

**ZBORNIK**

**ZA**

**UMETNOSTNO ZGODOVINO**

**ARCHIVES**

**D' HISTOIRE DE L' ART.**

**UREJUJE DR. IZIDOR CANKAR.**

**LETO III. 1923** št. 1-2.

**IZDAJA UMETNOSTNO-ZGODOVINSKO DRUŠTVO  
V LJUBLJANI.**

## VSEBINA :

- Viktor Steska: Naši stavbarji minule dobe.  
Izidor Cankar: Razmerje krščanstva do umetnosti v Tertullianovi dobi.  
Viktor Steska: Codelljeva kapelica v Turnu pri Ljubljani.  
Stanko Vurnik: Spomini Ivana Franketa.  
Vojeslav Molè: Študije o razvoju v antiki.  
Varstvo spomenkov. — Narodna galerija. — Umetnostno-zgodovinsko društvo. — Književnost. — Bibliografija. — Razno.
- 
- Dr. Francè Stelè: Umetnostni spomeniki Slovenije (dekanija Kamnik).

## TABLE DES MATIÈRES :

- Viktor Steska: Nos architectes de l'époque passée.  
Izidor Cankar: Les rapports du christianisme avec les arts au temps de Tertullien.  
Viktor Steska: La chapelle Codelli à Turn près de Ljubliana.  
Stanko Vurnik: Souvenirs d'Ivan Frankè.  
Vojeslav Molè: Études sur le développement dans l'art antique.  
Sauvegarde des monuments historiques. Galerie national. — Société d'histoire de l'art. — Littérature. — Bibliographie. — Divers.
- 
- Dr. Francè Stelè: Les monuments artistiques en Slovénie (Kamnik).

---

„Zbornik za umetnostno zgodovino“ izhaja štirikrat na leto in stane za Jugoslavijo 50 Din, za inozemstvo 15 fr. — Za ude Umetnostno-zgodovinskega društva je naročnina poravnana s članarino.

Archives d'histoire de l'art paraissent 4 fois par an. — Prix 15 frs.

---

Vsi dopisi naj se naslovljo na urednika, Ljubljana, Kolezijska ulica 1.

# Naši stavbarji minule dobe.

(Nos architectes de l' époque passée.)

Viktor Steska — Ljubljana.

Les travaux de construction ne font leur apparition, en Slovénie, que lors de l' arrivée des Romains. Les aborigènes slovènes, ne sachant pas bâtir, faisaient venir des architectes et des maçons d' Italie ou d' Allemagne. Les architectes connus, surtout ceux du Gothique, de la Renaissance et de la période baroque sont énumérés par ordre chronologique. On y fait également mention des architectes plus modernes.

Preiskovalci naših prastarin trdijo, da na sedanjem slovenskem ozemlju pred prihodom rimskih čet ni bilo nobenega zidu, torej nobene zidane stavbe. Stare koče so bile lesene in gradišča so bila sestavljena iz prsti, kamenja, kolov in plotov, lepiva za kamen ali opeko — malte — pa tedanji prebivalci naših krajev še niso poznali. Šele, ko so se sprijeli z Rimljani, so pričeli posnemati rimske zidane utrdbe, na pr. v Valični vasi, na Vinkovem vrhu in v Mačkovcu pri Žužemberku. Zidovje je bilo seveda kot prvi poizkus še silno slabo.<sup>1</sup>

Z dohodom Rimljanov se je začela druga doba. Rimljani so postavili povsodi, kjer so bivali, zidane stavbe. Sledove takih zgradb zasledujemo na pr. v Emoni (Ljubljani), kjer je še ohranjeno staro mestno obzidje (Mirje), kjer se nahajajo v zemlji še ostanki hiš, kopališč, templov in kanalizacije. Isto opazujemo tudi v Celju, v Ptujju, v Drnovem, v okolici Trojan itd.

Tudi Slovenci niso znali zidati, ko so se naselili v svoji novi domovini. Zato so stavbarje za svoje zidane zgradbe dobivali iz tujine. Gradeški patrijarh Fortunat na pr. je pred l. 821. poslal Ludoviku Posavskemu umetnikov in zidarjev, da bi mu pomagali s postavljanjem trdnjav.<sup>2</sup> Solnograški nadškof Ljupram je po l. 850. poslal iz Solnograda v Blatograd, Privinovo in Kocelovo prestolnico, zidarje, tesarje in druge rokodelce, da bi postavili cerkev na čast sv. Adrijanu.<sup>3</sup> Še celo v 12. veku čitamo, da so imeli cistercijani

<sup>1</sup> J. Pečnik, Vojvodina Kranjska v prazgodov. dobi, 13.

<sup>2</sup> Dr. Fr. Kos: Gradivo za zgod. Slovencev, II, 61.

<sup>3</sup> Dr. Fr. Kos: Spomenica tisočletnice Metodove smrti. Str. 86.

v Stični zidarja, ki je iz daljnih krajev došel semkaj. Listina (med 1164—1180) ga imenuje „Mihaela, latinskega človeka (Mihael homo latinus, arte vero cementarius tempore antecessorum nostrorum de longinquis provinciis adveniens), po poklicu zidarja, ki je za časa naših prednikov iz daljnih krajev semkaj prišel.“<sup>4</sup>

Pa tudi gradove po naših krajih so zidali večinoma tujci. Burkhard Zink pripoveduje, da je iz Memingena na Švabskem prišel k svojemu stricu župniku na Kočevsko Reko. Ta ga je poslal v šolo v Ribnico. Stanoval je pri zidarskem mojstru Juriju Schwabu, ki je bil brezdvomno, kakor že ime pove, iz Švabskega. Kot zidarski mojster je bil v službi pri ortenburškem grofu Frideriku. Isto dobo je zidal (1407—1414) „Das Niederhaus zu Ortenburg hieniden an dem Berg,“<sup>5</sup> to je bržkone sedanja graščina v Peklu pri Ortneku.

Iz 15. veka poznamo stavbarja Andreja iz Loža (Maister Andre von Laas, 1408.), ki je zaznamovan na kamenitem napisu starinske cerkve v Ponikvi na Goriškem.<sup>6</sup>

Zanimiv stavbar iz 15. veka je Peter Bezljaj (Beslei) iz Ljubljane, ki je zidal prejšnjo mestno hišo v Ljubljani.<sup>7</sup> Kukuljević sporoča, da je Peter iz Ljubljane zidal veliko in lepo cerkev Matere Božje na brdu blizu Cepiča v Istri. Delo so začeli baje že l. 1460., dokončali pa l. 1492. Gotovo je bil ta Peter, naš Bezljaj. Kamenitna ploča naznanja: 1492. die X. novembris opus magistri Petri de Lubiana et magistri Mathei de Pola.<sup>8</sup> Bržkone je mojster Peter med delom umrl in je delo dovršil Matej iz Pulja.

Augustinus Tyffernus, t. j. Avguštin iz Laškega trga na Štajerskem, je bil sicer učenjak, humanist, starinoslovec, toda poleg tega tudi stavbar. Bil je sošolec poznejšega ljubljanskega škofa Krištofa Ravbarja. Deset let je preživel z njim na padovanskem vseučilišču. potem ga je spremljal na potovanju, bil njegov tajnik in arhitekt. Po naših krajih je prvi zbiral rimske napise. Njegova zbirka napisov je ostala v rokopisu, ki ga hrani dvorna knjižnica na Dunaju št. 3528. Ohranil je več napisov iz Istre in Dalmacije, ki so se pozneje pogubili. Ta znameniti mož nam je ohranil napise iz Radovljice, Kranja, Iga, od Sv. Petra v Ljubljani, z Vrhnike, Bistre, Trojane, Ljubljane, Krškega in Kamnika. — Ljubljanski škofijski dvorec je zidan po

<sup>4</sup> Milkowics: Die Klöster in Krain, 37.

<sup>5</sup> Mitteilungen des Mus. Ver. f. Krain, 1900, 9.

<sup>6</sup> Kukuljević, Slovník u. j.

<sup>7</sup> Izvestja Muz. društva, 1900, 137.

<sup>8</sup> Kukuljević, o. c., 228.

njegovem načrtu. Še pred leti se je hranil v dvorcu napis: Augustinus Tifernus operis praefectus iactis fundamentis IV. nonas may an M. D. XII. Začel je torej zidati novi dvorec l. 1512. Tudi gornjegrajsko graščino so tedaj po njegovih načrtih prezidali. Pozneje (1514.—1517.) je bil kancelar ljubljancana Jurija Slatkonja, dunajskega škofa (1513.—1522.). Svoj kodeks rimskih napisov je sestavil l. 1507. Predaval je tudi na dunajskem vseučilišču.

Nekateri naši zgodovinarji (Kukuljević, Radics) so čitali TIERNUS za Tiernus mesto za Tifernus in so iz tega napravili stavbarja Črneta, kar pa je jasno napačno.<sup>9</sup>

L. 1528. je pričel zidati graščino Fužine (Kaltenbrunn) pri Ljubljani stavbar Ivan Weilheimer, kakor spričuje napis nad portalom. Začetek se glasi:

Dies Gebäu angefangen war  
Als man zaehte 1528 Jahr  
Durch Veit Khisel mit guten Rath  
und Hans Weilheimer's Hülf und That.<sup>10</sup>

L. 1548. je bil v Ljubljani Italijan Pierro Andrian, trgovec in stavbar, ki je v omenjenem letu napravil oporoko.<sup>11</sup>

Ko so hrumeli Turki leto za letom v naše kraje, so jeli Slovenci utrjevati svoje gradove in svoja mesta. L. 1536. je vodil Ivan Črt, zidarski mojster, utrjevanje ljubljanskega mesta ter čušperskega, ribniškega, senožeškega in polhograjskega gradu.<sup>12</sup>

Stolp lepe gotiške župne cerkve v Škofji Loki so dogradili leta 1532. Napis se glasi: DER STAT BAW. (1.5.3.2.) BARTHOLOME IVNAWER.<sup>13</sup> Nekateri sodijo iz tega napisa, da je bil Jernej Junaver stavbar tega stolpa. Mogoče, napis pa sam tega ne pove. Ni izključeno, da je bil kak drug odličnjak.

Gotovo pa je živel tedaj v Škofji Loki drug znamenit stavbar Jurko Streit, ki so ga Hrvatje zvali Jurko Kranjac. Ta mož je zidal med l. 1513.—1521. škofijski dvorec v Zagrebu;<sup>14</sup> med l. 1521.—1524.

<sup>9</sup> Alf. Müllner: Emona, 2. — Momsen CIL., III/1 (1873.), 478 id. — Frid. Kaučič, podlistek v „Politik“, 5. apr. 1905. — Izvestja Muz. dr. 1899, 8. — Dr. Mantuani, v Dom in Svetu, 1907, 301 id.

<sup>10</sup> Radics, Letopis M. S., 1880, 13. — Dzinski: Laibach u. s. Umgebung, 136.

<sup>11</sup> Radics, Laib. Zeitung, 1909, 30. okt.

<sup>12</sup> Spomenica o 600 letnici habsb. vlade na Slov., 1883, 232.

<sup>13</sup> Dom in Svet, 1894, 658.

<sup>14</sup> Kukuljević, Prvostolna crkva zagrebačka, 64.

je pa postavil gotiško svetišče v Crngrobu pri Škofji Loki. V Škofji Loki je utemeljil ustanovno mašo.<sup>15</sup>

Gotiško cerkev sv. Petra v Dvoru pri Polhovem gradu so zidali med l. 1521.—1561. Na izredno lepo okrašenem portalu se je podpisal stavbar Gregorius Ruckhenstein Magister Operis Anno Domini MDXLIII.

Ko so prišli jezuiti l. 1597. v Ljubljano, so se naselili pri Sv. Jakobu. Pričeli so takoj snovati načrt za svoj novi samostan. V Ljubljano so pozvali svojega redovnega brata Martina Valorsa, da je nadziral gradnjo od l. 1598.—1603.<sup>16</sup>

L. 1626. 20. januarja je sklenil Ivan Albertal, stavbar in rezbar v Trebnjem na Dolenjskem, z zagrebškim škofom in kapitljem pogodbo, da zgradi v zagrebški stolnici svod švetišča ozir. da ga popravi, ker je po streli in požaru l. 1624. zelo trpel. To delo je Albertal dovršil hkrati z novim velikim oltarjem l. 1632. Nato je isti stavbar sklenil z imenovanimi pogodnikoma novo pogodbo 12. jan. 1633. za zgradbo novega zvonika na južni strani cerkve. To delo je dokončal l. 1643. Za veliki portal se je še posebe pogodil l. 1640., za kar sta mu pogodnika obljubila 500 ren. fl., sto veder vina in nekaj žita. Ker pa je škof Peter Vinković l. 1642. umrl, je delo prestalo. L. 1647. 27. nov. se je nenadoma zrušil cerkveni svod. Tedaj sta sklenila škof in kapitelj z Albertalom pogodbo za popravo svoda in pevskega kora. Za delo sta mu obljubila 2800 fl. ren., sto veder vina, nekaj žita in sena; škof Hasanović Ergeljski pa se je sam z njim dogovoril, da mu Albertal povzdigne zvonik za 14 sežnjev, da ga se-zida iz rezanega kamena in obloži z marmorjem. Kapitelj da kamen, les, železo in težake; stavbar pa prejme za delo 2200 fl.<sup>17</sup>

V Ljubljani je zidal diskalceatsko cerkev od l. 1647.—1675. Francesco Rosina.<sup>18</sup>

Francesco Olivieri je sklenil 15. marca 1650. pogodbo za zgradbo klariškega samostana na Dunajski cesti. Delo je dovršil l. 1657.<sup>19</sup>

Prej omenjeni Francesco Rosina je bržkone umrl, zato je od l. 1675. nadaljeval zidanje pri diskalceatih stavbar Marcel Cerasollo. Ta se je podpisaval „Genovese“, torej je moral biti iz Genove.

<sup>15</sup> Dom in Svet, 1894, 627.

<sup>16</sup> Historia annua Collegii S. J., 11.

<sup>17</sup> Iv. Kukuljević — Sakiński: Zagrebška stolnica i naši umetnici, 1885, 2 id.

<sup>18</sup> Diskalc. Kronika.

<sup>19</sup> Radics: Alte Häuser in Laibach, 73 id.

Iz Valvasorja vemo, da je Marcel 27. marca 1682. postavil pred cerkvijo sv. Jakoba v Ljubljani zaobljubljeno Marijino soho na visokem stebru.<sup>20</sup>

Tudi slovenski pisatelj novomeški kanonik Matija Kastelec (1623.—1688.) je bil stavbar. Na njegovem nagrobniku v novomeški frančiškanski cerkvi beremo med drugim: *Hic sciens architecturam, fecit sibi hanc sepulturam.* (Vešč stavbarstva si je napravil ta grob.) Zidal je namreč svod in zvonik nove frančiškanske cerkve.<sup>21</sup>

Zlata doba za ljubljansko stavbarstvo je nastopila z osnovo društva „*Academia operosorum*“. To društvo delavnih mož je delalo čast svojemu nazivu.

V tej dobi je škof Sigismund Krištof grof Herberstein prenovil škofijski dvorec s tem, da je v notranjščini pridal arkade, kar daje stavbi poseben sijaj. Njegov naslednik Ferdinand grof Kuenburg je pa prenovil (med 1701.—1708.) pročelni del stavbe.

Stolni dekan Janez Anton Thalnitscher je pričel zidati novo stolnico. Želel je, da bi postavil čim lepši božji hram. Načrt mu je oskrbel tedaj v Rimu bivajoči škof Ferdinand Kuenburg. Napravil ga je slavni jezuit Andrej Pozzo (1642.—1709.). Po tem načrtu so začeli graditi. Izvršitev so izročili stavbarju in kamnoseku Frančišku Bombasiju in zidarskemu mojstru Mihaelu Zamrlu. Za polirja sta bila Pavel Jugovic in po njegovi smrti Gregor Maček.<sup>22</sup>

Francesco Bombasi je bil rojen Benečan, pa je postal ljubljanski meščan in je tu umrl 24. 1. 1714.<sup>23</sup>

Mihael Zamrl (Samerlius) je bil zidarski mojster in pomagal pri gradnji ljubljanske stolnice ves čas do dovršitve. Umrl je l. 1715. v 71. letu.

Gregor Maček je bil pri gradnji stolnice le polir, pa se je tako izvežbal v svojem poklicu, da spada med naše najmarljivejše stavbarje. Ni sicer vse znano, kar je sezidal, toda kar vemo, ga zelo povišuje. Med l. 1713.—1716. je zidal romarsko in sedaj župno cerkev na Dobrovi pri Ljubljani; pri natečaju za novo mestno hišo v Ljubljani (1717./18.) je prekosil Carla Martinuzzija in zato so jo zidali po njegovem načrtu; l. 1719./20. je gradil novo župnišče v Šmartnem v Tuhinju; l. 1723./5. je zidal novo cerkev sv. Tomaža v Lokah v Tuhinju; l. 1732.—1734. je stavil župno cerkev v Kamniku,

<sup>20</sup> Letopis Matice Sl., 1885, 204.

<sup>21</sup> Marn, Jezičnik, XXI, 30.

<sup>22</sup> J. Gregor, Thalnitscher, *Historia cath. eccles. Lab.*, 8 id.

<sup>23</sup> Thalnitscherjeva kronika.

istočasno je pa vsaj sodeloval pri gradnji nove cerkve sv. Petra v Ljubljani (1730.—1734.). Župno cerkev v Komendi je gradil l. 1726./7. Pisatelj Paglovec omenja v svoji kroniki, da je zidal tudi velesovski samostan in župno cerkev od l. 1732. dalje. Samostan je menda res dogradil, cerkev pa je bila mnogo let pozneje postavljena. Mogoče, da je napravil Maček načrt za novo cerkev. Ko bi se to obistinilo, bi bil naredil načrt za eno najlepših naših cerkva.<sup>24</sup> Paglovec piše k l. 1732.: „Tudi velesovske nune so pričele z zidanjem; nameravajo namreč v desetih ali več letih postaviti nov samostan in novo cerkev.“ L. 1735./6. je sezidal nov svod župni cerkvi v Špitaliču v Tuhinju.<sup>25</sup> V ljubljanskih davčnih knjigah se nahaja še l. 1741.

Francesco Ferrata je l. 1694. dobil od stiškega samostana poverilo, da preuredi in prezida tkzv. Neffovo opatijo z 8—9 novimi sobami in dvorano ter da prenovi župnišče v Višnji gori.<sup>26</sup> Napravil je tudi načrt za novo stolnico v Ljubljani, ki pa se je moral umakniti Pozzovemu načrtu.<sup>27</sup> Umrl je v Ljubljani 18. jun. 1704.<sup>28</sup>

Carlo Martinuzzi je bil l. 1700. v 27. letu. Narisal je načrt stare stolnice in naredil osnutek za novo v lesu, torej pravi model. Dela mu pa niso poverili, ker so čuli, da je imel nesrečo pri Auerspergovem lovskem gradiču v Grobljah (aula venatoria) pri Domžalah, ki se je začel podirati, dasi je bil sicer lepo sezidan. Poverili so mu pa poslopje z imenom Collegium Carolino-Nobilium, t. j. sedanje bogoslovno semenišče, ki so ga gradili od l. 1708. do 1717. Krāsni portal z gigantoma je oskrbel ljubljanski kamnosek in kipar Luka Mislej l. 1714. Martinuzzi je dobil l. 1720. nalogo, da sezida v prostih lukah v Trstu in na Reki skladišča.

Ko je sklenil Gvidon grof Stahremberg, komtur n. vit. reda v Ljubljani, da podre staro križansko cerkev in sezida novo, je poklical beneškega stavbarja Domenico de Rossi, ki je delo dovršil l. 1714./15.

Kmalu nato so zidale uršulinke svojo cerkev (1718.—1726.). Žal, da nam stavbar ni znan. Tudi cerkev sv. Petra v Ljubljani so tedaj na novo postavili (1723.—1734.). Giovanni Fusconi je napravil model za novo župno cerkev sv. Petra v Ljubljani, katero je potem gradil Gregor Maček. V isti dobi je zidal Avguštin pl. Codelli svojo kapelo v Turnu pri Ljubljani. Cerkev sv. Rozalije je

<sup>24</sup> Izvestja Muz, društva za Kr., 1904, 58 in 88.

<sup>25</sup> Izvestja M. dr., 1904., 61.

<sup>26</sup> Zbornik za umet. zgod., I, 59. (1921.)

<sup>27</sup> Historia cath. eccl. Lab., 8.

<sup>28</sup> Smrtna matica stolne cerkve.



zrastla iz tal l. 1708., pa je že l. 1774. pogorela. Stala je blizu sedanje hiše na Osojah, na obronku ljubljanskega Gradu.

Poleg teh novih stavb bi bilo imenovati še več drugih, ki so jih tedaj popravili. Tako n. pr. so frančiškani v Ljubljani popravljali svoj samostan in svojo cerkev; jezuiti so po potresu l. 1699. popravljali svojo zelo zrahljano cerkev (1701.) in so obenem na novo zidali svoje letovišče Tivoli; klarise so gradile kapelico presv. Srca Jezusovega, avguštinci pa zid krog svojega vrta.<sup>29</sup>

Okoli l. 1730.—1760. je posloval v Ljubljani zidarski mojster Janez Juri Schmidt, ki je na pr. l. 1732. napravil model za vojaško kasarno pri Sv. Petru, ki se pa ni zidala po tem modelu.<sup>31</sup>

V Ptujju je bival zidarski mojster Ferdinand Tirnberger, ki je zidal l. 1738.—1741. kapelo Žal. M. B. v Ptujju.<sup>32</sup>

Matija Gorišek je bil polir v Ljubljani, bržkone pri Gregorju Mačku, in je l. 1725. vodil zidanje zvonika podružnice sv. Doroteje v Kostanju v Tuhinjski dolini. Med l. 1728.—36. je prenovil cerkev v Spitaliču in ji prizidal novo zakristijo.<sup>33</sup>

Sebastijan Praprotnik je bil stavbar v Pazinu in je l. 1732. podaljšal in obokal frančiškansko cerkev v Pazinu ter napravil novo streho na zvoniku.

Znamenit arhitekt je bil Matija Persky, od l. 1748.<sup>34</sup> ljubljanski meščan, ki je zidal l. 1752. veliko cerkev v Gornjem gradu kot drugo škofijsko cerkev ljubljanske škofije po naročilu škofa Ernesta grofa Attemsa.

Candido Zulliani, stavbar, je bil od l. 1735. ljubljanski meščan. Zidal je trnovsko cerkev v Ljubljani l. 1753.,<sup>35</sup> l. 1748. je napravil načrt za vojašnico pri Sv. Petru, l. 1754. je pa priredil tamkajšnji lazaret za vojašnico.<sup>36</sup> Za nameravano novo gledališče je izdelal l. 1756. model. Izvršitev se mu ni poverila.<sup>37</sup> L. 1763. je izgotovil proračun za povišanje smleške graščine na drugo nadstropje.<sup>38</sup>

Franc Anton pl. Steinberg je bil l. 1684. rojen na Kalcu. Študiral je na Dunaju, potoval po Nemškem in Italijanskem, bil zemlje-

<sup>29</sup> Historia cathedr. eccles. Lab., 45. — Izvestja Muz. dr. 1909, 85 id.

<sup>31</sup> Radics, Alte Häuser in Laibach, III, 12.

<sup>32</sup> Slekovec, Škofija in nadduhovnja v Ptujju, 146.

<sup>33</sup> Izvestja Muz. dr., 1904, 59.

