eno skico v majhnem for-



Sl. 6. M. Stern, del podobe nadškofa dr. A. B. Jegliča med delom po spremembi drže glave

matu, kjer je bodoči portret že precej oživel (sl. 4.). Kar tiče kompozicije, se ni nič bistvenega spremenilo. Razmerje svetlih in temnih momentov se ni spremenilo, pač pa je slikar spremenil smer osvetljave in osvetlil figuro od leve strani. Vse glavne podrobnosti bodoče slike so tu že dane, tudi glava je postala precej določna, čeprav še brez poskusa, ujeti tudi njeno portretno podobnost. Šlo je za to, da skica pokaže slikarski karakter bodoče slike, njen umetniški svet, ne pa še realistično portretnega.

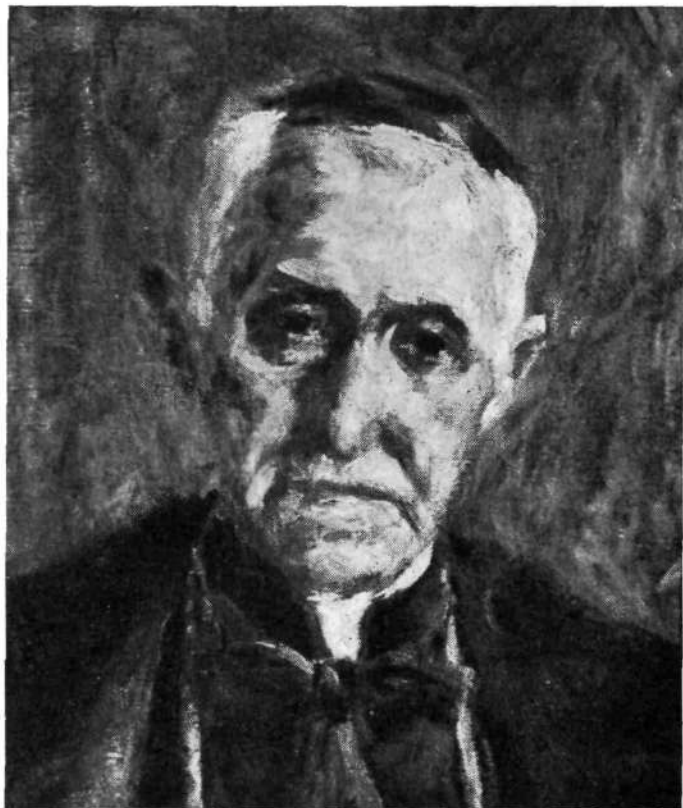
Ko je slikar naročilo dobil, je priredil platno za bodočo sliko in nanj začel prenašati svoj zamiselek po istem redu, po katerem je zasnoval bodočo sliko v skicah majhnega formata. Zarisal si je najprej glavne osnove in obrise kompozicije, potem pa nanese na platno ogrodje barvne kompozicije. Ko je te imel, pa se je lotil glavnega dela svoje naloge, portretnega študija glave. Ko je slika dozorela do stopnje, v kateri se mu je zdelo, da je portretno nalogo že približal zadovoljivi rešitvi, je pozval naročnika in njegove zapupnike, da se izjavijo, koliko so zadovoljni. Podoba je imela takrat v smislu prvotnega zasnutka še glavo naravnano pokonci, bila je resno reprezentativna in je vzbudila zadovoljstvo naročnikov. Žal se ni ohranila fotografija tega važnega vmesnega stanja Jegličevega portreta.