<sup>34</sup> Mitteil. v. Muz. Ver. f. Kr., 1903.

<sup>35</sup> Zbornik Slov. Matice, 1901, 162.

<sup>36</sup> Radics, Alte Häuser in Laibach, III, 12.

<sup>37</sup> Laib. Zeitung, 1909. 18. febr.

<sup>38</sup> Mitteil. 1896, 272.

merec, mehanik, risar in slikar. Služil je naposled v Idriji kot rudarski oskrbnik, kot dvorni in komorni svetnik. L. 1716. je narisal in vrezal zemljevid kranjske dežele, l. 1758. je izdal temeljito knjigo o Cerknjškem jezeru.<sup>39</sup>

Lovro Prager je bil deželni arhitekt v Ljubljani. L. 1765. je sezidal iz nekdanje jahalnice deželno gledališče. L. 1780. si je pridobil hišo v Florijanski ulici št. 21, kjer je stanoval do l. 1792.<sup>40</sup>

Schemerl Josip je kot deželni inženjer otvoril 1784. risarsko šolo v Ljubljani in sicer pri c. kr. kmetijski družbi. Ta šola se je vzdržala le dve leti.<sup>41</sup>

Prezreti ne smemo tudi P. Gabriela Gruberja (1740.—1805.), ki je izkopal po njem imenovani Gruberjev kanal (1773.—1780.). Sezidal je krasno hišo na vogalu Sv. Jakoba trga in Zvezdarske ulice. Vse kaže umetniško visoko stoječega moža. Hiša ima visoke sobe, svetla okna, hrastova vrata in hrastove okvire pri oknih. Stopnišče te hiše s štukookraski spada med najlepše v deželi, kapelica s stenskimi slikami pa je pravi biser.<sup>42</sup> P. Gabriel Gruber je tudi prezidal hišo na Bregu št. 6 in ji dal današnjo obliko.<sup>43</sup>

Za francoske dobe l. 1811. je bil profesor risanja in arhitekture na centralni šoli v Ljubljani Hiacint Maina. Ob rojstvu Napoleonovega sina je narisal alegorijo z Vergilijevimi besedami: Jam nova progeniens. To risbo je tudi v baker vrezal.<sup>44</sup>

V prvi polovici 19. veka je bil najbolj znan stavbar na Slovenskem Matej Medved, rojen v Cerkljah pri Kranju l. 1796., kjer je tudi l. 1865. umrl. Zidarstva se je učil pri svojem očetu. Do l. 1853. je dozidal 9 novih cerkva, 17 jih je pa popravil. Med nove štejemo Vrhniko (1851.), Novo Štifo na Štajerskem, Šmartno pod Šmarno goro, Korte, cerkev sv. Neže na Brezju pri Kovorju. Načrtov za te cerkve ni sam izdelal, ampak je le delal po izdelanih narisih. Popolnoma samostojno njegovo delo pa je cerkev na Jezeru na Koroškem. Njegovo najbolj znano delo pa je kupola ljubljanske stolnice iz l. 1841. Ko so se posvetovali, če bo mogla cerkev nositi težko kupolo, je zaklical: „Kupola sama sama sebe nosi.“ Potres l. 1895. je sijajno preizkusil njegovo delo.<sup>45</sup>

<sup>39</sup> Dom in Svet, 1915, 346.

<sup>40</sup> Radics, Alte Häuser in Laibach, II, 70.

<sup>41</sup> Mitteil. 1861, 69.

<sup>42</sup> Izvestja Muz. dr., 1905, 41.

<sup>43</sup> Radics, Alte Häuser in Laibach, II, 43.

<sup>44</sup> Dimitz, Geschichte Krains, IV, 324.

<sup>45</sup> Novice, 1865, 251.

Flajškar, zidarski mojster iz Polhovega gradca, je l. 1834. izdelal podružnico v Hruševju pri Dobrovi.<sup>46</sup>

Konrad Lueff, arhitekt in profesor c. kr. drž. obrtne šole v Gradcu (r. 1841. v Gradcu), je izdelal načrt za mavzolej pesnika Anastazija Grüna pri Krškem in za zdravišče v Kamniku.

Ivan Schöbl je osnoval načrt za vrhniško župno cerkev l. 1851. in za trnovsko v Ljubljani l. 1854. Rojen je bil na Češkem 26. jun. 1823. in je umrl v Gradcu l. 1870. 20. dec.

V novejšem času je napravil načrt za romansko cerkev v Kočevju in za gotiško na Bledu baron Frid. Schmidt, za poprave po potresu l. 1895. poškodovanih cerkva pri Sv. Jakobu v Ljubljani, pri Sv. Petru, pri D. M. v Polju, za Črnuče itd. Robert Jeblinger iz Linea, za cerkev v Radečah pri Z. M., v Mirni peči, v Šmihelu pri Žužemberku, v Šmarjeti pri N. M., za hotel Union, za Mestno hranilnico, za „Ljudsko hranilnico“ v Ljubljani Jos. pl. Vancaš, za zvonik evang. cerkve prof. Wagner iz Gradca, za licejsko šolo in župnišče sv. Jakoba Maks Fabijani. Kot podjetnice so največ del izvršile tvrdke Tönnies, Faleschini, Treo, Accetto, Scagneti, Iv. Ogrin, Kranjska stavbna družba itd.

Iz tega kratkega pregleda je razvidno, da so bili naši stavbarji v veliki večini tujci, ali Italijani, ali Nemci; domačinov je bilo le malo. Če torej hočemo, da se osamosvojimo, moramo imeti svoje ognjišče, svoj zavod, ki bo vzgajal domače moči, torej svojo tehniko, ki je počela tako lepo delovati; zlasti ne smemo pogrešati arhitekt-nega oddelka, ki pod vodstvom profesorjev Plečnika, Vurnika itd. tako nadebudno procvita.

<sup>46</sup> Lesiak, Zgodovina dobrovske fare.

## Razmerje krščanstva do umetnosti v Tertullianovi dobi.

Les rapports du christianisme avec les arts au temps  
de Tertullien.

Izidor Cankar — Ljubljana.

En continuant son étude sur les débuts de l'art chrétien, l'auteur s'étend sur les relations que, à l'époque de Tertullien, le christianisme avait avec les arts. Tertullien, non content de reprendre les polémiques

commencées par les apologistes contre l'art idolâtrique des anciens, combattait la tendance du jeune christianisme à se rapprocher des traditions de l'antique. Ce rapprochement intellectuel, les chrétiens le manifestaient en reconnaissant le besoin d'une instruction littéraire et scientifique et en voulant participer à la création artistique. L'effort de Tertullien visant à canaliser les intérêts du christianisme uniquement vers les biens religieux et moraux échoua. — Tertullien lui-même ne resta point intact des idées générales de son temps. Par exception, il admet l'action artistique; sa manière de voir la beauté est identique avec celle de l'antique postérieure. En même temps, il professe une philosophie qui, plus tard, a pu donner naissance à une civilisation chrétienne indépendante, tout en appelant l'attention sur une nouvelle beauté, la beauté spirituelle qui fut, après, le but de l'art chrétien. Ainsi, l'époque de Tertullien représente une phase intermédiaire du développement du christianisme, allant du pur spiritualisme et du nihilisme quant à la civilisation, vers l'épanouissement puissant de la civilisation du IV<sup>e</sup> siècle.

Le dokler motrimo dogodke prvih krščanskih stoletij z onih vidikov, s katerih presojava dejstva sedanosti, je mogoče priti do sklepa, da se je krščanstvo načeloma odločilo za umetnost ali proti njej sploh, in je mogoče zagovarjati eno tezo in drugo. Kadar pa zapustimo one vidike in se skušamo znanjati v raznoličnosti stremljenj prvih vekov brez ozira na naše razmerje do posameznih kulturnih pojavov, se nam pokažejo oni časi kot počasna organska rast nove kulture, kot dograjevanje življenjskega nazora, ki polagoma izravnava nasprotja in razmeroma pozno formulira ideje, o katerih bi mi, ljudje sedanosti, želeli precizne izjave mnogo prej. To izdelovanje sistema je polno zastojev, pogonov, reakcij. Krščanstvo prvega stoletja ne ve teoretično o umetnosti ničesar, čeprav dejanski ni bilo brez nje, se zanjo ne meni, kakor ji vsa antična kultura kot življenjska vrednota ni mar; drugo stoletje se mora z antičnimi kulturnimi pridobitvami živahno pečati in sicer najprej negativno, z ostro, mnogokrat neprimerno kritiko, pozneje pa pride do zavesti, da je treba pogansko kulturo nadomestiti z drugo, boljšo. Najboljša priča te razvojne stopnje mlade krščanske kulture je Irenej, ki ob koncu drugega stoletja proglašča umetnostno dejanje za čednostno.

S tem pa še nikakor ni bilo rešeno vprašanje o razmerju krščanstva do umetnosti. To je bil en nazor v krščanski družbi, nazor, ki je moral slednjič zmagati, ker ga je dejansko stanje stvari na vso moč krepilo: vsa antična, prav v svojem zadnjem razdobju k esteticizmu usmerjena kultura, sila okolice, osebna potreba novih kristjanov, izišlih iz trdne kulturne tradicije. Ni bil pa to edini nazor. V najstarejši krščanski literaturi so bila semena za kulturni nihilizem, semena, ki so v drugem stoletju vedno nanovo poganjala,

se bohotno razvijala v kritiki apologetov in ki tudi ob koncu stoletja, ko se je jela uveljavljati kulturna afirmacija, niso bila zamrla. Mogočno Pavlovo vprašanje: „Ali ni Bog storil, da je neumna modrost tega sveta?“ (1 Kor. 1, 20), misel, ki jo je večkrat izrazil in ki je sicer morala navdajati prve kristjane z velikim ponosom in globokim zaničevanjem do kulturnih pridobitev poganškega sveta, ki je pa tudi vključevala v sebi nevarno in za trajnejšo dobo nerabno odpoved tosvetnemu prizadevanju, je odmevalo tudi v vseh naslednjih generacijah, tvoreč idejno zavoro za prenažno prilagodevanje kulturnim nazorom poganške antike. Opozicija proti asimilaciji mladega krščanstva kulturnim dejstvom poganškega sveta se je vedno nanovo vračala k tej osnovni misli, povzeti iz apostola Pavla.

Take vrste oponent proti odmikanju krščanske pozornosti z zgolj religioznega in etičnega polja na druga polja kulturnega življenja je bil ob prelivu drugega stoletja v tretje Tertullian, zaradi česar so ga še zadnji čas radi smatrali kot pripraven dokaz sovražnosti mladega krščanstva do umetnosti.<sup>1</sup> Kompromis s svetom je očitek, ki ga Tertullian vedno in vedno očita svojemu pokoljenju, in čim bolj se pisatelj stara in čim bolj se zataplja v montanistični rigorizem, tem strastnejši je njegov očitek, tem bolj strupena njegova obtožba. Vse poganške navade že posnemajo kristjani, ki se sicer ne menijo za sabat in za dneve, Bogu nekdanj ljube, a praznujejo saturnalijske, Janove praznike, zimske praznike v čast Bacchu, matronalijske; na poganški način se stekajo darila, novoletni novci žvenketajo, se slavijo igre in pojedine.<sup>2</sup> Že v način molitve se vtihtapljuje nekrščanski običaji, ki jih ni uvedla zapoved Gospodova ali zapoved kakega apostola; s tem se izenačujejo novi verniki s pogani; tako odlagajo nekateri plašč (penula) pred molitvijo, kakor pogani, kadar se bližajo svojim malikom;<sup>3</sup> nekateri sedajo, ko so opravili molitev, se pri tem sklicujejo na Hermovega „Pastirja“, a v resnici tudi obnavljajo običaj poganov, ki delajo enako, ko so končali pobožnost pred svojimi marionetami.<sup>4</sup> Zlo zmaguje zadnje čase vedno bolj in bolj, npravna semena so že pokvarjena, pouk je zanemarjen, pravo brez moči, krepost izginja in škof škofov izjavlja, da odpušča grehe zakonske nezvestobe in nečistosti — edikt, ki bi ga bilo najbolje razglasiti na vratih in napisnih deskah nesramnih hiš.<sup>5</sup> Tertullianu se zdi življenje katoličanov njegovega časa zgolj sramotna koncesija svetu in mesu; mučencem v ječah oskrbujejo vse udobnosti tega sveta; zadnjič so enega pred zaslišavanjem na vse zgodaj celo opojili z vinom, tako da v pijanosti, ko so

ga kremplji malo poščegetali, predsedniku ni mogel odgovoriti, katera boga spoznava, in je potem, ko so ga zaradi molčanja mučili, izdihnil med jokom in stokom ter tako prav za prav zatajil Boga.<sup>6</sup> Škofom očita, da iz dobičkaželjnosti nalagajo post, ker to nosi dohodkov.<sup>7</sup> Psihiki (katoličani) se nebrzdano vdajajo požrešnosti, njih ljubezen se kuha v loncih, njih vera puhti v kuhinji, njih upanje leži na krožnikih; agape so pojedanje in popivanje in, kar je posledica nezmernosti, nečistovanje.<sup>8</sup> Seveda so temu pomelkuženemu, posvetnemu, uživanju vdanemu pokoljenju krščanske cerkve vse preumazane.<sup>9</sup>

Tako je gledal stvari Tertullian. Bil je po naravi sila strog človek in je koj v začetkih svojega pisateljevanja nastopil z ostro kritiko, podobno sodbam jurista, ki vidi le črko postave, proti načinu življenja, ki je bil takrat med kristjani običajen, pozneje pa se je še bolj in bolj zagrizal vase, dokler se ni izoliral v sekti montanistov, iz katere je sipal svoje obtožbe na „psihike“, mnogokrat v tako drastični obliki, da spominja na literarno polemiko ob času reformacije.<sup>10</sup> Bil je sposoben za javnega kritika napak svojega časa kot izobražen jurist, človek žive domišljije, velike zgovornosti, plastičnega izražanja, mogočnega poleta in neustrašen. Doba je bila po njegovem do mozga pokvarjena, in kakor se skoraj vedno zgodi, kadar gre za reformo, je tudi Tertullian segel, da preustvari svoj svet, k prvotnejšim nazorom, onim, ki so vodili prvo krščanstvo. Ti nazori so bili zgolj religiozno-etične narave, po njih je bila modrost tega sveta neumnost pred Bogom in vse, s čimer se je poganski svet ponašal, zapravljanje moči ali zabloda ali delo hudobnega duha. Po svoji osnovni miselnosti je Tertullian podoben zastopnikom kulturnega nihilizma, ki je vladal med kristjani ob njih prvem spopadu s pogansko kulturo — z obnovljenim verskim radikalizmom, s katerim je prvo krščanstvo stoletje zmagovalo nad antično kulturo, je Tertullian hotel zdraviti tudi svojo dobo. Ob drugi priliki sem pokazal,<sup>11</sup> kako so nekateri krščanski spisi ob koncu drugega stoletja polni umetnostnih reminiscenc in estetskih elementov, primer iz umetniškega življenja — pri Tertullianu ni o tem nobene sledi. Dočim je na pr. Ireneju umetnost vedno na umu in neprenehoma zajema iz nje svoje retorične pomočke, se Tertullian sklicuje na sv. pismo, a se prav nikoli ne spomni umetnosti v taki situaciji; izjemoma se mu enkrat pojavi pred domišljijo gledališče, ko potrebuje primere,<sup>12</sup> a v isti sapi to institucijo tudi zaničljivo zavrne; pač se spomni plesavca na vrvi,<sup>13</sup> toda primerov iz umetniškega sveta se ne poslužuje nikoli; onih estetskih aluzij,

ki dehtijo kakor vonj prvega nežnega cvetja nastajajoče krščanske umetnosti in obetajo toliko za bodočnost, Tertullian ne pozna. Kakor prvim krščanskim pokoljenjem je tudi njemu samo za versko in нравno obnovo. Gotovo so se medtem časi bili zelo spremenili in ona enostavna, a prav zato elementarno silna koncepcija religiozne reforme, kakršno kažejo najstarejši krščanski spisi, ne zadostuje več, tako da se je Tertullian prisiljen vedno in vedno baviti z drobno, mnogokrat sofistično zavito kazuistiko, toda v radikalnosti svojega stremljenja spominja na prve čase. Bil je opozicija proti onemu krščanstvu, katero je ob koncu drugega stoletja že polagalo temelje tudi za svojo tostransko kulturo.

V prepričanju, da je samo eno potrebno, je — podoben prvim apologetom — jel razdehati sijaj, ki se je držal poganskih kulturnih naprav. Kristjani se morajo docela otresti vsakega vpliva poganov, prav nobene zveze ne sme biti med njimi in njih idololatrično okolico, če ta zveza kakorkoli podpira idololatrijo: trgovce na pr. ne sme prodajati dišav, ki se rabijo v templju;<sup>14</sup> nihče naj se ne izgovarja, da bi ne mogel živeti, če se tako odcepi od vse poganske družbe — izgovor se je oglasil prepozno, stvar bi bil moral premisliti prej, preden se je dal krstiti.<sup>15</sup> Kristjani se ne smejo udeleževati s pogani raznih slavnosti in jih posnemati ob takih prilikah v obleki, pojedinah ali načinu njihovega razveseljevanja.<sup>16</sup> Tertullian prepoveduje kristjanom celo, da bi krasili in razsvetljevali svoje hiše cesarju v čast; tudi to je malikovalstvo,<sup>17</sup> kakor je malikovalstvo, če si po splošni navadi ovijajo glavo z venci.<sup>18</sup> Ustvariti hoče iz vernikov izvoljeno, neustrašeno docela samostojno ljudstvo. S Tatianovo srditostjo napada poganske kulturne nazore in naprave. Njegov *Liber de pallio*<sup>19</sup> je veselo norčevanje iz vsega, kar je bilo Rimljanu ljubo: iz rimskega nacionalizma, filozofije, zgodovine, cesarjev, mode — iz vse rimske civilizacije. Modrost tega sveta je Gospod sam nazval neumnost in je nespametno izvolil, da osramoti tudi filozofijo; le-ta je namreč lahkomišelna razlagavka božje narave in božjih sklepov, iz nje izvirajo herezije, od platonikov, stoikov, epikurejcev, od Zena, Heraklita potekajo najrazličnejše zablode. „Ubogi Aristoteles, ki jih je učil dialektike, te umetnice v zgrajevanju in razdevanju, tako prebrisane v trditvah, nasilne v dozdevnih sklepih, trde v dokazovanju, delavne v prepirih, še sebi sami nadležne, umetnice, ki vse obravnava, a ni slednjič ničesar obravnala.“ Pred to filozofijo nas je apostol izrečno posvaril in on je vedel, kaj dela, zakaj bil je v Atenah in je spoznal človeško modrost, to „laživedo in pokvarjevavko resnice.“ „Mi ne

potrebujemo več razglabljanja izza Jezusa Kristusa, niti raziskav, odkar imamo evangelij.<sup>20</sup> S to svojo izjavo se je Tertullian postavil po robu ne-le onim teološkim poskusom, ki so si prizadevali spraviti v sklad svoje religiozne nazore s tedaj običajnimi filozofskimi sistemi, torej proti „stoičnemu, platoničnemu in dialektičnemu krščanstvu,“ kakor sam te poskuse imenuje,<sup>21</sup> marveč proti tedanji razvojni fazi krščanstva sploh, ki je ob tem času poganjalo že korenine v tleh rimske kulture in črpalo iz njih dobre sokove. Brez-uspešen napor! Kakor je teologija pozneje sprejela antično filozofijo za svoj temelj, tako je krščanstvo dejanski že sedaj uvidevalo potrebo antičnih kulturnih dobrin. Bil je dogotrjen proces, preden se je izravnava čisto onostranskih teženj in danih življenjskih pogojev mogla pokazati kot dograjena stavba nove kulture, toda vršil se je po nepremagljivem življenjskem zakonu in tudi Tertullian ga ni mogel zadržati.

Kakor filozofijo je Tertullian obsodil tudi pogansko znanost in poezijo: učenost posvetne literature zaničujemo, saj je neumnost pred Bogom!<sup>22</sup> Motiv za to obsodbo mu je poganski izvor in npravna pokvarjenost, zakaj „kar zavračamo v dejanju, tudi v besedi ne moremo sprejeti.“<sup>23</sup> Gledališkemu vprašanju je posvetil celo razpravo, v kateri z zgovorno besedo opisuje moralno škodo te institucije. Ali bo kristjan tedaj, ko traged kriči na odru, razmišljal o vzklikih kakkega preroka? Ali se bo med mehkužnimi popevi igravčevimi bavil s psalmi? Ali bo medtem, ko se atleti borijo, šepetal, da ne smem udariti brata?<sup>24</sup> Tertullian pozna že dogodke iz življenja, ki potrjujejo njegov nauk, svarilne primere: tako se je neka žena vrnila iz gledališča obsedena, in ko so izganjali hudobnega duha iz nje, je odgovarjal, da se je je po pravici polastil, ker jo je zalotil na svojem: drugi ženski se je potem, ko je poslušala trageda, prikazal ponoči mrtvaški prt in je slišala glas, ki ji je očitaje zaklical ime onega trageda, čez pet dni pa je umrla.<sup>25</sup> Tertullian je zoper circus, ki je solnčnemu bogu posvečen,<sup>26</sup> zoper gledališče, ki je prav za prav Venerino svetišče,<sup>27</sup> zoper amfiteater, ki je tempelj vseh demonov in je v njem toliko hudičev, kolikor more ljudi obseči,<sup>28</sup> zoper tekme, ker so izrečno idololatričnega značaja,<sup>29</sup> zoper gladiatorske igre.<sup>30</sup> To je odpoved poznorimskemu družabnemu življenju, kakor se je Tertullian že prej bil odpovedal v imenu kristijanov javnemu življenju, z izjavo, ki je prav tako lapidarna, kakor je morala biti za razmerje države do kristijanov usodna: „Mi, ki nas ne razgreva nobeno slavo-hlepe in nobena častiželjnost, ne potrebujemo nobene stranke (coetus) in nam ni nobena stvar bolj tuja nego politika. Samo eno



državo (republicam) priznavamo in to je svet."<sup>31</sup> Težil je torej za tem, da odtrga krščansko družino od nazorov pozne antike, od nje običajev, od vsega njenega pojmovanja življenja, da restavrira najprvotnejše krščanstvo in ustvari iz njega zgolj „organizacijo po verskem prepričanju, božanskih nraveh in po zvezi upanja.“<sup>32</sup>

Če je bilo Tertullianovo stališče do njegove sodobnosti tako, je bilo že tudi opredeljeno njegovo razmerje do todobne umetnosti in do umetnosti sploh. Proti borbam na pr. ne more navesti nobenih pravih teoloških dokazov, a jih vendar imenuje demonske; tisti, ki je prve ljudi vrgel ob tla, je bil hudič, in v kretnjah borcev samih je nekaj kačjega.<sup>33</sup> Proti umetnosti se je dalo mnogo lažje polemizirati iz verskih ozirov, saj je bila po velikanski večini snovno idololatrična in antičnim verskim običajem neobhodno potrebna, del poganske verske izpovedi. Za Tertulliana, ki je bil v mnogo manj važnih stvareh zelo občutljiv, ni moglo biti dvomljivo, kako naj jo presoja. Pa brez ozira na predmet umetnosti je že iz splošnega Tertullianovega ocenjevanja kulturnih vrednot pričakovati, da umetnosti ne bo mogel prisoditi one veljave, ki si jo je ob njegovem času v splošni zavesti bolj in bolj pridobivala. Če je filozofija neumnost pred Bogom in mati herezij, če sta znanost in poezija nepotrebni, ni drugače mogoče, kot da je umetnost prazno igračkanje. Le naravno je, če se Tertullian, ki se norčuje iz drugih poznoantičnih civilizatoričnih navad in razvad, ki je proti običajnemu okrasju kristjanov, ker so si ga izmislili angeli, ko so prišli k ženskam nečistovat,<sup>34</sup> proti luksusu vsake vrste,<sup>35</sup> ker je treba pozemeljske stvari zaničevati, bridko norčuje na pr. iz ljubiteljev in nabirateljev redkih umetnostnih izdelkov, ki jih je njegova doba že poznala. On biča ambicijo, kakršno je imel M. Tullius, ki je plačal 500.000 sestercev za ploščo iz citrovega lesa, ali kakršno je pokazal Asinius Gallus, ki je dvakrat toliko naštel za neko mizo; pege v lesu sta smatrala vredne takega premoženja! Kako neki vzdiguje Sulla svoje po sto funtov težke srebrne sklede? Pa saj so še lahke, zakaj Drusillanus je napravil posodo, težko 500 funtov — najbrže za one zgoraj omenjene mize!<sup>36</sup> A če je to zgolj človeška neumnost, vredna zasmeha in pomilovanja množ duha, je prava umetnost bolj kočljiva stvar. Kakor izvira gledališče iz poganskih božanstev in ga mora torej kristjan sovražiti, ker je dolžan sovražiti njega začetnike, tako nekako je tudi z umetnostjo; res je sicer, da na imenih umrlih oseb in na njih podobah nič ni, toda prav tako je tudi gotovo, da v tistih kipih delujejo hudobni duhovi, demoni, ki se poslužujejo te idololatrične zvijače, da človeka odvrnejo od Boga in ga podvržejo sebi,

ki so tudi umetniške genije inspirirali.<sup>37</sup> Dosledno je torej, če Tertullian izjavlja: „Templjev ne zaničujemo nič manj nego (nagrobne) spomenike.“<sup>38</sup> Umetniki so prav za prav povzročitelji idololatrije, zakaj spočetka so bili templji brez malika, dokler ni „hudič izdelovavcev kipov, slik in najrazličnejših podob na svet prinesel... Od tega časa je postala vsaka umetnost, ki izdeluje kakršnekoli idole, glava idololatrije.“<sup>39</sup> Popolnoma vse eno je, iz kakšne snovi je lik izgotovljen, ali iz mavca, ali z barvami, ali iz kamna, ali bronca, ali srebra. In zdi se, da Tertullian, ki je zgoraj svojo obsodbo umetnosti omejil na tiste umetnine, ki predstavljajo idole, kasneje pojem idola sumljivo razširil, ko trdi: „Naj nihče ne misli, da je smatrati samo tisto za idol, kar je upodobljeno v človeški postavi. Zato je potrebno, da besedo razložimo: grški *εἶδος* se pravi po latinsko forma; iz te besede je izveden deminutivum *εἰδωλον*, kar pomeni po naše formula (sličica). Zato je vsak lik (forma) ali vsako sličico (formula) treba imenovati idol. Zato je idololatrija vsaka strežba in vsaka služba vsakemu idolu. Zato je tudi izdelovavec (artifex) vsakega idola kriv enega in istega zločina, razen če je ljudstvo manj malikovalo, ko je častilo podobo teleta, nego bi tedaj, če bi častilo človeško podobo.“<sup>40</sup> Tudi tu še govori Tertullian, ko imenuje idol vsako formo in fomulo, o strežbi in službi idolu, kar bi dokazovalo, da misli na pravo malikovanje, vendar pa je zametovanje likovnega upodabljanja, izraženo tako brez vsakega omejevanja kljub temu, da so ob istem času obstajale umetnine, ki niso bile v nobeni zvezi z idololatrijo, dokaz, da je Tertullianu malo do umetnosti sploh, da ji je celo povsem nasproten. Njegova misel je težila drugam. Svoje naziranje okrepljuje s tem, da spominja kristjane na judovsko prepoved upodabljanja: „Ne napravljaj si idola! In ko je (Bog) pristavil: niti podobe tega, kar je na nebu in na zemlji in v morju, je svojim hlapcem prepovedal ves svet za take umetnosti.“<sup>41</sup> Tudi tu se sklicuje Tertullian na stari testament le zaradi nevarnosti malikovalstva, kako izrečno pravi, toda če bi obveljal njegov nazor, da je upodabljanju prepovedan ves svet, bi tudi krščanstvo ostalo brez likovne umetnosti, kakor je bilo judovstvo skoraj brez nje. Pa njemu je to bilo malo mar; kot ideal mu je bil drugačen svet pred očmi, ne filozofsko izobrazena, poezijo poznavajoča, umetnost ljubeča, v lepote tega sveta zakopana družba, marveč rod, ki mu je evangelij vsa in zadostna resnica, nravna strogost načelo življenja in zveličanje duše cilj. Zoper še vedno mamljivo lepoto antičnega gledališča je razgrnil ob koncu svoje knjige o igradah strahotno lepoto zadnje igre v življenju človeštva: Drugačna drama se bo odigrala, drama

zadnje in sklepne sodbe, ki je pogani ne pričakujejo, ki se ji posmehujejo; pride dan, ko bo požar uničil ta postarani svet in vse, kar je rodil! Kako velikanska igra bo to! Kaj bom tedaj občudoval? Čemu se bom tedaj smejal? Kje se bom veselil, ko bom videl tolikere in tako imenitne kralje, o katerih so razglašali, da so sprejeti v nebo, zdihovati skupaj z Jupitrom v skrajni temi? In prav tako preganjavce Gospodovega imena v najkrutejšem ognju? In enako one učene filozofe, osramočene in goreče skupaj z njih učenci, ki so jim dopovedovali, da se Bog za nič ne meni, ki so jim trdili, da človek sploh nima duše ali da se ne bo v telo vrnila. In pesnike, ki bodo trepetali ne pred Rhadamantom, marveč — neprijetno preseščeni — pred sodnim stolom Kristusovim? Tedaj bo treba tragede natančneje poslušati, ko bodo še glasnejši v lastni nesreči... Tedaj bom uprl svoj nenasitni pogled v tiste, ki so grešili proti Gospodu. To-le je, bom dejal, sin mizarja ali vlačuge, razdiravec sabata, Samaritan in obsedeneč! To je tisti, ki ste ga od Judeža kupili, ki sta ga s trstjem in zaušnicami bili, ki ste ga s pljunki obmetavali, z žolčem in jesihom napajali! To je tisti, ki so ga učenci odnesli, trdeč, da je vstal od smrti, ki ga je vrtnar spravil, da bi mu obiskovavci groba ne pohodili zelenjave... Mislim, da bo ta prizor bolj prijeten nego circus, obojno gledališče in stadium.<sup>42</sup>

Ta odstavek, napisan z vsem zanosom razbrzdane domišljije in zmagoslavnega srda v razpoloženju, v kakršnem se nam zdi, da je bil stari Michelangelo, ko je slikal svojo poslednjo sodbo, nam jasno obsvetljuje cilj Tertullianovega hotenja; bil je edino v onostranski slavi, kakor pri prvih kristjanih. Toda zgodovina je drvela dalje po svoji poti, Tertullianova doba ni bila več doba začetnega krščanstva in njegova reakcija je pospešila razbistrevanje pojmov, minulih časov pa ni več mogla priklicati nazaj. Mlada religija ni bila več zgolj spiritualistično gibanje nejasnih oblik, marveč so se bili nje privrženci že tesno zapredli med niti antičnega življenja in antične kulture; dejansko stanje je bilo mogočnejše nego volja reformatorjeva.

Da, časi so se bili spremenili. Krščanstvo se je bilo mogočno razraslo. Tertullian retorično pretirava, ko trdi, da je Kristusovo ime povsod razširjeno, da povsod vanj verujejo, da ga častijo premnogi narodi, da povsod vlada, da ni noben kralj bolj priljubljen;<sup>43</sup> toda število kristjanov se je bilo vendar močno pomnožilo. Tertullian se je mogel pohvaliti, da je v Karthagini na tisoče mož in žena vsake starosti in vsakega stanu, ki izpovedujejo ime Kristusovo.<sup>44</sup> Raznašal se je glas, da kristjani preplavljajo mesto, deželo

in otoke.<sup>45</sup> Te množice so se morale polagoma prilagoditi življenjskim razmeram, saj nismo brahmani, pravi Tertullian, ali indijski gimnosofisti, divji možje ali izgnanci iz življenja. Poslužujejo se fora, mesarij, kopališč, prodajalnic, delavnic, gostiln, sejmov in vsega trgovskega življenja, skupaj s pogani se vozijo po morju, služijo pri vojaki, obdelujejo polje.<sup>46</sup> Kristjani imajo že odlična mesta v državni službi, čeprav jim ta poklic povzroča včasih konflikte z vestjo,<sup>47</sup> kakor jim v vojaški službi tudi ni vedno lahko.<sup>48</sup> V vse plasti prebivalstva se je bilo krščanstvo razteklo od sužnjev do senatorskega zbora, celo astrologi, katerih umetnost so iznašli nečisti angeli, so bili med kristjani in nekateri so hoteli tudi kot kristjani nadaljevati svoj obrt.<sup>49</sup> Na zunaj se je začelo pojavljati neko izenačevanje poganske in krščanske družbe, kar Tertullian tolikokrat graja; kristjanke se na pr. že nič več ne ločujejo od pogank, kar se tiče skrbi za modo, okrasje in lepoto telesa.<sup>50</sup> Če se je krščanstvo krepko javljalo že med izobrazeno družbo, je bil pritek iz nižjih plasti še bolj močan, kar je oboje moralo vplivati na duševno strukturo verne družine. Izobraženci so prinašali s seboj svoje privzgojene nazore in duševne potrebe, ki jih ni bilo mogoče zatreti zgolj z radikalnim povdarjanjem versko-nravnih dobrin, široke množice pa so se uveljavljale s svojo lenobno življenjsko konservativnostjo, ki ni naklonjena temeljitim spremembam v običajnem načinu življenja; tako se Tertullian pritožuje, da se katoličani nočejo držati starih in potrebnih postov, katerih važnosti ne poznajo, ker imajo „pri oni preslavni množici psihikov pretežno moč neizobraženci“.<sup>51</sup> Krščanstvo je zaradi tega po sili razmer, po življenjskem zakonu zapuščalo stalo sijajne izolacije v družbi in ni več moglo vzdrževati načela kulturne desinteresiranosti. Da se ni več mogoče v vsakem primeru sklicevati na rek: človeška modrost je neumnost pred Bogom, da so razmere že manj primitivne in se zato ne dajo vsa vprašanja, ki so nastajala, reševati z ono radikalno formulo, je moral sprevideti tudi Tertullian sam.

In to je druga poteza v karaktiristiki njegovega dela, poteza, ki se skriva in jo je lahko prezreti. V njegovi polemiki, ki je vsa nabrekla od versko-nravnih reformatorskih energij, je najbolj vidna njegova kulturna brezbriznost, ki se je zelo napačno smatrala kot izraz mišljenja tedanje krščanske družbe. To ni bil izraz mišljenja tedanje krščanske družbe, marveč reakcija plamteče Tertullianove duše na asimilatorični proces s kulturnimi dobrinami antike, ki se je nevdržno vršil v krščanski družbi. Tertullian je videl v tem procesu nevarnost idololatrije, največjega sovražnika krščanstva,

in jo je pobijal. Vendar pa ni več mogel molčati o antični kulturi, kakor molčijo o njej prve krščanske knjige, marveč se je zapletal vedno nanovo v reševanje praktičnih slučajev in težav, ki jih je izzivala pozicija novih vernikov sredi starega kulturnega sveta in ki jih tudi apologeti drugega stoletja še niso poznali; tudi sam ni ostal nedotaknjen od nazorov, katere je pobijal, in je bil pristaš filozofije, ki je bila sposobna roditi novo svetno kulturo; vrhu vsega tega — in to je bolj značilno za mišljenje tedanjega krščanstva o umetnosti, nego Tertullianovi nazori — pa se je zmago-slavno zaganjala ob njegovo sodbo živa moč življenja, ki se je razvijalo po svoje dalje, ne meneč se za njegove reakcionarne težnje. To nam je še ob kratkem pojasniti.

Tertullian je prepovedal kristjanom, da bi vršili učiteljsko ali profesorsko službo, ker se ni dala opravljati, ne da bi se učitelj oskrnil z malikovalstvom; predavati je bilo treba pogansko mitologijo, spoštovati poganske praznike. Kristjani tega poklica so bili seveda v zadregi in Tertullian pobija ugovor, ki bi utegnil priti iz njihovih ust. Če kristjanom ni dovoljeno, da bi poučevali, bo kdo rekel, tedaj se tudi učiti ne bodo smeli. In kaj tedaj? „Kako naj potem koga navajamo k človeški znanosti, ali h kakršnemukoli mišljenju in delovanju, ko je branje kot pomagalo za vse življenje potrebno? Kako naj zavržemo posvetne studije, brez katerih božje niso mogoče?“ Bil je to eden izmed slučajev življenjske nujnosti, dane po razmerah, in Tertullian se je moral umakniti. On sicer vztraja pri svoji prepovedi pouka, dovoljuje pa obiskovanje šole, češ, poučeni učenec bo one šolske laži zaničeval, ne sprejemal: „nujnost ga opravičuje,“<sup>52</sup> da se udeležuje pouka. Tako se je tudi Tertullian moral ukloniti višji sili. A ne samo to. Molčé je priznal, da je posvetna izobrazba potrebna „za vse življenje,“ da je potrebna tudi kristjanu, če naj bo versko dobro poučen. Dejanski se načelo kulturne brezbriznosti ni dalo vzdrževati. In če ga je bilo mogoče naglašati v spisih, namenjenih krščanskim vernikom, ga ni bilo mogoče rabiti tedaj, kadar je pisatelj govoril izobraznim poganom. Ko je pisal njim, je Tertullian moral po vzoru svojih prednikov-apogetov ono, kar je po sebi kristjanom neumnost pred Bogom, priznati kot neoporečno dobroino ter je moral, zaobrniški orožje, dokazovati, da je prav za prav krščanska last. V svojem Apologetiku dokazuje, da imajo tudi kristjani svojo znanost, da je ta znanost starejša in boljša od poganske, da poganska pravna veda na pr. izvira iz božjega zakona, tako da se zaradi tega v marsikateri točki sklada s krščanskim naziranjem.<sup>53</sup> Če poganski filozofi

in pesniki govorijo o bogu-sodniku, o raju, o posmrtni kazni, tedaj so to resnice, ki so jih vzeli iz krščanskih praskrivnosti.<sup>54</sup> Kristjani so o vsem mnogo bolje poučeni, nego pogani, ki se jim na pr. vrata zgodovine odpirajo šele z Asirci, dočim poznajo verniki, ki prebirajo svete knjige, zgodovino sveta od njega rojstva.<sup>55</sup>

To torej ni bil več čisti kulturni nihilizem, kakršnega bi se morda zdelo, da Tertullian včasih zastopa, marveč ona formulacija odgovora na pereče vprašanje, ki so mu jo dali v drugem stoletju apologeti. Krščanstvo se peča z vprašanji posvetne znanosti, toda zajema iz drugih virov, in kjer se sklada v nazorih s pogani, sodi, da je poganska znanost s krščansko oplojena. To je znatno višja razvojna stopnja, nego so jo bile dosegle prve krščanske generacije, to je temelj, na katerem je bilo mogoče graditi stavbo splošne krščanske kulture, ustrezajoče nele versko-nravnim, marveč vsem duševnim potrebam vernikov. Pa ta nazor ni zgolj mehanično povzet od apologetov, ni zgolj izsiljen od okolice in ni porabljen zgolj iz zadrege v polemiki s pogani: Tudi Tertullianova življenjska filozofija ga je opravičevala. Ta filozofija ne izključuje tostranskega človekovega prizadevanja, ni negacija vsake svetne kulture, marveč samo obsodba poganske, idololatrične in npravno pokvarjene. O enem samem krščanskem umetnostnem spomeniku govori Tertullian v svojih spisih, o slikah dobrega pastirja na obrednih čašah, in tudi takrat ne prijazno; običajne so pri moralno degeneriranih psihikih in strogi montanisti, se zdi, jih nočejo imeti;<sup>56</sup> ta dobri pastir na čašah, iz katerih psihiki nezmerno popivajo pri agapah, je „sramotivec krščanskega nauka, pravi idol pijanosti in zavetišče zakonske nezvestobe, ki bo čašam sledila.“<sup>57</sup> Naj se pa Tertullian celo o krščanski umetnosti izraža tako strogo, kakor da bi je sploh ne hotel dovoliti, je vendar njegov življenjski nazor tak, da je moral umetnost prej ali slej roditi in da se je mogla z njim umetnost zagovarjati, vsaj tisti nazor, ki ga je izpovedoval v svojem pred-montanističnem času. Ta nazor ni pesimističen, ni zaničevanje vsega materialnega življenja, kakor Marcionov ali Tatianov, ki ju Tertullian obsoja,<sup>58</sup> marveč je izraz nekega optimizma. „Nihče ne taji, ker vsakdo ve, kakor tudi narava sama potrjuje, da je Bog stvarnik vesoljstva in da je to vesoljstvo dobro ter človeku podrejeno. A ker Boga ne poznajo prav, le po naravnem zakonu, ne intimno, le od daleč, ne izbliža nujno tudi ne morejo videti, kako ukazuje in prepoveduje, naj se upravlja, kar je ustvaril;“ zato je dobro tudi zlato, bron, srebro, les in vsaka snov, ki se rabi za izdelavo malikov.<sup>59</sup> Ali ne sledi iz tega naziranja, da bi se dal svet

tudi dobro upravljati, da bi bilo mogoče iz materije, ki po malikovalski umetnosti služi demonom, izdelovati tudi predmete, ki bi Boga ne žalili in bi mu morda bili celo ljubi? Tega Tertullian ne izpoveduje naravnost, čeprav je morda ta misel skrita v njegovem stavku, ko govori o zlorabi, sramotanju podob (imagingum prostitutio).<sup>60</sup> Čeprav se sklicuje na judovsko prepoved upodabljanja, dovoljuje vendar umetnostno udejstvovanje in se boji le malikovalstva; ko nastane vprašanje, kako naj se preživljajo umetniki in rokodelci, ki so postali kristjani, jim Tertullian nasvetuje množico rokodelskih opravkov, s katerimi bi se ne pregrešili zoper pravega Boga, in med drugim pravi tudi: naj krasijo stene s kakršnimikoli okraski, le malikov naj ne izdelujejo (praeter simulacra).<sup>61</sup> Če ni torej krščanski umetnosti miselno izgazil široke poti, ji je vsaj odprl skrita vratca, da je mogla v svet. S slovstvom je bilo enako. Ko se ni več dala krotiti želja kristjanov po literarnih užitkih in slovstveni izobrazbi, se je Tertullian spomnil, da je razen slabega tudi dobro slovstvo, in naroča: „Če te mika gledališče zaradi izobrazbe (scenicae doctrinae), imamo sami dovolj slovstva, dovolj stihov, dovolj rekov, dovolj tudi pesmi in napevov, ki niso pravljice, marveč resnica.“<sup>62</sup> Tertullianu to nagnjenje do slovstva in umetnosti ni zelo po volji, a ker je že tu, mu hoče dati vsaj pravo smer. Bila je tako zasluga poznoantične kulture, da je krščanstvo moralo začeti misliti na emancipacijo od poganstva tudi v tem oziru. Tudi umetnostne predstave Tertullianove so še antične, kakor je bila antična tedanja krščanska umetnost. Ideal mu je lepo telo. Borbe obsoja med drugim tudi zato, ker spakujejo človekovo obličje, to je, podobo božjo;<sup>63</sup> lepota se ne sme obsojati, ker je telesna sreča, ker je dar božjega kiparja.<sup>64</sup> Tudi to je sad antične kulture. A kakor se v onem odvrčanju Tertullianovem od lažnjivega, pokvarjenega slovstva k resničnemu, čistemu, iz božjih studencev potekajočemu slovstvu že kažejo obrisi bodoče samostojne krščanske kulture, tako se javljajo že sedaj znamenja, kakšna bo oblika nove umetnosti. Tertullian zahteva namesto „umetne verzifikacije preprosto lepoto,“<sup>65</sup> kar je formalna odpoved tedanjemu antičnemu pesništvu, hkrati pa se kaže v njegovih besedah že tudi ideal krščanske likovne umetnosti, ki ne bo več ustvarjena po antičnih vzorcih: Dasi priznava telesno lepoto kot nekaj, kar je samo po sebi dobro in dar božji, trdi vendar obenem, da je dušna lepota, krepčost, važnejša; zato zahteva, naj kristjani telesno lepoto skrivajo in zanemarjajo, ker je očem nadležna,<sup>66</sup> kakor tudi opozarja na že staro misel, da je bil Kristus po obleki zanemarjen in za oko nelep,<sup>67</sup> in on bodi vzor.

Napačno sliko o Tertullianu si ustvarja torej, kdor ga gleda zgolj kot kritika poganstva in poganske kulture. Najsi je tudi ta njegova vloga najbolj očitna in najsi je v njej nekaj skoraj ikonoklastičnega srda, so za čas še bolj značilne one njegove mimogrede izrečene misli, ki so tvorile za enkrat še neprebujena semena, iz katerih je imela izrasti nova estetika, nova umetnost, nov kulturni organizem srednjega veka. Najbolj napačno pa je, če se jemljejo oni v polemiki izrečeni Tertullianovi nazori za mnenje tedanjega krščanstva. Ta polemika ni naperjena samo proti poganom, marveč tudi proti praktikam, ki so se bile udomačile med kristjani, tako da smemo nazore, ki jih Tertullian pobija, smatrati za izraz mišljenja krščanske splošnosti. Tertullian jih je pobijal, a jih ni pobil in se je slednjič ločil od te družbe, ker mu nje življenje in mišljenje ni bilo po godu, ter se je oprijel montanizma.

Krščanska splošnost pa je imela o vprašanih, za katera je šlo, drugačne nazore. Ona ni bila mnenja, da je vse umetnike vrag na svet prinesel, da je vsa umetnost pokvarjena in grešna, marveč je mislila, da so nekatere umetnine „ljubke, prijetne in čiste, da, celo krepostne,“ in Tertullian ji je moral pritrčiti, čeprav je skušal tudi to neoporečno dejstvo oslabiti s trditvijo, da se strup vedno devlje v tečne jedi.<sup>68</sup> Krščanska družba ni torej hotela zavreči vsega, kar je ustvarila antična kultura; ona si ni dala vzeti vsega, kar ji je nudila poganska civilizacija. Ko je nastala debata, ali sme kristjan v gledališče, so ljubitelji odra trdili, da je to dovoljeno, zakaj v svetem pismu da ni nikjer obisk gledališča izrečno prepovedan; saj tudi Bog gleda igre z neba in se vendar s tem ne omadežuje.<sup>69</sup> Prav tako je bilo stališče kristjanov, ko je šlo za likovno umetnost; ko jim Tertullian prepoveduje umetnostno delovanje, mu odgovarjajo: „Zakaj pa je Mozes napravil v puščavi podobo kače iz bronu?“<sup>70</sup> Kristjani se niso torej čutili vezanih po prepovedi starega testamenta. Bolj nego ti iz svetega pisma poiskani in ne vedno prepričevalni ugovori pa so pobijala Tertulliana življenjska dejstva. Med kristjani je že bilo znatno število umetnikov, ki so — kakor astrologi — hoteli ostati tudi po krstu še pri svoji obrti in so menili, da jim je dovoljeno pomagati pri izdelavi idolov ali idolom potrebnih predmetov; opravičevali so se, da bi drugače živeti ne mogli, da je sv. Pavel ukazal, naj vsakdo živi od dela svojih rok, da sicer izdelujejo poganske kipe, da jih pa ne molijo.<sup>71</sup> Nič pa ni tako značilno za razmerje krščanske družbe do umetnosti kot dejstvo, da so umetniki postajali celo duhovniki in da so tudi po ordinaciji vršili svoj umetniški posel. „V duhovniški stan se prevzemajo izdelo-



vavci idolov. Kolika sramota! Judje so samo enkrat Kristusa pograbili, ti pa grabijo njegovo telo slednji dan. Roke bi jim bilo treba odsekati!"<sup>12</sup> se zgraža Tertullian.