Preden je sedaj stopil h končni dovršitvi slike, pa je prišla slikarju nepričakovano pred oči fotografija

ranjkega škofa (sl. 5.), ki mu je s tako silo priklicala v spomin njegovo tako značilno zunanost, da se mu je zazdelo, da mora zavreči vse dosedanje delo in podobo spremeniti. Preslikal je torej prvotno pokončno glavo in naslikal novo, rahlo k levi rami nagnjeno, kakor to kaže fotografija in kakor nam je škof Jeglič tako živo v spominu. S to spremembo se je zgodilo pravo čudo. Hladna, čeprav prepričevalno podobna reprezentativnost prvotne zasnove je bila na mah nadomeščena z vtisom povečane resničnosti in upodobljena osebnost premaknjena v živo bližino gledalčeve. Stanje po tej spremembi nam kaže fotografija glave in oprsja (sl. 6.). Če jo bližje pogledate, vidite, da je v precej neizdelanem barvnem kaosu izvršena samo šele maska obraza, vse drugo je šele naznačeno. Kako pa je bila že v tem trenutku slika točna v izrazu, se vam pokaže, če jo primerjate z glavo dovršene slike (sl. 7.). Večje razlike boste opazili samo pri ušesih in pri levem obrisu obraza, ki še ni bil izvršen, vse drugo je tudi v dovršeni sliki obdržalo vrednost.

Ko je tako dosegel zadovoljivo obliko za najvažnejši del portreta, obraz, je nanj oprt izdelal podrobnosti obleke, predmetov na mizi in ozadja ter tako končno dovršil celoto, ki je bila enotno uglašena z ozirom na okolje in razsvetljava: Podoba je bila gotova.

Vpogled v delo umetnikovo, ki smo ga dobili ob Jegličevem portretu, pa ni važen samo za to, ker nam kaže, po kako dolgi komplicirani poti se pribori umetnik do tiste oblike svoje umetnine, v kateri jo kot pričo svoje ustvarjalne sile izroči svetu. Važnejše od vsega, kar smo spoznali, je namreč dejstvo, da so nam skice, ki kažejo stopnje razvoja zamisli in uresniče-



Sl. 7. M. Stern, glava nadškofa dr. A. B. Jegliča na podobi za Vzajemno zavarovalnico v Ljubljani

vanja dela, pokazale, da je bila že v prvi, komaj spoznavni skici škofova podoba zajeta v vsem bistvu svojega umetniškega koncepta. To nam je dokaz, da je bila že v duhovnem zasnutku popolno dana in da je šlo pri vsem poznejšem dolgotrajnem delu samo za uresničenje intuitivno gledanega v svetu materialnih oblik. Prav po tem pa se tudi loči delo umetnikovo od diletantovega pa tudi od fotografovega. Umetnik namreč kontrolira ves čas od zarodka podobe v intuitivni sferi do končne dovršitve dela v gradivu svoje delo in njega resničnost po pravzoru, ki ga gleda z duhovnimi očmi. Diletant pa ustvarja brez te zasidranosti v duhovni sferi. On mehanično prenaša oblike, ki jih opaža na modelu, ki ga upodablja, ali na sliki, ki jo kopira, ali na fotografiji, ki jo prenaša v slikanih oblikah na platno; diletant samo meri in kontrolira mehanično podobnost modela in podobe ter nič ne ve o duševnem naporu umetnikovem. Novejša umetnostna znanost je na podlagi študija slik z röntgenom ugotovila presenetljivo, a po zgoraj povedanem naravno dejstvo, da so slike velikih mojstrov Tiziana, Tinto-

retta, Velazqueza in drugih že v najsplošnejših skicah, nanešenih pri začetku dela na platno, presenetljivo osebne, prepričevalne in po svoje popolne. Pri povprečnih umetninah te zakonitosti niso opazili; pri delih kopistov pa se je pokazalo, da pod njihovo površino, ki pogosto s svojim videzom tekmuje z deli mojstrov samih, ni tistega značilnega ogrodja, tiste dosledne gradnje, ki veže izvršeno delo preko posameznih stopenj v razvoju izdelovanja z jasno gledano prapodobo, ki je zaživela v umetnikovi intuiciji.

Portret je dozdevno mehanična stroka umetniškega dela. Sternenov primer in vsi primeri velikih portretistov vseh časov pa dokazujejo, da je portret kot umetniško delo prav tako zasidran v intuitivni, duševni sferi človeka stvaritelja kakor vsak resničen umetniški posel. Portret je za umetnika estetsko konstruktiven in psihološki problem. Ta dva temelja gradnje portreta kot umetnine pa on kot človek komplicira s pečatom svoje osebnosti. Portret je tako priča o portretirancu in o portretistu, po obeh pa priča življenja sodobnosti svojega postanka.