Razmere, zoper katere se Tertullian bori, in nazori, ki jih pobija, so prava ilustracija razmerja krščanstva njegove dobe do umetnosti. Če pa pregledamo prakso in mišljenje široke krščanske mase, ki je izzvala Tertullianovo polemiko, je postanek krščanske umetnosti kaj jasen. Ljudje, ki so s svetim pismom dokazovali, da imajo pravico do slovstva in umetnosti, niso mogli biti kulturni nihilisti; ljudje, ki so še v svojem duhovniškem poklicu izdelovali malike, niso mogli biti načelni nasprotniki umetnosti in iz njih kompromisa z lastno preteklostjo nam je razložljivo ono na prvi pogled nerazumljivo dejstvo, da so tudi v katakombah porabljali poganske snovi za dekoracijo. Tertullianova reakcija ni mogla zadržati krščanskega umetnostnega uveljavljanja, pač je imela drugo važno posledico: po njej se je morala čistokrščanska umetnost hitreje razvijati. Njegova ostra kritika idololatrične umetnosti je morala bistriti pojme, pospeševati razliko med idolom in „čisto ter krepostno“ umetnostjo in podžigati kristjane k odpovedi od podedovanih umetniških predstav, k samostojnemu umetniškemu udejstvovanju. Nravna strogost njegovih nazorov in nova dušna lepota, ki jo je oznanjal, pa je morala tudi vplivati na delovanje fantazije krščanskega umetnika, da se je počasi odpovedoval antičnemu lepotnemu vzoru. Navidez zgolj negativna Tertullianova kritika umetnosti je imela tudi tvornih sil v sebi — pripravljala je novo umetnost, za katero je tudi krščanska družba od rodu do rodu bolj dozorevala.

---

<sup>1</sup> Prim. Koch, Die alchristliche Bilderfrage, Göttingen 1917., 3 ss. Celso Kraus (Gesch. d. christl. Kunst, Freiburg B. 1896., 61) očita Tertullianu več, nego bi mu mogel po pravici. Med nazore, ki ne izražajo prav Tertullianove vloge v zgradbi nove krščanske kulture, ker ji pripisujejo splošnejši pomen, nego ga je imela, je všteti, mislim, tudi mnenje, izraženo v izvrstnem delu Dvořák, Idealismus u. Naturalismus in d. got. Skulptur u. Malerei, München 1918., 24). — <sup>2</sup> De idol. c. 14. Migne PL 1, 682. — <sup>3</sup> De orat. c. 15. Migne PL 1, 1170/1. — <sup>4</sup> De orat. c. 16. Migne PL 1, 1172/3. — <sup>5</sup> De pudic. c. 1. Migne PL 2, 980/1. — <sup>6</sup> De ieun. c. 12. Migne PL 2, 971. — <sup>7</sup> De ieun. c. 13. Migne PL 2, 972. — <sup>8</sup> De ieun. c. 17. Migne PL 2, 977. — <sup>9</sup> Ad uxor. II. c. 8. Migne PL 1, 1301. — <sup>10</sup> Prim. na pr. samo De ieun. c. 1. Migne, PL 2, 931. — <sup>11</sup> ZUZ 1921., 179. ss. — <sup>12</sup> De pudic. c. 8. Migne PL 2, 996. — <sup>13</sup> De pudic. c. 10. Migne PL 2, 1000. — <sup>14</sup> De idol. c. 11. Migne PL 1, 677. — <sup>15</sup> De idol. c. 12. Migne PL 1, 678. — <sup>16</sup> De idol. c. 13. Migne PL 1, 679/80. — <sup>17</sup> De idol. c. 15. Migne PL 1, 683. — <sup>18</sup> De cor. c. 10. Migne PL 2, 89. — <sup>19</sup> Migne PL 2, 1030 ss. — <sup>20</sup> De praescript.

c. 7. Migne PL 2, 19—21. — <sup>21</sup> De praescript. c. 7. Migne PL 2, 20. — <sup>22</sup> De spectac. c. 18. Migne PL 1, 650. — <sup>23</sup> De spectac. c. 18. Migne PL 1, 650. — <sup>24</sup> De spectac. c. 25. Migne PL 1, 656/7. — <sup>25</sup> De spectac. c. 26. Migne PL 1, 657. — <sup>26</sup> De spectac. c. 8. Migne PL 1, 639. — <sup>27</sup> De spectac. c. 10. Migne PL 1, 642. — <sup>28</sup> De spectac. c. 12. Migne PL 1, 646. — <sup>29</sup> De spectac. c. 11. Migne PL 1, 644. — <sup>30</sup> De spectac. c. 12. Migne PL 1, 645. — <sup>31</sup> Apolog. c. 38. Migne PL 1, 645/6. — <sup>32</sup> Apolog. c. 39. Migne PL 1, 468. — <sup>33</sup> De spectac. c. 18. Migne PL 1, 651. — <sup>34</sup> De cultu foemin. I. c. 2. Migne PL 1, 1306. — <sup>35</sup> Ad uxor. I. c. 4. Migne PL 1, 1281. — <sup>36</sup> De pallio c. 4. Migne PL 2, 1048. — <sup>37</sup> De spectac. c. 10. Migne PL 1, 643. — <sup>38</sup> De spectac. c. 13. Migne PL 1, 646. — <sup>39</sup> De idol. c. 3. Migne PL 1, 664/5. — <sup>40</sup> De idol. c. 3. Migne PL 1, 665. — <sup>41</sup> De idol. c. 4. Migne PL 1, 665. Prim. tudi Adv. Gnost. Scorp. c. 2. Migne PL 2, 128. — <sup>42</sup> De spectac. c. 30. Migne PL 1, 660—62. — <sup>43</sup> Adv. Jud. c. 7. Migne PL 2, 611/2. — <sup>44</sup> Ad Scapul. c. 5. Migne PL 1, 704. — <sup>45</sup> Apolog. c. 1. Migne PL 1, 262. Prim. tudi (zopet retorično pretirani) vzklik T. v Apolog. c. 37. Migne PL 1, 462/3. — <sup>46</sup> Apolog. c. 42. Migne PL 1, 491. — <sup>47</sup> De idol. c. 17. Migne PL 1, 687. — <sup>48</sup> De idol. c. 19. Migne PL 1, 690. in De corona, Migne PL 2, 74. ss. — <sup>49</sup> De idol. c. 9. Migne PL 1, 671. — <sup>50</sup> De cultu foemin. II. c. 1. Migne PL 1, 1316. — <sup>51</sup> De ieium. c. 11. Migne PL 2, 968. — <sup>52</sup> De idol. c. 10. Migne PL 1, 673—5. — <sup>53</sup> Apolog. c. 19. Migne PL 1, 383. — <sup>54</sup> Apolog. c. 47. Migne PL 1, 519/20. — <sup>55</sup> De pal. c. 2. Migne PL 2, 1035. — <sup>56</sup> De pudic. c. 7. Migne PL 2, 991. — <sup>57</sup> De pudic. c. 10. Migne PL 2, 1000. — <sup>58</sup> De ieium. c. 15. Migne PL 2, 974. — <sup>59</sup> De spectac. c. 2. Migne PL 1, 631/2. — <sup>60</sup> Apolog. c. 27. Migne PL 1, 433. — <sup>61</sup> De idol. c. 8. Migne PL 1, 670. — <sup>62</sup> De idol. c. 29. Migne PL 1, 660. — <sup>63</sup> De spectac. c. 18. Migne PL 1, 650. — <sup>64</sup> De cultu foemin. II. c. 2. PL 1, 1319. — <sup>65</sup> De idol. c. 29. Migne PL 1, 660. — <sup>66</sup> De cultu foemin. II. c. 2. Migne PL 1, 1319. — <sup>67</sup> De idol. c. 18. Migne PL 1, 689. — <sup>68</sup> De spect. c. 27. Migne PL 1, 658. — <sup>69</sup> De spect. c. 20. Migne PL 1, 652. — <sup>70</sup> De idol. c. 5. Migne PL 1, 667. — <sup>71</sup> De idol. c. 5—6. Migne PL 1, 666—668. — <sup>72</sup> De idol. c. 7. Migne PL 1, 669.

## Codellijeva kapelica v Turnu pri Ljubljani.

(Le chapelle Codelli à Turen près de Lioubliana.)

Viktor Steska — Ljubljana.

La chapelle Codelli à Turn aux environs de Lioubliana, sans avoir jamais été mentionnée dans l'histoire de l'art, est remarquable aux points de vue de l'architecture, de la peinture et de la statuaire. Construite, en 1734, par les soins d'Augustin Codelli de Fahnenfeld qui y fit ériger trois autels de marbres divers, elle présente, en Carniole, la première draperie dans le marbre et fut, à peu près à la même époque ornée de fresques. Malheureusement, on ne connaît le nom d'aucun artiste qui à collaboré à cette chapelle.

Čudno se mi zdi, da se kapelica Codellijeve graščine Turn pri Ljubljani še nikdar ni omenila v naši umetnostni zgodovini; in vendar hrani toliko znamenitosti v sebi, da je v več ko enem pogledu vredna pozornosti.

Floris stavbe ima skoro obliko grškega enakoramnega križa in je torej stavba središčna. Dolžina znaša 11 m, širina 9 m. Na vrhu jo diči kupola. Kapela je zelo podobna križanski cerkvi v Ljubljani, ki jo je sezidal beneški stavbar Domenico de Rossi leta 1714./15.

Kdaj je bila kapelica sezidana? Letnico pove kronogram, ki se nahaja na koncu napisa ob zadnjem koru. Napis se glasi v slovenskem prevodu:

Ko je sedel ob veslu cerkve Klemen XII. in je vladal državo Karel VI., je to ledino graščine Turn, ki jo je kupil rajni Peter Anton Codelli pl. Fahnenfeld, spremenil v sedanji tempel njegov dedič Avguštin Codelli pl. Fahnenfeld, gospodar v Turnu, na Dobravi in v Zalogu itd., ga od tal postavil, sezidal, dovršil, okrasil in ga posvetil brezmadežni Devici.

(V izvorniku:

D. O. M. A.<sup>1</sup>

Sedente ad ecclesiae clavum

Clemente XII.

Moderante imperii fasces

Carolo VI. locum hunc incultam glebam  
Praedii in Thurn nuncupati a Petro An-  
tonio Codelli de Fahnenfeld, olim compa-  
rati, reddito ab eodem Creatori spiritu  
tum bonorum haeres Augustinus Codelli  
de Fahnenfeld Dnus in Thurn, Dobrava  
et Saloch etc. in praesens convertit tem-  
plum idque a fundamentis erexit et ex-  
truxit perfecit et coronavit ac honori

eXeMptae ab origInIs Labe

VIrgInI

VoLVIt DICarI.)

Peter Anton Codelli se je porodil v Bergamu v Gorenji Italiji l. 1660. Prišel je v Ljubljano v trgovino Frana Zergolla. Ko je ta l. 1683. umrl, se je Peter osamosvojil in je vsled srečnih kupčij

<sup>1</sup> To je Deo optimo maximo. Amen. (Bogu najboljšemu, največjemu. Amen.)

kmalu zabogatel. L. 1718. je ustanovil v Ljubljani Codellijev kanonik.<sup>2</sup> Ko je l. 1727. umrl, je postavil za dediča svojega nečaka Avgušтина Codellija, ki je izviral iz goriške rodbine Codellijev, ktere je cesar Leopold I. l. 1666. povišal v plemiče s pristavkom „von Fahnenfeld.“ Avguštin je bil rojen v Gorici l. 1683. Cesarica Marija Terezija ga je l. 1749. povišala v baronski stan. Ustanovil je v Gorici



Sl. 1. Veliki oltar v Codellijevi kapelici.

škofijo. Umrl je v Ljubljani 20. julija 1749. Pokopali so ga v nadškofijski kapeli v Gorici.<sup>3</sup>

Kronogram nam pove, da je bila kapelica sezidana l. 1734. Treba je bilo kapelico dostojno opremiti. Prostora je bilo za tri oltarje, ki jih je Avguštin res tudi naročil.

<sup>2</sup> Argo, 1897, 49.

<sup>3</sup> Dimitz, Die Geschichte Krains, IV, 195.

## 1. Oltarji.

Veliki oltar je vzbudil že tedaj pozornost. Noben oltar daleč na okrog mu ni podoben. Umjetnik je hodil nova pota. Do tedaj so delali pri nas oltarje strogo po arhitektonskih oblikah. Prevladovati so morale ravne črte, polkrogi in volute. Stvarnik teh oltarjev pa je uvel med te stavbne like doslej nekaj nenavadnega — draperijo.



Sl. 2. Evang. oltar sv. Križa v Codellijevi kapelici.

Kamen se je moral vdati, omehčati. Iz trdega marmorja je isklesal zaveso in je okrasil z njo zadnjo steno. Oglejmo si oltar natančneje!

Menza složi na snežnobelih, fino izrezljanih baročnih nogah. Tri stopnjice iz rdečkastega kamna vodijo k oltarju. Vrhnja podova plošča (supedanij) je olepšana z vložki. Pod menzo leži na blazini iz rumenega marmorja krasno 90 cm dolgo Kristusovo telo iz čistega

kararskega marmorja. Zadaj jokata dva angelca. Za okrasek sta pridejani še dve angelski glavicici. Kristusovo telo je zelo natančno izdelano; na rokah se jasno kažejo glavne žile.

V sredi nad menzo se dviguje podstavek iz rdečega marmorja, opremljen z dvema angelskima glavicama. Na podstavku kipi kvišku kip Brezmadežne, ki meri v višini 110 cm in kaže na izvežbanega mojstra.

Nekoliko niže od Brezmadežne stojita na vsaki strani na svojih podstavkih po dva kipa iz kararskega marmorja, in sicer na evang. strani sv. Avguštin in Monika, na listni strani pa sv. Anton Pad. in sv. Magdalena. Ozadje napravlja draperija, ki jo ob krajih držita dva angelca, na vrhu pa venča draperijo na malem podstavku stoječ pelikan, simbol Zveličarjeve ljubezni.

Kristusov kip in M. B. sta prav dobro delo. Manj ugoden vtisk napravljajo drugi kipi zlasti radi obrazov, kjer je čelo nizko, lice precej visoko, tako da oči nimajo prave lege.

Drugi oltar je na evangelijski strani; posvečen je sv. Križu. Na supedaniju je vložen Codellijev grb: Na levem polju zgoraj in na desnem spodaj so tri zvezde, na desnem polju zgoraj in na levem spodaj je pa zastava (Fahnenfeld!) v viteški roki.

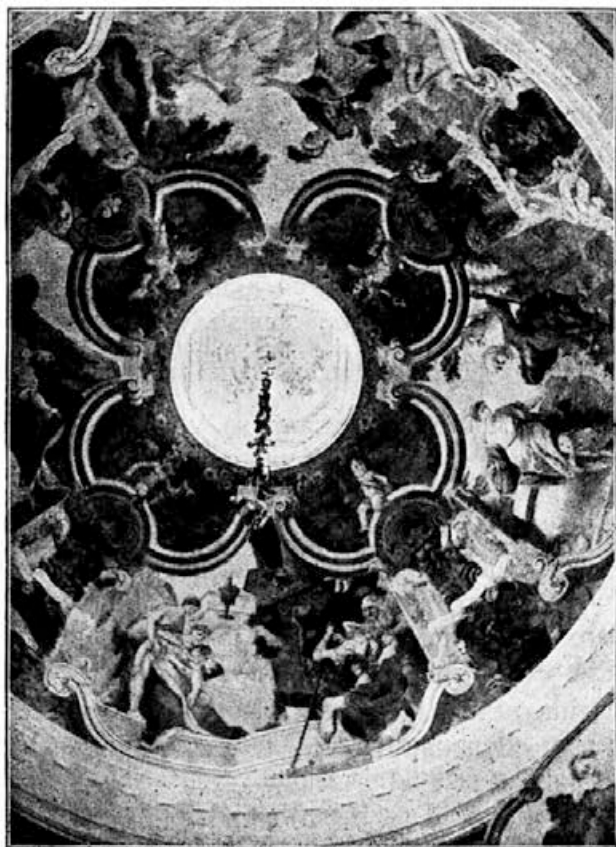
Menza sloni spredaj na dveh rdečkastih marmornih stebrih. Pod menzo leži sedaj iz mavca oblikovan otročiček, ki je rumeno pobarvan, bržkone spomin na umrlega otroka. Na fotografiji sta videti sedaj v kotih dva angelca. Prej sta držala vsak na eni strani draperijo.

Nastavek je skala, uprizorjajoča Kalvarijo s križem. Na dnu sedi sv. Avguštin s srcem v roki, na evangelijski strani pa jokajoča žena, sv. Monika. Na Kalvariji moli sv. Helena pod križem; za križem se pa spenja zavesa, ki jo kakor pri glavnem oltarju na obeh straneh držita dva angelca; prav tako tudi na vrhu. Na listovi strani pa opozarja angel na Veroničin prt.

Vsi kipi so iz čistega kararskega marmorja; delo pa, žal, ni sijajno.

Tretji oltar, ki stoji na listovi strani, ni več ohranjen v prvotni obliki. Nahaja se samo še menza. Ustno izročilo pravi, da so nastavek darovali cerkvi Sv. Florijana v Ljubljani. Mogoče, da oltar ni bil popolnoma dovršen, ko je Avguštin Codelli umrl (1747.). Njegovi nasledniki vsled bremen pri ustanovitvi goriške škofije, niso bili več tako bogati in se bržkone niso več toliko zanimali za kapelico. Odstopili so nastavek, novega pa niso dali več delati; ostala je do danes sama menza.

Na prvi pogled pri Sv. Florijanu ni najti Codellijevega oltarja. Noben oltar ni sličen oltarjema v kapelici. In vendar je na ustnem izročilu nekaj istine. Na listovi strani vidimo med stebriškim okvirjem draperijo, podobno kakor v Codellijevi kapelici. Tudi merilo se vjema. Oltar pri Sv. Florijanu je sicer iz l. 1704., kakor kaže napis, vendar je verjetno, da so pozneje med stebrovje postavili še draperijo.



Sl. 3. Freske v kupoli Codellijeve kapelice.

## 2. Freske.

Opazovalca presenetijo lične freske, s katerimi je vsa kapelica okrašena.

V laterni nad kupolo trosijo plavajoči angelci cvetje. V kupoli je več skupin, ki so kaj duhovito sestavljene. Vse posamezne

slike imajo namen, da proslavljajo Brezmadežno. Umetnik si je razdelil prostor v štiri glavne dele in v te je vpletel štiri Marijine predpodebe:

1. Rebeko, ki jo Abrahamov oskrbnik snubi za mladega Izaka.
2. Abigail in David. 3. Judita in Holofernes. 4. Estera in kralj Asver.

Te predpodebe so splošno znane, zato jih ni treba še lože razlagati. Manj znana utegne biti druga predpodeba: Abigail in David.

Nekateri so smatrali sliko za kraljico iz Sabe, ki prinaša Salomonu darove. Toda kraljica Saba ne spada med običajne predpodebe Marijine, pač pa Abigail.<sup>4</sup>

Sv. pismo pripoveduje:<sup>5</sup> David je poslal k Nabalju po darove, bržkone, da prehrani svoje vojake. Nabal mu jih je odrekel kljub temu, da je moral biti v marsičem Davidu hvaležen. David se je razsrdil in šel s 400 možmi nad Nabala. Nabalova žena Abigail pa je bila modrejša od moža. Urno je vzela množino kruha in vina ter je hitela Davidu naproti, padla je pred njim na obraz in ga prosila, naj blagohotno sprejme darove ter odpusti Nabalovo razžalitev. Slikar je uprizoril Abigail, ko pred Davidom kleči ter mu darove ponuja.

Med temi štirimi predpodobami so vpleteni še štirje manjši prizori, in sicer: 1. Noe daruje po dokončanem vesoljnem potopu, 2. Samson premaga leva, 3. Čista Suzana in dva starca, 4. Jahel zabija žrebelj v sence vojvodi Sisari.

Na te slike se nanašajo napisi: 1. Arcus pulcher aetheris (lepi nebeški lok = mavrica). 2. Favusque Samsonis (Samsonovo satovje). 3. Mulier fortis et invicta (žena močna in nepremagljiva). 4. Infernalis potestas a te contrita (peklenska sila po tebi zatrta).

K četrtemu prizoru je treba nekoliko pojasniti: Bog je dal Izraelce v roke Jabinu, kralju iz Azora, in njegovemu poveljniku Sisari. Tedaj pokliče prerokinja Debora Baraka, naj zbere Izraelce. Res premagata Sisaro, ki pride na begu v šotor Jahele. Jahela ga skrrije in dobro zakrije. Ko pa je trdno zaspal, vzame lesen žrebelj ter ga s kladivom zabije poveljniku v sence. Ko pride Barak v njeno hišo, mu ga že mrtvega izroči.<sup>6</sup>

V trikotnih poljih pod kupolo gledamo še štiri simbolične podede, ki morda predstavljajo štiri glavne čednosti: modrost, pravičnost, srčnost in zmernost.

<sup>4</sup> Deimel: Altes Testament, 1906, str. 128.

<sup>5</sup> 1. Kralj. 24, 13.

<sup>6</sup> Sodn. 4, 21.



V svetišču plava na stropu angel, ki drži roke, kakor bi Marijo pozivljaj; na vsaki strani pa kroži angel z lilijo in drugi z rožo.

Poleg teh slik, ki žare vse v toplih barvah, opazujemo še vrsto prizorov v eni barvi. S sepijo so slikane: V svetišču na levi steni: Darovanje v templju; na desni Sv. Trije kralji; pri vratih: 1. Kristus preganja prodajalce iz templa, 2. vdovin dar, 3. farizej v templju.

Na svodih nad stranskima oltarjema se nahajata sliki v rdeči barvi: na ev. strani: Konštantinova zmaga s križem; na list. strani: sv. Frančišek Asiški plava v višini nad morjem, v katerem se bori z valovi ladja.

Kapelica ima tudi štiri okna v diagonali. Pod temi okni in nad spodaj stoječimi vrati so nameščene še naslednje slike: 1. Marijino Oznanjenje, 2. Marijino rojstvo, 3. Beg v Egipt, 4. Svatba v Kani galilejski.

V pritličju so v kotih male prostorine; izvzeta je le zadnja list. stran, kjer je vhod zazidan. Te prostorine so okrašene s slikami evangelistov, in sicer se nahaja na ev. strani spredaj sv. Janez Evangelist, zadaj sv. Marko in sv. Luka skupaj in na list. strani spredaj sv. Matej.

Tem štirim evangelistom v spodnjih prostorih se vsporejajo štiri latinski cerkveni očetje v zgornjih korih: Sv. Ambrozij, Hieronim, Avguštin in sv. Gregorij Veliki.