REGULACIJSKE SMERNICE NOVEGA MESTA

I N G. A R C H. M A R J A N M U Š I Č

I.

Z novim gradbenim zakonom, prav posebno pa s potrebami, ki so nastale v teku dvajsetih let po osvobojenju, so naša mesta in trgi stopili v novo fazo razvoja. Mesta, ki jim je nakazan že danes velik razvoj in ki imajo vse pogoje, da v bodočnosti še bolj napredujejo, je treba obravnavati iz njihovih življenjskih pogojev; pomagati jim je treba s pravilno razčlenbo poedinih važnih prvin do sodobnih smernic. So pa mesta in trgi, ki predstavljajo veliko večino, pri katerih pa je postopek dokaj drugačen. Tam nagel, nepredviden razvoj, ki ga je treba prožno in pravilno usmerjati s povdarkom na problemih sodobnosti in bodočnosti, tu le rahel okret v sedanost in bodočnost, z malenkostnimi spremembami starega jedra; vsa teža podarka leži na preureditvi historičnih predelov v urbanističnem, sanitarnem in arhitektonskem oziru. Problem, ki je zelo važen, obstoji v pravilni priključitvi historičnega tločrta, ki je bil v davni prirozi vse drugačnega življenja, k novo nastalim predelom in preusmeritvi k novemu življenju, ki polje v svoji kompliciranosti XX. stoletja v njih.

Značilen primer mesta z dominantnim povdarkom na historičnem jedru predstavlja Novo mesto. Geopolitični položaj Novega mesta, mesta na pomolu, ob križišču važnih smeri cest, ki so bile dane že v rimski dobi, je bil kar najprikladnejši za postanek srednjeveškega mesta. Po eni strani dominantna lega visoko na kraški skali, obdani od treh strani z reko, kar je navdajalo srednjeveškega človeka z občutkom posebne varnosti, po drugi strani pa preglednost terena, ki leži vsaj v neposredni bližini občutno nižje od pomola samega.

Smer rimske trgovske in osvajalne ceste: Emona—Acervo (med Višnjo goro in Stično)—Praetorium Laboticorum (pri Trebnjem), se je na vznožju Hmeljnika cepila: Ena je vodila proti vzhodu ob Krki navzdol na Neviodunum (Drnovo pri Krškem) in naprej proti Celei; druga proti jugu, čez Gorjance, v smer sedanje Metlike in Karlovca. Križišče obeh smeri je bilo vsekakor višje nad pomolom, da se ga ogne kot občutne terenske ovire z višinsko zelo neenakima profiloma obrežij.

V zgodnjem srednjem veku se pojavi na vrhu pomola, v območju sedanjega Kapitlja, prva poselitev, kar je imelo za posledico redko naseljenje vsega bližnjega območja, dokler niso politične tendence XIII. stoletja ustvarile ugodnega razvoja novoustanovljenemu mestu in so novi meščani drli trumoma tja, premamljeni z raznimi izjemnimi odredbami.

V razburkanem, nepričakovanih pretresov polnem XVI. in XVII. stoletju so se meščani obdali z močnim obzidjem; tako premišljeno obzidano mesto na pomolu nam zanesljivo kaže prvo urbanistično fazo, ki je bila za dolgo dobo let do današnjega časa mero-dajna. Brez dvoma so se ob zasnovi obzidja ozirali na urbanistične probleme, na bodoči mestni razvoj in na način zazidave, posebej ob obzidju. Poudarek prvotne rimske glavne smeri: Emona—Neviodunum—Celeia je prešel v srednjem veku na smer: Ljubljana—Novo mesto—Metlika. Pri tem se je cesta prilagodila pomolu in izoblikovala prostran, vsestransko zaključen lijakast trg, ki je že po svoji prvotni velikosti razodeval široko zamišljeni urbanistični razvoj, ki je bil posledica začetnega vzpona nenadejanega blagostanja. Ta trg je bil po svoji legi, posebej pa po svoji velikosti