Zunaj kapelice krasita portal dva iz peščenca izklesana škofa, bržkone sv. Avguštin in sv. Ambrozij. Na menzi tretjega praznega oltarja stojita 70 cm visoki, preprosti iz peščenca izklesani solhi.

Ko ogledujemo kapelico, se radovedno vprašujemo: Kdo je slikal kapelico, kdo je napravil oltarje?

Ustno izročilo pravi, da so freske Quagliovo delo. Ali je na tem kaj resnice? Težko, da bi bilo res. Quaglio je tedaj, okoli 1734, sicer še živel, ali da bi bil tedaj prišel v Ljubljano, nimamo sporočil. Kaj pa delo samo, ali ne govori za Quaglia? Slikar je vsekako izvežban risar in živahen kolorist. Toda Quaglieve velikopoteznosti pogrešamo v tem delu. Skupine so nakopičene, prizor podi prizor; nikjer ni miru. Priznati pa moramo, da slikar popolno obvladuje obliko in da je v uporabi barv sijajen. Da se o tem prepričamo, treba se le ozreti na Rebeko, ki kar žari v jasnih harmoničnih barvah.

Bržkone so te freske izum Frančiška Jelovška, ki je uprav l. 1734. dovršil znamenito delo, freske v župni cerkvi sv. Petra v Ljubljani. Ali ni povsem verjetno, da ga je uprav radi tega uspeha

povabil Avguštin Codelli, da mu okraši grajsko kapelo? Tudi delo je zelo podobno: podrobna razvrstitev prizorov, vporaba cvetja in vencev, arhitektonski okviri, sličnosti v risbi in barvah itd.

Kakor pa slikar, nam tudi kipar ni zgodovinsko znan. Ti oltarji bržkone niso bili izdelani v Ljubljani, ampak v tujini. Morda nam kdaj kak ugoden slučaj razreši to zagonetko.

## Spomini Ivana Franketa.

### Souvenirs d' Ivan Frankè.

Zapisal Stanko Vurnik — Ljubljana.

Rojen<sup>1</sup> sem bil v Dobju pri Poljanah. Pri hiši se je reklo pri Košancu. Moj oče je bil upokojen finančni lovec, doma blizu Heba na Severnem Češkem. Slovenščina mu je vedno malo trdo tekla, kar pa ni čuda. Saj je bil od 16. leta vedno pri vojakih, pozneje pri finančni straži in je leta 1816. celo korakal proti Parizu, vendar pa se je k sreči poprej mir sklenil, preden je vojska došla v Francijo.

Ko sem bil jaz kakih sedem let star, sta se oče in mati z menoj in mojim pet let mlajšim bratom Jožetom preselila v Cerklje na Gorenjskem, ker si je bil oče zaželel kmetije. Tam je vzel v najem tudi gostilno in ljudje so ga prav radi imeli, ker je bil vzoren gospodar in dober človek. Leta 1852., ko je bila letina izredno slaba, je skoraj vse svoje premoženje založil v podpore in kredite obubožanim kmetom. Umrli mi je, ko sem bil v peti šoli.

V Cerkljah sem hodil na enorazrednico, kjer je učil učitelj in organist Cvek, bivši strežaj škofa Wolfa. V šolo nas je hodilo kakih štirideset, toda ko sem bil jaz štirideset let star, jih je živelo od mojih tedanjih součencev komaj še polovica. Če niso popadali v vojskah, so se pa sami pobili na vasi.

Dve leti sem bil v šoli tudi v Kranju, kjer so hodili z menoj v šolo poznejši župan Šavnik, Graselli itd. V tretjem razredu, v resnici četrtem, sem bil koncem leta v periohah drugi po pridnosti. Učitelj Engelmanna bom ohranil v dobrem spominu, ker je bil res dostojen človek.

<sup>1</sup> 16. maja 1841. Mati Marija roj. Dermota, oče Jožef, brat Jožef, učitelj, umrl pred vojno.

Potem so me dali v gimnazijo v Ljubljano. Drugo šolo sem moral repetirati, ker sem zamujal čas za učenje s kopianjem na Pasjem brodu. Sploh sem takrat delal, kar sem hotel, gospodinja se čisto nič ni brigala zame. V četrti šoli me je zazanimalo zemljepisje in pridno sem prebiral Ritterjeve spise. Rad sem čital tudi Schillerjeve pesmi in nekoč sem v peti šoli napravil tako dobro nemško nalogo, da sem jo moral čitati pred razredom. Stanoval sem pri Högerju obenem s kakimi petnajstimi tovariši, kosilo pa sem imel zastonj pri Krisperjevih na Mestnem trgu, ki so mi dali često katero risarsko naročilo; predvsem sem jim delal napise. Instruiral sem tudi dve dekleti in pa svojega brata, ki je bil precej trde glave. Tako sem se z instrukcijami sam vzdrževal. V gimnaziji nas je učil risati in slikati neki sobni slikar Poljak, ki je tudi dobro akvareliral. Za njim so prišli taki učitelji, da se mi ni več ljubilo obiskovati risarskih ur. V višji gimnaziji sem se nekaj mesecev učil risati pri slikarju Kogovšku, ki je svoje čase obiskoval dunajsko akademijo. Ta je bil jetičen in je živel s svojo ženo v največjem pomanjkanju, ker radi bolezní ni mogel več delati. Večkrat mi je pripovedoval o svojem sošolcu slikarju Kuppel-Wieserju, katerega je imel v veliki časti. Po Kogovškovi smrti sem se pozneje oprijel Kurza Goldensteina, ki je slovel v Ljubljani kot spreten gledališčni dekorater. Njegove oltarne slike, kolikor jih je napravil, sicer niso bile kdovekaj prida; dosti več vredne so bile njegove kulise po raznih gledališčih.

Goldenstein mi je dajal risati in senčiti po majhnih mavčnih glavah, ki so bile pa tako stare in umazane, da jih je moral prevleči z belo barvo. Pravzaprav je bila pa takrat moja najboljša učiteljica Preislerjeva Zeichenschule, ki sem si jo bil izposodil v licealni knjižnici in iz katere sem vse risbe od kraja do konca vestno prerial.

Leta 1862. sem maturiral. Tisto jesen sva jo mahnila s sošolcem Guttmannom, sinom ljubljanskega magistratnega vodja, čez Koroško deloma peš, deloma z vlakom v Oberammergau, Monakovo, Nürnberg, Augsburg, ogledala sva si tudi Walhallo in krenila preko Linza po Donavi na Dunaj, kjer sva kratko počivala.

Potem sem pa moral ugoditi materinim prošnjam in sem vstopil v semenišče. Tam sem se dobro učil, toda že koj spočetka se mi je zdelo, da ta poklic ni zame in o Binkoštih sem zaprosil za dovoljenje, da izstopim. Škof Widmer me je poklical k sebi, in ko sem mu povedal, da ne čutim pravega poklica za teologijo, me je odpustil in mi celo ljubeznivo obljubil sto goldinarjev letne podpore, če grem na Dunaj.

Takoj naslednjo jesen sem že odrinil z risbami, katere sem bil izvršil po Goldensteinovih glavah, na Dunaj, in moj varih je uredil vse potrebno, da bi dobival tja od doma nekaj denarja iz povračil dolžnikov mojega očeta. Obenem mi je obljubila nekaj podpore tudi Terpinčeva obitelj in zdelo se mi je, da mi bo obstoj na Dunaju z vsem tem za nekaj časa zagotovljen. No, na Dunaju so na akademiji moje risbe pregledali, nato pa so mi resno nasvetovali, naj se vpišem rajši na — juridično fakulteto. To me je tako zmedlo, da sem stante pede odšel peš z Dunaja nazaj domov. V Gornjem gradu mi je tako zmanjkalo denarja, da sem šel k ondotnemu župniku in mu prodal za štiri dvojčaje fotografijo ranjke cesarice Elizabete, katero sem imel s seboj. S tistimi dvojčaji sem prišel preko Kamnika in Komende domov, o mraku, ker me je bilo sram priti podnevi.

Toda še isto jesen sem se ojunačil in znova odšel na Dunaj, kjer sem se do začetka prihodnjega semestra na akademiji zasebno učil. Drugi semester so me sprejeli na akademiji brez ugovorov in tako sem ostal tam rečeni semester in potem še dve leti in končno dobil izpričevalo. Učila sta tam profesor Wurzinger in še neki drugi, čigar ime sem pozabil, toda na način, ki mi ni preveč prijal. Prepuстила sta nas same sebi, le včasih sta nam površno korigirala risbe. Edino to dobro lastnost je imela akademija, da je dajala na razpolago dovolj modelov. Dopoldne smo risali glave, zvečer akt. Često sem šolo opustil in rajši sam doma risal, da sem prodal. Pa tudi galerije sem pridno obiskoval.

Pozimi leta 1866. sem odpotoval v Benetke, ki so bile takrat še avstrijske. Tam sem vstopil na akademijo, kjer sem z nekaterimi tovariši obiskoval posebno risanje akta, ostali čas sem pa v akademični galeriji delal kopije po starih mojstrih. Ko so tisto leto Benetke zasedli Italijani, sem moral seveda domov v Cerklje, toda že spomladi 1868. sem se vrnil.

V Benetkah sem se seznanil z baronom Liebhardtom iz Estlandske, s slikarjem Wolfom iz Mannheima, s kiparjem Stegerjem, dalje z Rendićem in Jankovičem. Ta zadnji je imel vedno dovolj cekinov od doma. Bil je sebičen človek in nič kaj priljubljen. Pozneje sem zvedel, da je v Donavi utonil. V našo družbo je zahajal tudi madžarski kipar Arady, ki je imel vedno dovolj denarja. Nепrestano je bil ljubosumen na Michelangela in je silno veliko govoril o svojih načrtih, katerih pa ni nikoli dovršil. Tudi Hynais in Nemeč Charlemont sta nas često obiskovala v mali kavarni na trgu sv. Marka, kjer smo se navadno zbirali. Leta 1870. ali 1871.

enkrat je prišel v Benetke tudi Janez Šubic, s katerim sva si delila ateljé na Campu San Polo.

Gostilnici v bližini najinega stanovanja, kjer smo se zbirali skoraj vsak dan, smo rekli „priložnost“, posebna priložnost je bila Riva Tonda, kjer so točili izboren chianti, superlativ slavnostnega razpoloženja pa smo hodili zalivat blizu Campa San Marco k Giacomuzzu, ki je prodajal božansko vino pod lepim imenom cipro. Dosti časa smo presedeli tudi v kavarni tik akademije, kjer smo izvojevali marsikatero debato. Teoretizirali in estetizirali, kakor to delajo danes, nismo. Takrat je bilo med nami aktualno vprašanje slikarske tehnike stare beneške šole. Stari so povsem drugače slikali, kakor smo slikali mi, ki smo vsak ton sproti nanašali na platno; ti so zid oziroma platno, preden so začeli slikati, nalašč zato pripravili. Na ta omet ali platno so naredili osnovni ton kot barvno podlago za slike in so pri slikanju pokladali transparentne plasti barv na osnovnobarvano ploskev. To sem bil našel jaz, ki sem se za stvar vedno najbolj zanimal, in sicer v Padovi, kjer sem v neki cerkvi preiskal Mantegneve in Tizianove freske. Tam sem našel na neki freski košček, ki ga slikar ni bil poslikal, tako, da je ostal prazen zid, na njem pa plast osnovnega tona, ki je bil navadno zelo rdeč, največkrat iz žgane terre di Siena. Barve so stari ločevali v kategorije od prozornih do domalega čisto neprozornih (opake) in tu je bilo potem možnih nebroj kombinacij s komplementarnimi barvami. Ta sistem so stari Benečani dobro izrabili. Z njim se niso samo dale doseči razne modifikacije v koloritu, ampak je ta metoda gotovo naravnost odločilnega pomena za plastično modelacijo slike. Že Bellini in njegovi sinovi so ta sistem, katerega so nedvomno poznali že pred njimi, popolnoma obvladovali, Tizian pa je sistem dovedel do popolnega viška. Tintoretto je stvar zenostavil, ker je veliko slikal. Toda ne vedno z uspehom: zato njegove slike niti v koloritu, niti v plastiki navadno ne dosežajo Tizianovih. Ta enostavnost in hitrost je potem naraščala skozi vso baročno dobo. Rokokojevski slikarji so pa začeli uporabljati namesto terre di Siena polus. S francosko revolucijo se je pa uveljavil moderni način slikanja in do srede XIX. stoletja se je stari že čisto pozabil. Mi v Benetkah smo ob starih mojstrih občutili vse pomanjkljivosti moderne tehnike in smo se zopet začeli zanimati za staro, ki se nam je zdela dosti popolnejša. Šubic se za te stvari ni več dosti zanimal, plaval je že v modernejših vodah in ni mnogo občeval z italijanskimi umetniki, ki so bili ventilirali to vprašanje. V ostalem so se sukali naši pogovori ve-

činoma okrog dnevnih senzacij, vesti iz domovine ter pač takih predmetov — o katerih razpravljajo tovariši po dnevnem delu v gostilni.

Na akademiji — beneška akademija je bila takrat še zelo enostavno urejena, — je poučeval en sam profesor, po imenu Molmenti in njegovi učenci so vse leto slikali po enem in istem modelu.

Leta 1873. sem imel priliko odpotovati na Kitajsko. Naš veseljak Liebhardt, ki je imel zveze z rusko aristokracijo, je nekega jutra padel v atelje z vprašanjem:

„Franke, ali ne bi hotel potovati v Kino? Manilo boš videl in Honkong in vse mogoče lepe reči. Zastonj, in imel se boš kakor grof!“

No, jaz sem najprej menil, da v Honkongu ali Manili nisem ničesar izgubil, končno pa sem si vzel štiriindvajset ur časa za premislek. Drugo jutro sem se odločil, da grem, in potem so me vlekli skupaj s kiparjem Stegerjem v neko palačo, kjer so me predstavili bivši ruski dvorni dami kneginji Saši Žokovski, ki je bila silno lepa in prav tako naivna mlada dama, v ostalem tudi nesrečna in v tistem hipu zelo razburjena. Posledica vsega je bila, da po polurnem razgovoru z njo še vedno nisem vedel, zakaj in po kaj naj grem na Kitajsko in pa ravno jaz. No, ruski knez Liewen, ki je bil tudi navzoč, je rešil položaj; prijel me je za rokav in me peljal k oknu, kjer mi je razložil vso stvar. Kako sem takrat potoval, sem popisal svoje čase v „Zvonu“, vendar pa naj povem še enkrat. Lepa Saša je imela razmerje s cesarjevičem Aleksandrom, toda še preden so se pojavile njega posledice, je car oba grešnika pognal po svetu in sicer vsakega na drugi konec: Sašo v Italijo, Alekseja pa so izročili na milost in nemilost admiralu Posjedu, ki je cesarjeviča vkrcal na ladjo Svetlano in ga peljal v Šantung na svež zrak. Medtem je Saša v Italiji porodila, dobila legar, in ko je ozdravela, je opazila, da sta ji izginila guvernanta in otrok. Ker Aleksej o vsem tem ni mogel še ničesar vedeti, so poiskali človeka, ki je razpolagal s poštenim obrazom, mu dali denar in nalogo, informirati cesarjeviča ter poiskati guvernanto in otroka.

Dobil sem par tisoč frankov in tisoč napoleonov in z vsem tem sem šel loviti nesrečnega cesarjeviča in zlobno guvernanto. V časopisih sem čital, da se je preko Pacifika peljal v Ameriko, odtod preko Japonske v Šangaj, odkoder je imel predpisano ruto

v Vzhodno Sibirijo. Janez Šubic je obljubil, da bo pošiljal korespondenco za menoj in uredil vse potrebno, jaz pa sem se vkrcal za Aleksandrijo, kjer sem si kupil angleški besednjak in knjigo *Civilisation of England* by Buckle in sem angažiral stewarda in neko Škotinjo, da sta me učila angleški. Le-to sem moral odškodovati z lekcijami iz Fausta.

Vozil sem se 48 dni in prišedši v Šangaj, sem z zvijačo izročil carjeviču pismo. Potem sem šel loviti guvernanto, katero sem s pomočjo avstrijskega konzula Schlicka (Schvegllov svak) in njegovih Kitajcev našel v Tajhu (Veliko jezero), ji vzel otroka in se po treh mesecih zopet vkrcal na angleško ladjo in odjadral domov. Slikal sem malo. Pri Schlicku v Šangaju sem napravil nekaj fiziognomičnih studij po kitajskih tipih — sedaj više v mojem stanovanju — v Sučovu in ob jezeru Tajhu pa nekaj krajinskih slik, izmed katerih više sedaj tri v Narodni galeriji.

V Benetkah po povratku nisem ostal dolgo. Še isto poletje v avgustu sem odšel domov, odkoder sem kmalu posetil Dunaj, kjer je bila takrat slavna svetovna razstava (1873.). Na vsej tisti razstavi so mi najbolj imponirali Lenbachovi portreti, med katerimi je bila tudi podoba cesarja Franca Jožefa, katero so dunajski slikarji ostro obsodili, češ, da je slikarija na njej raztrgana in nebo neverjetno modro. Meni so bile pa barve same na sebi na tisti sliki všeč, ker so bile tako sveže. Všeč mi je bila tudi njih sigurna risba, izraz in oživiljenost. Višek razstave so tvorili Francozi, ki so se odlikovali po finih risarijah in veliki portretni kulturi. Krajini je bilo na razstavi v splošnem malo. Lenbacha dolgo nisem mogel pozabiti in moj novi ideal je takrat bil: svež kolorit pa temperament v prednašanju.

V Ljubljani sem naslikal grofa Barba in njegovo rodbino, za grad Medijo pri Zagorju sem slikal Valvazorja, slikal sem dalje pri Gorjupu na Reki, dalje votivno sliko za Cerklje, predstavljajočo Mater božjo; pozneje sem jo zopet videl, pa mi ni bila všeč. Najrajši bi bil napravil drugo. Še na Dunaju sem slikal za Cerklje po Luki Giordanu itd. Takrat sem še podslikaval, prednosti primaslikanja sem uvidel šele pozneje. V ostalem pa sem se še vedno držal starobenečanske tradicije. Svetega Valentina za Škofjo Loko sem delal še v Benetkah. Neki mizar ga je pozneje prevlekel z lanenim oljem, da je potemnel.

Leta 1876. sem se oženil z mladim in nepokvarjenim dekletom, kar se pa slikarije tiče, sem se začel tiste čase pečati s krajino.

Hodil sem slikat na Fužine in v ostalo ljubljansko okolico; slike iz tistega časa so mi vse pošle. Sčasoma je pošel tudi denar in prav dobrodošel mi je bil predlog nadzornika Šolarja, mojega bivšega gimnazijskega profesorja za zemljepis, naj kompetiram za suplenturo risarskega učitelja na gimnaziji v Kranju. Leta 1878. sem bil tam že nastavljen in prihodnje leto sem po šestmesečnem studiranju šel delat na Dunaj izkušnjo. Delal sem jo iz perspektivnega risanja, umetnostne zgodovine, anatomije, dekorativne kompozicije itd. Profesor Storck mi je dal pri izpitu dosti zvito nalogo, namreč narisati perspektivčen tloris mize z baročno zvitimi nogami, od katerih je bila ena zavita na napačno stran. Zdelo se mi je, da sem izkušnjo dobro napravil, toda spaka, ko sem šel vprašat predsednika komisije, kako in kaj, mi je le-ta povedal, da izkušnjo lahko delam zopet čez pol leta. Ves razočaran in jezen sem hodil po Dunaju; končno so mi naznanili, da je bilo vse skupaj le error in persona in da sem izkušnjo napravil.

V Kranju mi šola ni vzela mnogo časa. Lovil sem ribe, premedal po okolici in pa pota sem imel, ker me je, še preden sem prišel v Kranj, imenovala dunajska centralna komisija za konservatorja za Kranjsko. Imel sem dosti dela s to stvarjo, posebno po potresu, ko je bilo treba sistematično pregledati vse cerkve. Sicer sem pa dal v Krtini, Dražgošah itd. restavrirati oltarje, popraviti znamenja v Crngrobu, Vrbi, Goropeči itd. Zanimal sem se tudi za delo v Čitalnici, kjer sem bil pevec in režiser.

Leta 1889. sem v Ljubljani prevzel pri Kmetijski družbi vodstvo ribarskega odseka in ustanovil na Studencu ribarski zavod, ki je izvrstno uspeval vse dotlej, dokler ni v par letih zmanjkalo vode. Med drugim sem v Ljubljani poučeval risanje na gimnaziji, učiteljsču in obrtni šoli, od leta 1891. dalje sem pa učil vsega skupaj kar 42 ur na teden. Dobil sem zraven namreč še tudi nadaljevalni tečaj in obrtne vajence, kar me pa še vseeno ni oviralo, da bi ne bil vsak dan dvakrat kolesaril na Studenec gledat ribe, dokler jih je bilo kaj. V ostalem sem se radi ribarskih zadev vozil tudi v Monakovo, Prago, Solnograd in na Koroško. Zase takrat nisem dosti slikal, ker nisem imel časa. Nekega lepega dne sem postal izvedenec za pisave, baron Winkler me je imenoval za ribarskega izvedenca in končno mi je Hein obesil cesarskega svetnika.

Leta 1908. sem šel v pokoj. Le na Mladiki sem še zasebno poučeval po dvakrat na teden. Ko so mi leta 1914. vojaki iz ateljeja v Mladiki napravili bolnico, sem se s svojimi barvami in platni pre-



selil v Jakopičev paviljon, kjer sva med vojsko slikala z Jamo vsak v drugem prostoru.

Ves čas sem se zanimal za problem podlage. Šele zadnja leta sem pri svojem tozadevnem studiju dosegel zadovoljive rezultate, ki so me stali dovolj truda, eksperimentiranja in časa. Naj jih ob kratkem tu fiksiram: Predvsem sem ugotovil, da se slikarju ni treba omejevati pri podlagi na ta ali oni ton, vendar pa se dajo lastnosti posameznih barv popolnoma in uspešno izkoriščati samo na svetli podlagi. Podlaga najsibo že kateregakoli tona, vedno ji je treba zraven lazure. Dobre lazure so kobalt, ki se pa težko enakomerno naloži, dalje žgana siena, ki da topel ton, dobra je tudi surova siena ali sploh kateri drugi prozorni ton, ki je lahko tudi srednje barve (sivkast ton). Z neprozornimi in malo prozornimi barvami, torej takimi, ki več ali manj krijejo, je treba sliko na platnu dvigati, dočim je jemati za temnejša mesta odgovarjajoče komplementarne tone. Bela, še tako gosta, krije popolnoma šele v debelejši plasti, kolikor močje impastirana, zato ni dobra za podlago. Tudi opake se mi niso obnesle kot podlaga. Jaune brillante je sicer lepa barva, pa preveč krije, tako da ni za to rabo. Čim manj se na sliki popravlja in maže, tem bolj briljantne in sveže so barve. Če pa po večkrat slikaš, postanejo barve slepe.

Doslej sem govoril o sebi, sedaj pa naj izpregovorim še o slikarjih, katere sem poznal.

Janez Wolf je bil doma iz Leskovca. Poznala sva se že prej, sprijateljila pa tisto poletje, ko sem se vrnil iz Benetk v Ljubljano, kjer je on ravno slikal v stranski kapeli v franč. cerkvi. Pri Medijatu poleg kavarne Evrope so mu dali korarji v najem veliko sobo, katero je rabil za atelje, ker je bila tako visoka, da je v njej lahko slikal tudi oltarne slike. Tiste prve dni, ko sem prišel domov, je ravno slikal tudi podobo na šentflorijanski cerkvi in nekoliko pozneje uro na šentjakovski cerkvi. Prve njegove večje stvarí sem videl v Trbovljah. To so bile začetniške stvari, na vse strani dokaj nedostatne, vendar pa se jim je videlo, da se je začetnik, ki jih je slikal, pošteno trudil, da bi zakril to začetnost tako v kompoziciji kakor v izpeljavi. To sem mu tudi natančno ravno tako povedal, ker nisem vedel, da je slike delal on. Rekel sem mu tudi, da mi trud in poštenost slikarja zelo ugajata, nakar mi je on odvrnil, da je slikal slike on, in je vse potrdil, kar sem bil rekel o njih. Wolf je imel dobro voljo, znanja pa manj. Ko je odložil poročniško službo pri vojaki, se je nekaj časa učil v Benetkah. Kako se je tam učil, ali je obiskoval akademijo ali pa se je učil s kopiranjem, mi ni nikoli

povedal. Po naravi je delal malokdaj; sam je dobro vedel, da ne more napraviti portreta po narodi, zato se takih stvari loteval ni. Kljub temu pa je imel še dosti smisla za anatomske pravilnosti in je precej dobro postavljale osebe v kompozicijo, tako da so vzbujale njegove slike vedno resen in dostojen vtis. Slikal je zato, da je mogel živeti, in tako je sprejel vsako naročilo. Kljub temu, da je delal po spominu in ne po modelih, se mu vendar ni nikoli pripetilo, da bi rastle noga njegovim ljudem iz lakotnice. Tudi da bi bil delal po predlogah, ne morem reči, razen morda deloma v novi cerkvi v Stari Loki, kjer je porabil Fernkornovega sv. Jurija.

Večkrat sva se dobila v kateri ljubljanski gostilnici, kjer sva pa o umetnosti malo govorila, ker Wolf o tej reči ni rad govoril. Tudi o svojih križih z ženo, ki je bila slaboumna, kar mu je v življenju delalo največ skrbi, ni govoril. Imel je tudi hčer, katero je kratko pred smrtjo omožil z nekim narednikom.

V veliki časti je imel svojega prijatelja Feuerbacha, s katerim se je bil seznanil v Benetkah, kamor je le-ta prišel po dovršeni akademiji. Postala sta velika prijatelja in sta si često dopisovala. Ko je Feuerbach odpotoval iz Benetk na Dunaj, kjer je bil imenovan za profesorja na akademiji, je posetil Wolfa v Ljubljani in pri tej priliki mu je Wolf tudi mene predstavil. Bil je zelo prijazen človek in me je povabil, naj ga ob priliki na Dunaju obiščem, kar sem pozneje enkrat tudi storil in sem ga posetil v njegovem ateljeju na akademiji. Ko je odšel Feuerbach na Dunaj, je gojil Wolf lepe nade, češ, Feuerbach bo imel na Dunaju toliko dela, da bo naju oba lahko vzel k sebi. „Jaz bom risal,“ je dejal, „ti boš pa slikal, pa bomo vsi trije zaslužili.“ Žal, ta želja se ni izpolnila. Feuerbacha na Dunaju niso nič kaj navdušeno sprejeli in kmalu so se razne klike postavile proti njemu. Wolf je spočetka vse to jako optimistično presojal, češ, veliki umetniki konkurirajo med seboj, to je za avstrijsko umetnost silnega pomena. Ali se Feuerbachova slikarija ni prilegala dunajski duševnosti, kali — njegova misija tam ni imela uspeha. Končno se je revežu omračil um. Na Dunaju sem videl nekatere njegove stvari. Njegovi akti za amaconsko bitko so nekaj tako dovršenega, da je mogoče najti kaj takega samo še v visoki renesansi. Kdove, kje so sedaj tiste krasne risbe in slike? Toda pozneje sem videl na akademiji tudi stvari, ki so že kazale simptome konca umetnikovega. (Postavim „Sturz der Titanen“.)

Kar se tiče Wolfovih del, kar jih še nisem omenil, mi je bila njegova oltarna slika v Železnikih, predstavljajoča Krista v beli

obleki in lepi pozi, zelo pogodu. Je res nekaj mogočnega, oduševljenega. Vendar se ji v posameznostih, tako zlasti v draperiji pozna, da ni bila studirana po naravi. Wolfove vrhniške slike so zelo dostojne. Slikane sô z imenitno, široko tehniko in so tudi v barvah posrečene. Tudi oltar v Škofji Loki je v arhitekturi in senčenju zelo dober. Podoba v cerkvi v Lescah pa, ki se pripisuje Wolfu, očituje jako malo duha, zato menim, da ni Wolfova, zakaj on je znal v vsako svoje delo položiti duha. Pri tistem angelu, ki stoji nad vhodom na pokopališče pri Sv. Krištofu v Ljubljani, se mu je pa vendar pripetil anatomičen malheur. Wolf ga je najprej zrisal, potem ga je s pomočjo mreže prenesel na lepenko, po kateri so dali napraviti pločevinastega angela. No, pri prenosu je napravil en kvadrat premalo in tako je sedaj figura prekratka. Ko sem bil že v Kranju, je Wolf parkrat prišel gori vprašat k dekanu Mežnarcu po delu, ker je zvedel, da je treba poslikati farno cerkev. Dekan pa je imel Bradaško rajši, ker se mu je le-ta znal prikupiti, česar Wolf ni znal, mogel in hotel. Tudi je delal Bradaška bolj vesele in svetle, v barvah dopadljivejše slike kakor Wolf. Cerkev v Pungratu sta pozneje poslikala Bradaška in pa Pavle Šubic, ki je pozneje oslepel. Ta je dobil od brata Janeza tako prakso, da se je Bradaška od njega lahko učil delati s širokimi čopiči. Tudi v Preddvoru sem videl Bradaškove freske v presbiteriju. Temeljit ta slikar ni bil, pa se je vedno potrudil, tako da njegova dela na prvi pogled res presenetijo in da šele čez nekaj časa opaziš, da jim manjka notranje sile, kakršno je imel Wolf. Bradaška in Koželj sta Wolfu precej zožila delokrog na Gorenjskem, čeprav mu duševno nista segla niti do kolen, posebno Bradaška ne, ki je bil bolj zunanji, formalen, ki se mu je pa čisto tudi na naslikanih obrazih in rokah poznalo, da je njegovo znanje le pomanjkljivo. Koželj je bil talentiran samouk. (Mislim namreč očeta sedanjega profesorja na realki.) Kamniški okrajni glavar ga je nekoč našel na Žalah, kjer je slikal križev pot, majhne, pa še dosti dobre figure, pa ga je začel protežirati. Enkrat okrog 1876. ali morda še leto poprej je prišel k meni Štefan Šubic, pa me je vprašal, kam naj da Janeza v šolo, da se nauči slikati. Svetoval sem mu Wolfa in ubogal me je. Ko je Janez odšel od njega, sta bila pri njem Jurij in Ogrin. Ta zadnji je enkrat napravil na deželni svet neko prošnjo za podporo, da bi šel v Benetke in je tej prošnji priložil tudi neko svojo sliko. Wolf mi je tisto sliko kazal in izrazil mnenje, da je na prvi pogled mislil, da je sliko naslikal Jurij. Tudi jaz sem imel tak vtis.

Wolf je bil mož. Kakor je mislil, tako je govoril in vedno je povedal resnico vsakomur naravnost v obraz. Včasih, posebno proti koncu, je tudi mnogo pil, toda pijanec se mu vendar ni moglo reči, vsaj jaz ga nisem nikoli videl čez mero vinjenega. Revščino je tolkel revež vse življenje. Služil je le pri Slovencih, Nemci so čislali samo Karingerja, čigar brat je bil pri njihovih prireditvah nekak faktotum in je tudi sicer delal dobre zasluge s svojo prodajalno barev. Ta mi je nekoč dejal, da mu je Wolf že toliko dolžan, da mu ne more dajati več barev na upanje. Včasih je mojster res precej zanemarjen hodil po Ljubljani. Jaz sem s portreti tiste čase dosti zaslužil; on je to vedel, pa me vendar ni nikoli prosil na posodo, pač pa mi je enkrat, ko mu je silno huda predla, prodal nekaj fotografij Feuerbachovih del, katere mu je dal Feuerbach sam in katere hranim še danes. Pozneje sem mu jih nekaj dal nazaj, ker je tako želel. Za svojo čast je bil sila občutljiv. Genij sicer ni bil, toda poštenjak od nog do glave, da ga je moral ceniti vsak, kdor ga je poznal.

J a n e z Š u b i c je moral priti v Benetke enkrat leta 1870. ali 1871. Takrat se je priselil k meni v četrto nadstropje neke hiše na Campo San Polo. Bil je miren, zelo premišljen človek, brez ognja in afektiranosti, pa priden in vztrajen kakor malokdo. Prve čase, ko sva bila skupaj, sem jaz slikal križev pot za Cerklje, on je pa pridno hodil k Molmentiju. Iz Benetk je šel, mislim leta 1873., v Rim, odtod pa na Dunaj nadaljevat studije k ne vem kateremu profesorju, če ni bil celo v Makartovi specialni šoli. Ko sem ga enkrat na Dunaju obiskal, je imel svoj atelje na akademiji in je ravno risal kostumske studije za pohod o priliki cesarjevega jubileja. Za tisti pohod je napravil načrt Makart, boljši akademiki so mu pa risali figure.

Poleti je večkrat prišel na Poljane na počitnice, tudi še takrat, ko je bil že v Kaiserslauternu, kjer je pri poslikavanju nekega muzeja vodil vso izpeljavo in si napravil s tem precej denarja. Na počitnice prišedši se je vozil kamorkoli je šel, kakor mi je pravila žena, ki je bila včasih tudi gori poleti. Odebelil se je bil tako, da je bila to najbrže njegova smrt, posebno ker se je premalo gibal.

Njegov brat L o j z e je bil tudi pri njem v Kaiserslauternu, kjer mu je pomagal. Ta ni bil talentiran in često so pravili, da tuje slike izdaja za svoje. Leta 1895. je na moje posredovanje dobil od centralne komisije nalogo, naj restavrira na Skaručini freske v ondotni cerkvi. Ko pa sem prišel gledat, kako delo napreduje, sem našel tam namesto njega Sternena. Studiral je na dunajski obrtni šoli, napravil izkušnje in bil potem nastavljen v Ljubljani pri Virantu na mali obrtni šoli. Hodil je okrog zelo eleganten in je imel samoza-

vesten nastop. Preden je šel v Ameriko, je še Ažbeta pripravil ob nekaj denarja. V Ameriki je umrl in zapustil doma mlado ženo z otrokom.

Z Jurijem nisem imel prilike občevati. Ko je odhajal v Bosno, sva v Ljubljani dan poprej skupaj obedovala. Bil je rezerviran človek.

Poznal sem tudi Kavka. Nekajkrat se je oglasil pri meni v Ljubljani in me prosil za stare, obrabljene čopiče. Zdi se mi, da spočetka ni bil tako slab slikar. V grajski kapelici pri dolski grajsčini sem videl njegove aktne risbe, katere je delal najbrž na kaki akademiji. Tiste risbe so bile prav dobre. Pozneje pa se je Kavka tako temeljito zapil, da ni več mogel ustvariti ničesar poštenega.

## Študije o razvoju v antiki.

Etudes sur le développement dans l'art antique.

Dr. Vojeslav Molè. — Ljubljana.

La thèse a pour objet le problème du style géométrique grec, de son évolution et de son rôle historique. La polémique avec les opinions de Worringer, sur la priorité de l'art géométrique, est suivie d'un coup d'œil jeté sur les périodes successives du géométrisme primitif et du naturalisme jusqu'à l'art que l'on est convenu d'appeler historique. Un parallèle établi avec l'art crétois ainsi qu'avec ceux de Mycènes et de l'ancien Orient, l'ordre chronologique de la céramique grecque proto-géométrique, l'analyse du style dipylônique font reconnaître un développement spontané et indépendant du géométrisme grec aboutissant à une phase représentée par le style dipylônique qui, déjà, porte en lui tous les traits caractéristiques de la création artistique chez les Grecs.

Kljub vsem arheološkim odkritjem zadnjega stoletja se v zgodovini antične umetnosti vzdržuje razvojna linija, ki bi bila seveda logična in enotna, če ne bi bilo v tem razvoju vrzeli, ki se ne dajo kar tako zamašiti. Le polagoma se te vrzeli polnijo; vsled za tem pa stopa oziroma mora stopiti preorientacija osnovnega stališča, s katerega presojamo sploh celi razvoj umetnostnega oblikovanja tekom antike. Nova spoznanja seveda ne prihajajo v kronološko zaželenemu redu, ampak slučajno — zdaj na tej, zdaj na oni časovni točki. Kadar pa jih začenjamo razvrščati v razvojno črto,

se marsikaj, kar se je zdelo trdno in enkrat za vselej določeno, pre-makne in pokaže v novi luči.

Odkritja v Mezopotamiji so popolnoma izpremenila nazore o zgodovinski vlogi Starega Orienta in pokazala nepričakovane faze njegove zgodovinske evolucije in stike z ostalim svetom. Izkopine v Susiani so privedle do nove, „elamske“ uganke in umetnostno oblikovanje Irana je zaenkrat še vedno skrajno zamotano vprašanje. Kar je prišlo na dan iz južnoruskih kurganov in ostankov tankajšnjih grških kolonij, je odkrilo nov svet in povzročilo odločno korekturo v sodbi o skitski umetnosti, ki pa je sama spet izzvala nove probleme: kje je bilo središče tistega oblikovanja, ki je omogočilo sorodne oblike v južni Rusiji in v Vzhodni Aziji? Odgovorov na to vprašanje je mnogo, definitiven pa še ni nobeden. Vsekakor pa tvori umetnost — za nas še ne „zgodovinska“ — južne Sibirije, Minusinska in Turana eden najzanimivejših in najvažnejših problemov cele umetnostne zgodovine. — Nič manj odločilna pa niso odkritja v Evropi sami, ki so bila predvsem rezultat dela prehistorične arheologije. Marsikaj, kar je bilo kot predzgodovinsko izven vsake zveze z ostalim svetom in se je zdelo popolnoma izolirano, dobiva čedalje konkretnije oblike in stopa v stike s kulturnimi fazami, ki so že čisto blizu „historične“ časovne meje in jo včasih celo že prekoračijo. Čedalje jasnejše postaja, da se je razvoj v Evropi vršil mnogokrat čisto drugače, nego se je doslej mislilo. Toda kako izvesti preorijentancijo, ki bi bila v skladu z vsemi temi pojavi?

Nedvomno naletimo pri tem na težkoče metodičnega značaja. Najzanimivejši dokumenti so vendarle pisani in kjer jih ni, stopamo mnogokrat na problematična tla. Kljub temu pa je jasno, da ne smemo prezreti tvornosti, ki je mnogokrat veliko važnejša od vsega onega, kar vpoštevamo pravzaprav samo zato, ker stoji na trdni „zgodovinski“ podlagi. Časovno merilo je seveda odločilno, prav to pa nam odpove zlasti pri starejših predzgodovinskih dobah, kjer moremo računati samo z relativnostjo. Vendar pa bi bilo nesmiselno, če ne bi hoteli uvideti vezi med predzgodovino in zgodovino, ki se nudijo same ob sebi. Kjer pa imamo — potom metodičnega primerjanja — vrhutega še časovno določilo na razpolago, moramo še celo iz dejstev izvajati logične zaključke.

Pričujoča razprava ne sega tako daleč. V sledečem gre samo za spoznanje zgodovinskega razvoja najstarejših oblikovin grške umetnosti. Omenil pa sem uvodoma par važnih problemov, tesno spojenih s preoblikovanji umetnostnih form tekom grške antike, ki

nam pomagajo razumeti nekatera osnovna vprašanja. Od tega, kako odgovorimo na ta vprašanja, je odvisno tudi merilo, s katerim moramo meriti oblikovno tvornost začetkov grške umetnosti. V to svrhu pa moramo na vsak način poseči nekoliko nazaj v predzgodovino. Kajti v dobi, v kateri se pojavijo grška plemena na zgodovinskem obzorju, je cela njihova duševna kultura brezdvomno primitivna in skrajno primitivna je gotovo tudi njihova umetnost. Njihov prihod v egejski svet pa je hkratu spojen z veliko kulturno katastrofo: z nasilno pogubo takozvane kretske-mikenske kulture. Kljub tej katastrofi pa danes ni več uganka, da ta kultura le ni popolnoma ugasnila, ampak da so mnogi njeni elementi živeli še dolgo življenje in končno prešli tudi v stalni oblikovni zaklad grške umetnosti. Obenem pa je pomagal izoblikovati to umetnost celi Sprednji Orient. Vprašati se torej moramo, kakšna je bila ona primitivna umetnost, ki so jo prinesli Grki s sabo, — kakšna je bila umetnost, ki so jo našli v novih deželah, — kakšno umetnost so izoblikovali v svoji novi domovini, kako se je formirala tekom svojega razvoja in kaj je bilo na njej grškega? Predvsem pa: kako naj označimo genezo začetnega grškega umetnostnega ustvarjanja?

In to zadnje vprašanje je tisto, ki nas sili, da se ozremo nazaj na predzgodovinske faze oblikovne tvornosti.

V zvezi z modernimi strujami v umetnosti se je pojavilo delo, ki je skušalo teoretskim potom razrešiti uganke začetkov likovne umetnosti in je zbudilo glasen odmev.<sup>3</sup> Worringerjeva sijajna dikcija in blesteča konstrukcija sta učinkovali sugestivno. In vendar je njegova konstrukcija, četudi je ta ali ona trditev pravilna, v celoti pogrešena. Na začetku vse umetnosti stoji abstrakcija, trdi pisatelj in skonstruira duševni tip pračloveka, kateremu je takšna abstraktna umetnost naravnost življenska potreba. Pračloveka obdaja kaos, ki se neprestano izpreminja in ki mu sam po sebi ne nudi nobene orientacije; svet je napolnjen z neznanimi, tajinstvenimi silami, ki pračloveka neprestano ogrožajo, ki so mu sovražne ali pa včasih tudi prijazne. Na vsak način pa si jih mora skušati napraviti naklonjene in si jih podvreči, torej kratkomalo: mora ubrati pravo pot sredi kaosa. V umetnosti — torej v preoblikovanju vtisov iz kaosa, kakor jih pračlovek estetiško preživlja, — pa je takšna orientacija mogoča edinole s pomočjo skonstruiranih abstraktnih linearnih in ploskovitih likov. Umetnost je torej v svojih začetkih „geometriška“ in razlaga njene geneze nam je duševna struktura pračloveka.

Worringerjeva hipoteza je jako problematična. Njegova metoda je precej sorodna postopanju primerjalnega veroslovja, ki si razlaga prvotne verske pojave tudi s hipotetičnimi konstrukcijami duševnih tipov pračloveka<sup>2</sup> in prihaja brez filološko-zgodovinske metode vsled mnogokrat nekritičnega primerjanja do jako nekritičnih rezultatov, — prav tako kakor verska psihologija brez filološko-zgodovinske podlage.<sup>3</sup> Worringerjeva razlaga geometrizma v umetnosti je poskus ugotoviti umetnostno hotenje geometriških dob. Takšna ugotovitev pa je vendarle mogoča samo tam, kjer nam ni na razpolago samo obilna množica spomenikov samih, ki jih moremo v določitev stila razdeliti v časovne in mestne skupine, ampak kjer moremo ta stil spraviti v zvezo in ga primerjati z ostalimi pojavi duševnega življenja, ki je tudi ta stil del njegovega izražanja.<sup>4</sup> Da pa se to ne da doseči s pomočjo hipotetičnih duševnih tipov človeka, je lahko umljivo, tudi tam, kjer gre za tip grškega človeka. Tip „umerjenega, jasnega, radostnega“ Grka je takšna konstrukcija, ki se takoj razblini v nič, kakor hitro se dotaknemo njegovega vsakdanjega življenja, polnega temnih in mračnih strani.<sup>5</sup> Koliko pa ima potemtakem še realnih potez tip pračloveka, o katerem ne vemo skoraj ničesar?

Je pa še nekaj drugega, kar nasprotuje Worringerjevim konstrukcijam, namreč zgodovinska ali recimo „predzgodovinska“ dejstva. Da je geometrizem v umetnosti prvoten, o tem ni nobenega dvoma. Toda še z večjo upravičenostjo smemo trditi, da je prav tako in še v večji meri prvoten tudi naturalizem, ki je v časovnem oziru vsekakor starejši. Worringer sicer to ve, toda se izogne težkočam s tem, da odreka celi paleolitski naturalistični umetnosti bistvo „umetnosti“ ter jo proglašja za plod nagona posnemanja.<sup>6</sup> Za takšno trditev ni prav nobenega razloga. Kakor so vsi naši nazori o duševnih temeljih geometrizma samo domnevanja, ravno tako je samo domnevanje tudi vse ono, kar nam služi v razlago duševnosti, iz katere so vzklile paleolitske jamske slikarije. Prav radi tega pa nimamo nobene pravice dvomiti o bistvu umetnosti čudovitih iberskih jamskih slik, kakor tudi ne dvomimo o tem, da so izdelki neolitskega geometrizma izraz določnega umetnostnega hotenja.

Vzroki osnovne razlike med prvotnim naturalizmom in geometrizmom tičijo brezdvomno drugod in nam jih ne razkrijejo hipotetične konstrukcije, ampak — v kolikor je to sploh mogoče — zgodovinska dejstva, s katerimi moramo računati. Ali se strinjamo s Hoernesom<sup>7</sup> v tem, da so pri tem odločevale oblike gospodarskega



življenja, ali ne, je manj važno. Vsekakor pa je važno to, da prvotni naturalizem ni samo starejši, ampak da je omejen — vsaj v Evropi — na čisto gotove kraje in se v njih razvija, živi in obstane ter propade. Vpoštevanje etnografskih razlik v takšni zgodnji dobi pač ni na mestu, ker pomenja argumentiranje s samimi neznankami, gotovo pa je, da je bila zapadno-evropska kultura, ki je razvila ta naturalizem v umetnosti, povsem izolirana od ostalega sveta in se sama v sebi ni mogla dalje razvijati ter da je rodilo ta naturalizem — ne glede na to, kakšne idejne predstave so bile ž njim spojene, — specifično slikovito osnovno čuvstvovanje. To čuvstvovanje se sicer razlikuje od poznejše slikovitosti, ki pojmuje sleheren pojav le v zvezi s sosednimi, in izolira predmete, ki jih vpadablja. Zato pa le ni nič manj slikovito in je duševni proces proizvajajočega „umetnika“, iz katerega se poraja slika, enak poznejšemu ustvarjanju „iz spomina“.

Čisto drugačna je umetnost neolitskega geometrizma.<sup>8</sup> V njegovo analizo se tukaj seveda ne moremo spuščati; naj nam zadošča le par opazk. Njegov<sup>9</sup> postanek nam je uganka; kakor ga niso mogle pojasniti teorije o njegovem izvoru iz tehnike,<sup>9</sup> tako nam ga tudi ne pojasnjujejo zadovoljivo druge hipoteze. Pojavil pa se je vsekakor kot posledica velikega, globokega duševnega preobrata, ki je prevzel celo Evropo. Jasno je, da moramo razlikovati posamezne pojave njegove figuralne in čisto dekorativne tvornosti,<sup>10</sup> značilno pa je zanj, da je bil v tej dobi, ko posamezne evropske pokrajine niso bile več tako izolirane, kljub medsebojnim zvezam in kljub različnim lokalnim smerem, dolgo, dolgo časa enoobličen in si je podvrigel vse umetniško oblikovno ustvarjanje v severni, srednji in zapadni Evropi. To dolgotrajno, dosledno izživljanje enega samega stila pa je prešlo slednjič celim številnim generacijam v meso in kri, dokler niso stopile v bronasti in zgodnji železni dobi v žive stike z južnim in vzhodnim svetom, v katerem je bila dozorela že čisto drugačna umetnost. Toda geometriška preteklost ni ostala brez posledic — tudi ne pri Grkih.

Umetnost pokrajin, v katerih se pojavijo „historični“ Grki, je bila že zdavnaj odrastla fazam prvotnega naturalizma in geometrizma. S Hoernesom<sup>11</sup> jo lahko imenujemo „historično umetnost“, čeprav je njen postanek nejasen in se izvrši že tekom neolitske dobe v južnih in vzhodnih pokrajinah Evrope ali pa morda v Orientu, torej v krajih, ki so bili odločilnega pomena tudi za razvoj enooblične umetnosti te dobe v srednji, severni in zapadni Evropi. Poleg čistega geometrizma se pojavi kar naenkrat

drugačno osnovno umetnostno čuvstvovanje, ki izvira nedvomno iz medsebojnega spoja obeh prvotnih umetnostnih oblikovin: geometrizma in naturalizma. Kaj je pri tem odločevalo in povzročilo izpremembo, ki je odločila celi nadaljni razvoj upodablajoče umetnosti, je težko reči; morda ima prav Hoernes,<sup>12</sup> ki vidi v tem nekakšno atavistično prebujenje prvotnega naturalizma, katero se začinja posluževati geometriških oblik in ustvari na ta način nov slog. Prav tako pa je mogoče nekaj drugega: ne smemo namreč pozabiti, da imamo pri teh spomenikih opraviti pravzaprav samo z neznatnimi ostanki predzgodovinske preteklosti v pokrajinah, v katerih morejo bodoča odkritja povzročiti še marsikakšno iznenadenje. Predvsem pa te pokrajine niso bile tako izolirane, kakor na pr. zapadna Evropa tekom paleolitske dobe. V Starem Orientu imamo opraviti s celo vrsto najrajličnejših ras in plemen, pri katerih smemo z vso gotovostjo računati z različnim prvotnim umetnostnim čuvstvom in oblikovinami. Preseljevanje teh plemen, medsebojno mešanje je povzročilo tudi medsebojno prepajanje načinov njihovega oblikovanja in rezultat je bila umetnost, ki so nam jo odkrile izkopine iz konca neolitske oziroma bakrene dobe v Perziji in iz iste dobe v Egiptu.

Značilna je zlasti dekoracija na keramičnih posodah. Posode iz Mussiana v Elamu (slika 1.) kažejo razločno isti proces, ki se je vršil pri postajanju tega stila, kakršnega bomo mogli zasledovati pozneje na Grškem. Njihov okras je v bistvu geometriški; valovite in kačje črte, odlomki ravnih črt, krogi, motivi, ki so nastali iz takozvanih volčjih zob, mrežasto izpolnjeni trikotji, šahasti vzorci prekrivajo posodo. Poleg teh vzorcev pa se pojavljajo zvezde, ki so v takšni obliki brezdvomno rastlinskega izvora, rozete, ki prav tako izdajajo svoj prvotni motiv — in še cela vrsta drugih rastlinskih motivov: drevesnih vej in trav. Da, še več, pojavljajo se živalski motivi, ki niso samo geometrizirani, ampak mestoma (— na srednji posodi v spodnji vrsti —) celo simetrično prestilizirani. Obenem z njimi pa nastopa kot dekoracija tudi že človeška figura, ki spominja po svoji stilizaciji naravnost na grški geometrični stil. — Isti proces se izvrši tudi v Egiptu.<sup>18</sup> Poznaneolitske egipčanske posode nosijo dekoracijo, ki je sestavljena iz kombiniranih čisto geometriških in geometriziranih rastlinskih, živalskih in človeških motivov. V starejših, takozvanih afrikansko-kabilskih dekoracijah pa se pojavljajo kar cele figuralne in predmetne kompozicije epskega značaja. V isti smeri se giblje tudi ostala predzgodovinska

umetnost v Egiptu, za kar nam nudi sijajne primere okrogla in reliefna mala plastika.<sup>14</sup>

Ni naša naloga zasledovati nadaljni razvoj umetnostnih oblikovin v Starem Orientu. Povrnemo se k njim pozneje v drugi zvezi. Za naše ugotovitve je važno kulturno okrožje, ki je bilo z Orientom v tesni zvezi in je po svoje razvijalo vzpodbude, ki so od tam pri-



Sl. I. Keramične posode in črepinje iz Mussiana v Elamu. (Po knjigi Hoernes, Urgesch. d. bild. Kunst in Europa.)

hajale, ter je prevzelo vodilno vlogo v južno-vzhodni Evropi. Zato si moramo nakratko ogledati razvoj v tistem umetnostnem oblikovanju, čigar dedščino so prevzeli Grki po svojem prihodu v novo domovino.

## II.

Grki se pojavijo na historičnem obzorju na razvalinah takozvane kretske-mikenske kulture. V tej kulturi se vsekakor izražata

dva elementa, ki sta po svojem izvoru strogo različna: kretski in mikenski. Za grške začetke prihaja v poštev prvi in drugi oziroma predvsem takozvana mikenska koiné, ki nastane iz kretske kulture v njenih poznejših oblikah, kakor so se razvile več ali manj enotno na otokih, na obrežju Male Azije in na grški celini ter so izžarevale tudi v izvenmikenski svet na severu, vzhodu in zahodu. Za naše raziskovanje niso tako zelo važne podobnosti med Kreto in Mikenami, kakor razlika med obema in pa najpoznejša mikenska razvojna stopinja.

Kakorkoli že delimo v časovnem oziru faze razvoja na Kreti in na mikenski celini in kljub mogočnemu vplivu in končni zmagi kretskih oblik v mikenskem okrožju, je že osnovno arhitektonsko pojmovanje v obeh okrožjih popolnoma različno, kar postaja jasno zlasti v monumentalni arhitekturi dvorov in palač.

V kretski arhitekturi, za katero je pač najtipičnejši primer palača v Knosu,<sup>15</sup> ne izraža prav nobene tektonske kompozicije. Prostori, ki so razvrščeni v ravnih, pravokotnih linijah okrog glavnega centralnega dvorišča, so nanizani drug na drugega kakor celice v panju. V resnici monumentalne posameznosti pa so izolirane in niso -- n. pr. veliki portali -- v notranjem skladu s svojo soseščino. Poedini prostori pa, v katerih je ohranjena dekoracija tal, tvorijo tudi neodvisne enote, kajti sistem dekoracije je takšen, da jih vsakega posebej izolira od sosednjih prostorov, celo od predsob.<sup>16</sup>

Docela drugačno sliko nam nudi mikenska monumentalna arhitektura na celini. Ne v Mikenah ne v Tirintu ni nobenega sledu o kretskem kopičenju prostorov. Nad vsem dominira en sam stavbeni tip: megaron. Kar pa je za presojanje bistva te arhitekture najzanimivejše in najvažnejše, je razlika med Mikenami in Tirintom. Megaron v Mikenah<sup>17</sup> je v celotnem gradbenem kompleksu več ali manj izoliran. Sredi kretsko-mikenskega stavbarstva se pojavlja megaron kot popolnoma nov tip in si ga deloma osvoji; ne v jedru seveda, ampak s svojo dekoracijo. In vpliv te dekoracije je tako močan, da popolnoma pokrečani prostorno čuvstvovanje, izraženo v celi zgradbi. Najjasnejše se to kaže, če primerjamo Mikene s Tirintom; na to razliko je opozoril zlasti Rodenwaldt.<sup>18</sup> Medtem ko je v Mikenah vsak del megarona -- ohranjena je deloma seveda samo dekoracija tal, s katero se je nedvomno vjemala tudi dekoracija sten in stropa, -- dekoriran sam zase, tako da koncentrira vso pažnjo v svoji lastni sredini, vodi v Tirintu celotna dekoracija tal, tudi dekoracija spodnjih dveh prostorov -- aithuse in prodoma --

naravnost k zadnji steni glavnega prostora. In medtem ko spajajo v Mikenah prva dva prostora samo ena vrata, se je v Tirintu deleča stena izpremenila takorekoč v sama vrata. Osnovni prostorni čut je torej popolnoma različen. Če vpoštevamo, da je mikenski megaron nastal v zgodnjem mikenskem, tirintski pa v poznomikenskem času, nam ostane razlika razumljiva. Tirintski megaron predstavlja osamosvojitve mikenske „ahajske“ umetnosti izpod kretskega vpliva in samostojno nadaljno razvojno stopinjo.

Tirintski grad pa je zanimiv še v drugem oziru. Njegov talni načrt<sup>19</sup> je prva zares monumentalna arhitektonska kompozicija na evropskih tleh. Zanimivo je zasledovati, kako se ta arhitektura neprestano stopnjuje od vhoda v ozidju skozi portale do končnega cilja — megarona, ki zaključuje dohod in tvori s svojim pročeljem kot zadnja stena dvorišča, obdanega od stebrišča, monumentalen zaključek ceste na grad. Seveda tudi tega gradbenega kompleksa kot celote ne moremo izvzeti iz kroga kretske tvornosti na mikenskih tleh. Posameznosti, predvsem pa vsa dekoracija izvira s Krete. In vendar je celota čisto nekretska. Monumentalnost je tukaj čisto smotrena in ne slučajna, njeni motivi so stopnjevani na mestih, kjer je vse v skladu z njimi, prostorni čut ustvarja obširne, skombinirane prostore. Vse to so poteze, ki jih Kreta ne pozna, ki so lastne samo arhitekturi na mikenski celini — in so brezdvomno izraz umetnostnega hotenja rase, ki je druga kakor rasa, kateri so pripadali arhitekti palač v Knosu, Fajstu in Hagii Triadi.<sup>20</sup>

V upodablajoči umetnosti razlika seveda ni tako jasna. V arhitektonski dekoraciji, v slikarstvu in v plastiki, v keramiki in v vsej takozvani mali umetnosti je vsa tvornost izrazito prepojena s kretskim načinom izražanja. Podrobnejša analiza bi bila tukaj odveč, ker je stvar docela jasna in bi bilo to le pogrevanje znanih dejstev, nam pa gre tukaj samo za nekatere važne ugotovitve. Sicer nam kaže keramika v najstarejših fazah na ozemlju poznejšega splošnega mikenskega kulturnega okrožja štiri različne pokrajine z lastno keramiko<sup>21</sup>: tesalsko, srednjegrško, kikladsko-evbejsko in kretsko, ki je še vsa geometriška. Toda slednjič se vse te različne tehnike, oblike in dekoracije zlijejo v eno samo in izginejo stopnjema razlike med njimi. Na celem ozemlju se proizvaja samo še enotna keramika, ki je v splošnem popolnoma sorodna s kretsko. Vendar pa se razvijajo v keramiki na celini tudi tehnike in posebni ornament, ki jih Kreta ne pozna.<sup>22</sup> Te razlike so sicer neznatne, prezreti pa jih ne smemo, ker so ostanek tistega lastnega umetnostnega hotenja, ki ga tudi kretska premoč ni mogla zatreti.

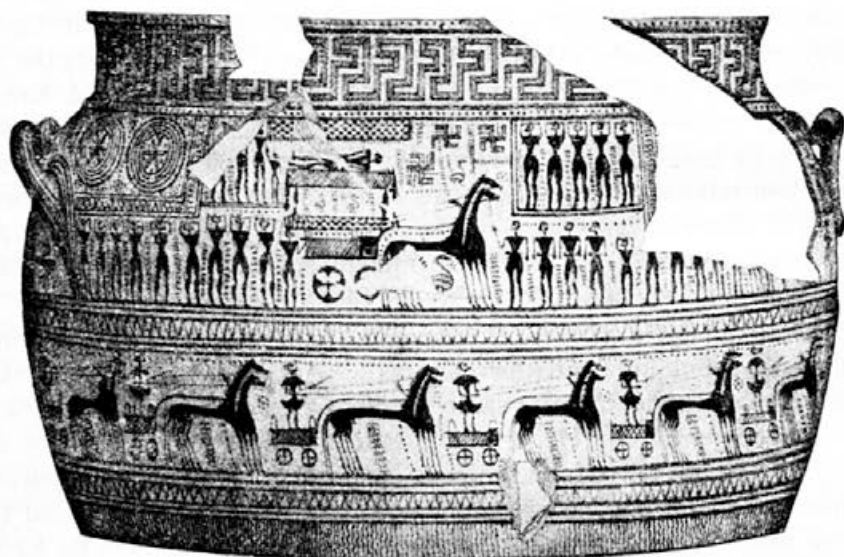
Celo minojsko umetnost na Kreti označuje v prvi vrsti izrazita slikovitost. Ta slikovitost je odločilna celo za njeno arhitekturo; monumentalnost te arhitekture tiči kvečjemu v ogromnih dimenzijah gradbenega kompleksa in velikem številu nakopičenih poedinih prostorov. Slikovitost pa je njena najznačilnejša poteza. Palača v Knosu ali palača v Fajstu je popolnoma prilagodena terenu, se stopnjuje v terasah, je polna nepričakovanih, menjajočih se pogledov ter je gotovo prehajala v umetno aranžirane „prirodne“ vrtove. In slikovito, razgibano, vedno — četudi s primitivnimi sredstvi omejene barvne skale — bogato-barvno je bilo stensko slikarstvo; in isto slikovito čuvstvovanje se je izražalo tudi vsepovsod drugod: v keramičnem okrasku, v zlatarskih in bronastih izdelkih, v fajansah, v kretskih rezanih kamenih. Vsa ta figurativna in dekorativna umetnost je največje nasprotje poznejše grške umetnosti. Posameznega, čisto izoliranega predmeta skorajda ne pozna; kjer ga pa vendarle ustvarja, n. pr. v miniaturi plastiki, ga podaja gledanega in občutenega čisto slikovito. Notranja tektonika in skrukturna logika teles se nudi sama po sebi, v kolikor jo izražajo zunanji slikoviti vtisi. Seveda pa pri vsem tem ne smemo prezreti, da se ta slikovitost, ki je izraz neskončno bogate, močne življenske radosti, pojavi kar naenkrat skoraj brez predhodnih stopinj, da pa se ta elementarna živahnost kmalu ustavi, da ta stil nekako otrpne in se slednjič izpremeni v ponavljanje enkrat za vselej veljavnih stereotipnih formul za najraznovrstnejše oblikovne izraze. Kakor vsaka druga umetnost, ki je dosegla zgodaj svoj vrhunec, izgubi tudi kretska umetnost svojo prvotno slikovito naivnost in prehaja v marinizem, ki je vsled dolgotrajne tradicije, vsled izurjenosti in spretnosti proizvajajočih umetnikov sicer vedno zanimiv in bogat, ki pa ne črpa več iz proste notranje naivnosti. V tem oziru je zlasti zanimiva slikarija že poznega sarkofaga iz Hagie Triade,<sup>23</sup> ki kaže še v svojem časovno poznem oblikovanju vsa sredstva v uporabi, do katerih se je povzpelo kretsko slikarstvo takoj že v prvem letu. Seveda so prav tukaj — kakor tudi drugod v kretski umetnosti — vidni vplivi Orienta, zlasti Egipta. Toda ti vplivi so vendarle samo zunanji in ne segajo globoko, ne vplivajo bistveno prav nič na izpremembo osnovnih tendenc te umetnosti, ki se prav v tej kompoziciji povzpne — bržkone nezavedno — do poskusa podati v ploskvi iluzijo linearne perspektive,<sup>24</sup> česar ni umetnost v Egiptu nikoli niti poskusila.

Najizrazitejši je ta pozni slog v keramičnem okrasku takozvane prve in druge poznminojske dobe. Nekdanji naturalizem

se začenja — morda deloma tudi pod vplivom kontinenta — izgubljati, stopati v ozadje; cela dekoracija postaja čedalje bolj tektonska in posode same dobijo veliko bolj tektonske oblike. V stilu zadnje poznominoidske dobe, na posodah takozvanega dvornega stila spominja dekoracija naravnost na arhitektonske kompozicije in je — kakor pozneje na grških vazah — z njenimi sredstvi izrazito poudarjena struktura keramičnih posod. In prav ta dva zadnja stila kretske keramike se najbolj razširita po otokih in mikenskem ozemlju na celini<sup>25</sup> ter so nam njuna najdbišča žive priče razvitega eksporta izdelkov kretske umetelne obrti. Toda obenem s koncem drugega poznominoidskega stila je tudi že konec Krete kot najvažnejšega in glavnega kulturnega središča otokov in obrežij Egejskega morja. Palače v Knosu, Fajstu in Hagii Triadi so požgane in razrušene in četudi je zadnja še enkrat obnovljena, je moč Krete vendarle uničena. Politično in kulturno težišče je odslej na celini in od tega časa dalje — torej nekako po letu 1400 pr. Kr. — vlada na celem mikenskem, prej kretskem in ostalem bližnjem in daljnem ozemlju samo še enotna — mikenska koiné. In ta je za nas na tem mestu najvažnejša, ker kaže mnoge poteze, ki so doma samo na celini in so se tam najpreje uveljavile.

Dotaknil sem se poprej bistvenih razlik med arhitekturo na mikenski celini in arhitekturo kretskih palač. Te razlike so tako znatne, da morejo izvirati samo iz čisto različnih temeljnih umetnostnih čuvstvanj. Da je bila ostala umetnost importirana in da so jo izvrševali po naročilu mikenskih gospodov kretski importirani umetniki, o tem pač ne more biti nobenega dvoma. Kljub temu pa so se tudi v njej mestoma uveljavile poteze, ki jih umetnost na Kreti sami ni poznala in ki so bile ali naravnost naročene ali so pa vsaj odgovarjale drugačni življenski in kulturni okolici, sredi katere so umetniki ustvarjali. Nedvomno je pravilno, če opozarja Rodenwaldt<sup>26</sup> zlasti na dve takšni karakteristični potezi v figurativni umetnosti, ki pa sta čisto predmetnega značaja: na motive figurativnih kompozicij, ki so v veliki večini slučajev vzeti iz vojnih in lovskih doživljanj ter spominjajo v tem na epsko ozadje, slično onemu, iz katerega se pozneje v Joniji rodijo Homerjeve pesnitve, — in na nošo mikenskih moških figur, ki je različna od noše na Kreti. Arhitektura in moška noša sta gotovo dva skrajno konservativna činitelja zlasti pri narodu, ki je pri stiku s tujo kulturo ohranil svojo politično neodvisnost (— isto se n. pr. ponovi pri Rimljanih —). In nedvomno je prav to dejstvo tudi eden med argumenti, ki krepijo domnevo, da so bili mikenski „Ahajci“ kri

grške krvi ali — previdno povedano — pleme sorodno poznejšim grškim plemenom.<sup>27</sup> Toda zdi se mi, da je mogoče to mnenje podkrepiti še z drugimi opazovanji, ki so za nas posebne važnosti, ker so stilističnega značaja. Cela predmikenska keramika na grški celini je geometriška;<sup>28</sup> izpodrine jo šele keramika kretskega dvornega stila. Nato pa sledi keramika mikenske koiné, ki se sicer glede dovršenosti in živahnosti svoje dekoracije nikakor ne more vzporejati s starejšimi fazami, ki pa je v marsičem sorodna z arhitekturo, nastalo v isti dobi, predvsem pa z arhitekturo tirintskega gradu, kateri je bil ravno v tej poznomikenski fazi prenovljen in nanovo utrjen.



Sl. 2. Zgornja polovica velike dipilonske vaze. (Po knjigi Buschor, Griech. Vasenmalerei.)

Kot primer naj nam služi poznomikenska čaša z otoka Roda (slika 2.). V primeru z naturalističnimi in tudi dvornimi kretskimi vazami je ta čaša že veliko revnejša in skromnejša, okras je jako obubožal. Od vsega nekdanjega bogastva oblik je ostal samo še en motiv iz morske favne in še ta se je izpremenil v shematično prestiliziran ornament brez notranjega življenja. Ostali del čaše pa je prekrit z najpriprostejšimi linearnimi motivi. In vendar ima ta čaša nekaj na sebi, česar niso imele vse starejše vaze: že v obliki posode same je jasno izražena težnja po tektonski kompoziciji, njena dekoracija pa ne sili prav nič v ospredje, ampak je podrejena smislu,



„ideji“ posode in strukturi njenih oblik. In če bi hoteli ta primer pomnožiti z drugimi,<sup>29</sup> bi našli še druge pojave: tehnična izvršitev posod postaja čedalje slabša; pojavlja pa se cela vrsta geometriških motivov v dekoraciji in kar je najznačilnejše: tudi človeška figura, česar starejša kretsko-mikenska keramika iz stilističnih vzrokov sploh ni poznala. Ostane pa eno: smisel za tektoniko posod v zvezi z dekoracijo, — torej v bistvu ista poteza, ki smo jo spoznali kot tolikanj značilno za tirintsko arhitekturo.

Mikenska kultura izzveni torej v umetnosti, ki se takorekoč vrača k geometrizmu, od katerega jo je bil odtujil blesteči intermezzo. In le za ta geometrizem more veljati hipoteza o „kmečkem stilu“, o katerem bomo še govorili. Ta geometrizem seveda ni več primitivni geometrizem neolitske dobe in je v primeru s predhodno fazo nedvomno reakcija, propadanje, zastoj. Toda tudi Grki se uveljavijo v umetnosti najprej z geometrizmom, ki pa je drugačne vrste.

### III.

Za kronologijo najpoznejše faze mikenske umetnosti so največje važnosti imena egipčanskih kraljev iz XIII. stoletja in filistejska keramika iz začetka XII. stoletja. Ta filistejska keramika na palestinskih tleh,<sup>30</sup> ki zastopa v svoji dekoraciji nadaljni razvoj poznomikenskih motivov in jih dovaja deloma že do popolne geometrizacije, kaže hkratu mnogo skupnih potez s keramiko na otoku Cipru v dobi, ki sledi mikenski; razvije se kmalu po letu 1200 pr. Kr. in pomenja torej že mejo, pred katero je mikenska umetnost sama že ugasnila. Nov, važen prispevek k tej kronologiji pa je Schweitzerjeva disertacija,<sup>31</sup> ki izhaja od najdbišča in grobov v Gezerju, kjer je s pomočjo določenih datiranih palestinskih glavnih dob omogočena kontrola. V teh grobovih, ki so bili v rabi tekom takozvane tretje semitske dobe, to je približno 1200—950 pred Kr., so zastopani ostanki po-mikenske keramike, ki je povsem geometriška ter se popolnoma ujema s keramiko iz najdbišč, v katerih so se našle tudi poznomikenske posode — v Tesaliji, Fokidi-Beociji, Atiki, na Peloponezu, v Argolidi in Meseniji, na Kreti, v Mali Aziji in na Cipru. Najvažnejši uspeh te raziskave pa je spoznanje, da je vsa ta keramika „protogeometriška“ in da traja njen razvoj več kot dve stoletji. Vrzel med poznomikensko in grško geometriško umetnostjo je torej — kakor bomo videli — izpolnjena.

Dekoracija teh protogeometriških vaz (slika 3.), ki je povečini omejena samo na ramena posod, je skrajno primitivna in spominja na podrobne dekoracije neolitskega geometrizma. Na drugih posodah pa se pokaže ornamentika, kakršne kretska keramika sploh ne pozna (slika 4.) in ki je v bistvu istega izvora kakor dekoracija antropomorfnih trojaskih posod, na katerih ni nič drugega kakor v glino prenešeni ovratni okras človeškega telesa. Preoblikujejo pa se tudi posode same: tekom stopnjevanja razvoja se pojavijo že tukaj tektonsko zasnovane oblike poznejših grških geometriških posod.

Ta geometrizem je brezdvomno že začetek grške umetnosti. Odkod je prišel? Kako je nastal? Znanе so trditve, da si moremo postanek grškega geometrizma razlagati le na ta način, da ni pravzaprav nič novega;<sup>32</sup> kajti — pravijo zagovorniki tega mnenja — geometrizem je bil na Grškem od nekdanj doma; vsa predmikenska umetnost je bila geometriška. Njen razvoj je prekinila kretska umetnost, ki se je razširila tudi na kontinentu kot „gosposki stil“ in jo popolnoma izpodrinila v bogatejših krogih in v oficijalnih, reprezentativnih predmetih. Toda v narodnih masah in zlasti na posodah, ki so služile v vsakdanjo porabo, se je obdržal stari geometrizem, ki je bil seveda omejen na preprostost in revščino, a je vendar živoritaril kot nekakšen „kmečki stil“. Ko pa je prenehala zunanja kretska vzpodbuda „gosposkega stila“, je nanovo oživel domači geometrizem in postal temelj grške umetnosti.

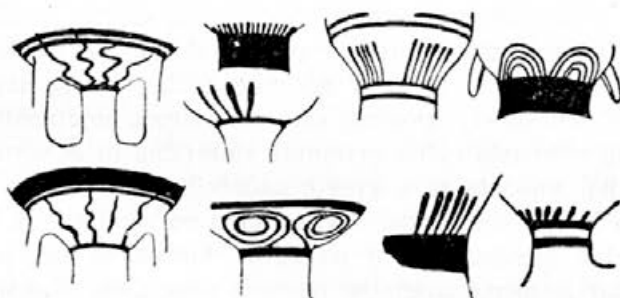
Takšna formulacija geneze grškega geometrizma je gotovo napačna. „Gosposki stil“ je vse preveč razširjen, da bi ga smeli sploh tako imenovati; „kmečki stil“, ki se je — recimo — tuptam ohranil, ne dokazuje ničesar drugega kot konservativnost narodne umetnosti. Toda že površen pregled poznomikenske dekoracije nas dovolj prepriča, da v njej nikakor ni oživel stari geometrizem, ampak da so se samo geometrizirale kretsko-mikenske oblikovine. Če pa naj nam ta pojav služi v dosego gotovih zaključkov, morejo biti ti zaključki le v tem, da nam kažejo notranjo sorodnost med „ahajskim“ in grškim umetnostnim hotenjem in seveda tudi plemensko sorodnost med mikenskimi Ahajci in pokolenji, ki so ustvarile Homerjeve pesnitve. O tem pa smo že govorili.

Grški geometrizem ni nadaljevanje mikenskega. Njegovi začetki segajo daleč nazaj v predzgodovino in v pradomovino grških plemen. Za nas postaja — v najprimitivnejših formah — viden šele z začetki grške zgodovine, ki so istopomembni s takozvanim dorskim preseljevanjem, — hkratu pa s koncem bronaste in začetkom

železne dobe. Pojavi se torej sredi ene največjih peripetij v zgodovini Evrope kot umetnostni izraz svežih plemen, ki so njegove zarodke prinesli nedvomno že s sabo v nove kraje. Njegove prve faze, kakršne se nam zrcalijo v zgoraj omenjenih izsledovanjih, so popolnoma prvotne in so nastajale že jako zgodaj, torej na vsak način že koncem II. tisočletja pr. Kr. in se razvijale v jako burnih časih, ko je bilo nemogoče mirno, osredotočeno ustvarjanje kakor



Sl. 3. Protogeometriške posode. (Po „Jahrb. d. deutsch. archäol. Inst.“ 1918. 94.)



Sl. 4. Protogeometriške posode. (Po „Jahrb. d. deutsch. archäol. Inst.“ 1918. 95.)

nekdanj na Kreti in v Mikenah ali pa v raznih poznejših dobah. Odtod tudi ta velika enoličnost zgodnjih geometriških posod. Ko pa se skonsolidira grško življenje, se dvigne tudi geometrizem do višin, na katerih ga šele moremo pravilno presoditi in oceniti.

Zgodovinska vloga grškega geometrizma se začneja takrat, ko se izpremeni iz primitivne v „historično“ umetnost, ko nastopi v njegovem razvoju tista faza, ki jo je stari Orient preživel že koncem neolitske in sredi bakrene dobe. Ali je geometrizem vzklik iz

tradicij dorskih ali jonskih plemen,<sup>33</sup> je z našega vidika manj važno. Vsekakor je dosegel svoj najvišji razcvet v Atenah in v Joniji, kjer se je slednjič spojil z oblikovinami, ki so bile usodne za ves nadaljni razvoj grške umetnosti.

„Historična“ umetnost Starega Orienta se je bila razvila iz kombinacije primitivnega geometrizma in primitivnega naturalizma. Grški primitivizem pa je bil v drugem položaju; obdan je bil od umetnostnega oblikovanja, ki je imelo primitivno stanje že daleč za seboj. Ravijal se je v neposredni bližini Orienta in sredi mikenskih tradicij, ki jih je bila polna ne samo Jonija, ampak tudi celi bližnji Orient<sup>34</sup> in ki so se ohranile zlasti v kovinski tehniki. Samoposebi je umevno, da je morala grška umetnost, ki je tičala še v takšnih primitivnih začetkih, biti jako dovezeta za vse umetnostne pojave v svoji bližini; razumljivo je tudi, da je motive, ki jih je drage volje prevzemala, podajala spet samo v primitivni obliki in ni niti približno dosegala svojih izvirnikov.<sup>35</sup> Odločilna pa je bila vendarle dozorelost, katero je že bila dosegla grški sosedna umetnost. Od tod ni bilo več poti nazaj. In prav iz tega spoja grškega primitivnega geometrizma z Orientom se je rodil grški arhajizem, iz njega pa umetnost klasične dobe.

Toda v čem pa je tičala ta notranja moč geometrizma? In kakšna je potemtakem njegova vloga v zgodovini antične umetnosti? Izšli smo od primitivnih predzgodovinskih oblikovin, pregledali njihovo pot v Orientu do tiste točke, ko se izpremeni v „historično“ umetnost; spoznali smo slikovitost umetnosti na Kreti, kateri je na mikenski celini protitež sintetična in dekorativna tektonika; videli smo, da se v grških začetkih ponavlja vsa prvotnost primitivnih faz geometrizma. Vsemu temu pa sledi v VII. in VI. stoletju nenaden blesteč razvoj navzgor. Grčija se uči od Orienta — in vendar je njena umetnost povsem drugačna. Kakšno je torej bistvo te geometriške umetnosti, ki je temelj grške bodočnosti?

Treba jo je primerjati s tem, kar je bilo pred njo in kar jo je obdajalo. Vsaka figurativna umetnost nam razkriva del človekovega razmerja napram zunanjemu svetu; kako je bilo to osnovno razmerje izraženo v Orientu in v kretske-mikenskem okrožju? In kaj nam pripoveduje o tem grška geometriška umetnost na vrhuncu svojega razvoja, v takozvanem dipilonskem stilu?

#### IV.

Orient je obsežen pojem, ki nikakor ne krije vedno enotne vsebine. Njegova umetnost pa ima vendarle mnogo skupnih potez

— kakor sploh cela psihika orientalskega človeka — in zato nam je treba le-te poiskati.

Oglejmo si egipčanski relief, ki se hrani v Berlinu in je nastal okoli leta 1400 pred Kristusom. Njega predmetni motiv je žrtev umrlim in je torej v neposredni idejni zvezi s kultom prednikov, iz katerega se je pravzaprav razvila cela egipčanska historična umetnost. Na levi sedita na vzvišenih sedežih dva umrla — mož in žena —, pred njima stoji miza z darili in z desne strani prihajajo štiri osebe z novimi darili. Torej epičen prizor: pripoveduje na dolgo in široko z vsemi podrobnostmi, ki si jih sploh moremo misliti. Natančno je podana oblika stolov, na katerih sedita heroizirana umrla; in oba sta vpodobljena kakor v življenju: vse na njih je verno od potez na obrazu pa do lasulje in posebnosti oblek ter majhne opice pod ženinim sedežem. In nič manj podroben ni opis ostalih štirih figur, darov in žrtev, ki jih prinašajo, in darov, ki že leže na mizi. Vse skupaj je torej prizor, kakršen se je v Egiptu tudi resnično dogajal (— seveda ne v navzočnosti heroiziranih mrličev —). Zanimivo pa je, kako je umetnik preoblikoval poteze resničnega pojava.

Obe sedeči figuri sta neprimerno večji od ostalih in ako bi vstali, ne bi bil relief niti dovolj visok. Žena sedi pravzaprav ob desni moževi strani, torej — za gledalca — pred njim, kar kaže že njena leva roka, s katero ga objema; v reliefu pa jo je umetnik potisnil nazaj. Predmeti, ki ležijo na mizi, ležijo v resnici seveda drug kraj drugega, v reliefu pa so nakopičeni drug nad drugim v isti ravnini. In isto velja tudi za vse ostale podrobnosti. Vsi predmeti in vse figure stojijo v celi svoji obsežnosti na isti osnovni črti: oba sedeža in obe sedeči figuri, čeprav se krijejo, mize in prihajajoče osebe in tele, katero vodi zadnji možki na vrvi in ki je za njim, a stoji hkratu še celo s svojo desno nogo na isti črti kakor njegova desna noga. In kar velja za celotno kompozicijo, velja tudi za posamezne dele telesa. Telo je razčlenjeno v svoje posamezne sestavine in potem zopet sestavljeno in sicer ne po svoji notranji strukturi, ampak kakor se kažejo poedini deli očesu od blizu v najznačilnejših oblikah; odtod tudi zamenjavanje desne in leve roke in noge oziroma po dve levi ali desni roki ali nogi pri isti osebi.

Ta relief je tipičen primer za egipčansko umetnostno pojmovanje in hotenje. Kljub svoji široki epiki in ostri karakteristiki posameznih oseb nima ničesar skupnega z naturalizmom. Ta umetnost niti ne namerava vzbujati iluzije resničnega pojava. Ona samo

pripoveduje in sicer pripoveduje s pomočjo oblik, ki so se enkrat za vselej uveljavile. Vsa egipčanska figurativna umetnost pa je podvržena eni sami — verski ideji in še zlasti osnovni ideji češčenja prednikov. Svoje snovi zajema sicer iz celega življenja, a jih slednjič vse izpreminja v več ali manj abstraktne sheme — znake, s katerimi krasi ploskve svetišč, palač in grobov.

Nekoliko drugačna je umetnost stare Mezopotamije in Sirije. Tudi ta umetnost pripoveduje, — toda samo gotove stvari. Tudi ona je abstraktna, — toda ni tako shematična, kakor egipčanska; preveva jo transcendentalna ideja božanstva, kjer pa stoji na realnih tleh, tvori njen predmetni temelj abstraktna ideja države, realizirana v osebi vladarjevi in v njegovih dejanjih. Realistično opazovanje, kakršno se zrcali n. pr. v starobabilonski gliptiki,<sup>36</sup> pušča daleč za seboj egipčansko ploskovito shematiziranje. Že starobabilonskemu arhajizmu Sargonove dobe (ok. l. 2850 pr. Kr.), ki pomenja velik napredek v primeru s sumersko umetnostjo, je bil svet važen v vseh svojih pojavih in stela kralja Naram-Sina<sup>37</sup> se povzpne celo do blesteče uspelega poskusa vpodobiti zgodovinski dogodek sredi enotno zasnovane pokrajine. Toda kljub temu, da imajo figure včasih naravnost portretne poteze, da so posameznosti v strukturi človeškega telesa kar najnatančnejše opazovane in je mnogokrat vpodobljena celo tudi snovnost tkanin, — kljub temu, da se poleg figur pojavljajo že zgodaj tudi realistično gledani in podani rastlinski motivi,<sup>38</sup> se izvrši in dokonča celi razvoj te umetnosti v mejah, katere ji je že od samega začetka začrtala orientalska duševnost. Umetnik je sicer realist in sicer tako zelo, da se oblike, ki jih ustvarja, niti v reliefu ne zlijejo v ploskvo, ampak ostanejo prava kubična telesa. Toda njegova umetnost ima kljub temu le malo skupnega z življenjem; resničnost mu nudi samo nekaj osnovnih oblik, iz katerih sestavlja svoje slavospeve božanstvu in vladarju. Človek, posameznik ni nič; vse dobiva pomen samo v zvezi z božanstvom. Ta umetnost pozna sicer globoke strasti, a ne pozna radosti in ne vidi lepote človeškega življenja. Še celo tam, kjer pripoveduje o svojih narodnih junakih, so dimenzije njenega pripovedovanja nadčloveške — in postanejo njene figure slednjič samo še tipi, šablone, ki se neprestano ponavljajo iz pokolenja v pokolenje. Fantastična domišljija orientalskega človeka je sicer neizčrpana in ustvarja v umetnosti bitja, ki živijo — že tisočkrat preoblikovana — do današnjega dne; toda vedno je samo v službi gotove ideje in ne ustvarja iz samega čistega nagona in tvorne radosti nad živlenskimi pojavi.

Samo po sebi je umevno, da je s takšnim pojmovanjem v tesnem skladu krog njegovih oblik; saj takšno vpodabljanje ne potrebuje iluzionarnosti. Tudi ta del Orienta pozna v figurativni umetnosti samo oblike, kakršne vidi oko iz bližine. Iz teh oblik sestavlja potem celoto, tudi še pozneje, ko si ustvari — zlasti v Asiriji — svoj epski stil, da opisuje ž njim in proslavlja kraljevo življenje in delovanje. Kakor s človekom in živaljo pa postopa ta umetnost tudi s pokrajino, ki je tudi samo sestavljena iz poedinih delov in služi samo v pojasnitev bližnjih okoliščin vpodobljenega momenta. — In takšna je v bistvu tudi umetnost Sirije in Feničanov v dobi, ko postanejo Feničani važen činitelj v širjenju umetnostnih oblik ne samo na vzhodu, ampak tudi na zahodu in se v njihovi umetnosti spajajo egipčanski elementi s hetitskimi in mezopotamskimi. Seveda v tej njihovi umetnosti nikakor ni vse vzhodnega izvora, ampak moramo — zlasti v njihovih metalurgičnih izdelkih — videti marsikaj, kar se je prvotno razvilo na Kreti in v mikenskem okrožju.<sup>49</sup> Toda v splošnem je ta umetnost vendarle popolnoma orientalizirana in ž njo in s hetitskimi izdelki so se Grki predvsem stikali, ko se je oblikovala njihova lastna umetnost.

Da je bilo osnovno stališče in čustvovanje, izraženo v kretski in mikenski umetnosti, diametralno različno, je po vsem tem, kar smo ugotovili pri njeni karakteristiki, čisto jasno. Tej umetnosti je bila tuja sleherna abstraktnost in shematičnost. Pristopala je k življenju kot celoti in ga genialno naivno odtvarjala. Prizori, kakršni so oni na obeh zlatih čašah iz Vafia<sup>49</sup> in na znani steatitski vazi iz Hagie Triade,<sup>41</sup> prekašajo po svoji živahnosti vse, kar je ustvarila antika tja do helenizma. V njih je kubičnost poedinih figur, iluzionarnost, masa, gibanje, prostor in globina, celo pokrajina. Eno pa ima tudi ta umetnost skupno z Orientom: jasnost, kateri se žrtvujejo poteze, ki bi sicer povečavale iluzijo. Jasna, uravnotežena pa je tudi kompozicija celote (— n. pr. v simetriji —), kakršne Orient ni poznal in ki mu je bilo tuje tudi ono čisto čustveno duševno ozadje, ki se zrcali v obeh teh umotvorih.

Če govorimo v tej zvezi o grškem geometrizmu, nam seveda ne morejo biti odločilni njegovi začetki, ampak njegova kulminacija v takozvani dipilonski keramiki. Kako zelo različna je ta umetnost od vsega onega, kar je ustvarila Kreta in kar je ustvarjal Orient! Oblikovni zaklad njene ornamentike se je končno stabiliziral in je jako majhen. Toda prav to majhno število motivov, s katerimi razpolaga ta umetnost, je obenem njena vrlina. Posoda je razdeljena v pasove in „metope“, ki jasno poudarjajo njeno strukturo in

tektoniko, so sami zase tudi vedno dosledno skomponirani; v pasovih se vrstijo drug za drugim vedno enaki motivi, „metope“ pa so izolirane, njihov rob tvori okvir za podobo z enotno zaključeno vsebino. Rastlinskih motivov ni, pojavijo pa se živalski v obliki ploskovitih silhuet, ki tudi niso nič drugega kot ostali geometriški motivi: v pasovih se vrstijo drug za drugim, v metopah tvorijo heraldične skupine. Celi okras dipilonske keramične posode je torej bistveno drugače zasnovan kakor v Orientu, na Kreti ali v predzgodovinskih fazah: ves je strogo podrejen tektoniki posode in je sam vedno tako izbran, da odgovarja temu ali onemu mestu na posodi najboljše prav samo ta ali ona dekoracija, — da je torej sama za sebe umetnina in ne več samo več ali manj slučajen okrask.

Toda slednjič se pojavi v geometrizmu tudi — človek. Že zgoraj sem omenil, da spominjajo začetki „historične“ umetnosti v Elamu z načinom, kako oblikujejo človeško telo, na grški geometriški stil. Toda grški geometriški umetniki so prišli samostojno do svojega „človeka“, ki igra v njihovi umetnosti čisto drugo vlogo kakor v elamski. Tam je bil samo ornament, tukaj pa je več: tukaj je jedro, iz katerega se razvije neskončno bogato grško figurativno fabuliranje. Da pa je njegova oblika podobna elamskemu ornamentu, obstoječemu iz človeškega telesa, ni nič čudnega, kajti geometriški stil je ostal tudi tukaj dosleden in se je poslužil samo oblike, ki je bila v popolnem skladu s celoto stila in mu predvsem odgovarjala. Ali je nastala koncepcija tega geometriškega človeka na psihični podlagi primitivnega risanja iz spomina<sup>42</sup> ali ne, ni odločilno. Atiški umetniki so imeli v dipilonski dobi brezdvomno že čisto drugačne vzore pred sabo, ki bi jih bili lahko posnemali; in gotovo so tudi v resničnosti veliko več videli, česar pa niso označevali, ker ni odgovarjalo njihovemu hotenju in ker je nasprotovalo duhu keramičnega — a tudi kovinastega — geometrizma. Zato se tudi nikakor ne morem strinjati z A. Rieglom, ki je videl v dipilonskem stilu<sup>43</sup> povratek v orientalizem in nazadovanje. Nekaj pač spominja na Orient, zlasti na Egipt: skrajno dosledna ploskovitost, ki absolutno ne pozna nobenega prostora.<sup>44</sup> Toda v Egiptu to še ni bilo vse; v egipčanskem slikarstvu je bila figura razčlenjena in zopet ploskovito sestavljena iz poedinih členov, gledanih od blizu. Tukaj pa ravno nasprotno: važna je samo celota, ne pa njene posameznosti; poudarjena je samo struktura in izrazita je predvsem tektonika — ne samo posode, ampak tudi vsega, kar jo pokriva. Geometrizem je vedno jase in razločen. Njegova ploskovitost pa izhaja iz njega samega, iz njegovega bistva in njegove notranje logike.



Reasumirajmo. Začetki antike imajo svoje zarodke v predzgodovinski umetnosti, v primitivnem naturalizmu in geometrizmu, ki sta oba enako elementarna, a časovno in geografsko razdeljena. Iz kombinacije obeh se razvije „historična“ umetnost — v Orientu že koncem neolitske dobe, na Kreti pa se povzpne razvoj takorekoč brez predhodnih stopinj do najvišjega vrhunca slikovite umetnosti tekom antike. Kretske oblike zavladajo tudi na mikenski celini in izpodrinejo tamkajšnji geometrizem, toda že arhitektura mikenskega in tirintskega gradu kaže čisto samostojne poteze — smisel za sintezo, monumentalnost in prostorni čut —, ki se pojavijo v mikenski koiné, ko preneha biti Kreta glavno središče, tudi drugod, predvsem v keramiki. Te poteze so takšne, da smemo — v nasprotju s Kreto — sklepati na duševno in plemensko sorodnost s poznejšimi Grki. Toda grška umetnost ni nadaljevanje mikenske. Začenja se čisto samostojno že tekom preseljevanja grških plemen in ni torej med Mikenami in Dipilonom nobenega hiata. Njeni začetki so čisto primitivni, severno-prehistorični in privedejo tekom poltisočletnega doslednega razvoja do takozvanega dipilonskega stila, ki je popolno nasprotje vsega tega, kar je ustvarila Kreta in Orient. Njegova izrazita ploskovitost, jasnost in tektonika pa so poteze, ki v grški keramiki nikdar več popolnoma ne izginejo. Dipilonski geometrizem nikakor ni primitiven, ampak je samo dosleden — tudi tam, kjer začenja vpodabljeni življenje in se izpremeni v pripovedni slog.

V grško umetnost poseže v VII. stoletju Orient in jo v zvezi z mitom popolnoma preoblikuje. Toda temelji grške umetnosti vendarle ostanejo isti, ki so jih Grki prinesli s sabo s severa in jih prvič izkristalizirali v svojem geometrizmu. To pa je že drugo poglavje o razvoju v antiki.

<sup>1</sup> W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stylpsychologie.* 1919.

<sup>2</sup> F. B. Jevons, *Comparative Religion.* (Cambridge Manuals) 1913. — passim.

<sup>3</sup> Prim. Pfister, *Kultus:* v *Pauly-Wissowa*<sup>2</sup> XI. Sp. 2110—12.

<sup>4</sup> Prim. Rodenwaldt, *Der Fries des Megarons von Mykenai.* Str. 2—3, opazke o kretski umetnosti.

<sup>5</sup> Chantepie de la Saussaye, *Historya religij,* 362. Dostopen mi je bil samo poljski prevod.

<sup>6</sup> Worringer, o. c. 68 sl.

<sup>7</sup> Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa.*<sup>2</sup> 9 sl.

<sup>8</sup> Geometrizem se pojavlja sicer tudi še v paleolitski dobi zapadne Evrope, a je v splošnem razvoju in v primeri z njenim naturalizmom brez pomena. Pri tem

pa so se motivi višje vrste razvili iz figuralnih vzorov. — Prim. Déchelette, Manuel I. 230 sl. podoba 91.

<sup>9</sup> Seveda pa s tem ni rečeno, da — četudi tehnika nikoli ne ustvarja stila — je izključen vsak njen vpliv.

<sup>10</sup> Hoernes, o. c. 193 sl.

<sup>11</sup> Hoernes, Jahrb. für Altertumskunde, 1912, 165 sl.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> L. Curtius, Kunst der Antike (Handb. d. Kunstwissenschaft.) 21 sl.

<sup>14</sup> Obermaier, Der Mensch der Urzeit, 535 sl.

<sup>15</sup> Talni načrt: Pauly-Wissowa<sup>2</sup> XI. Sp. 1751/52; Rodenwaldt, o. c. 7; Springer-Wolters 104. — Palača v Fajstu: Fimmen, Die kretisch-mykenische Kultur<sup>2</sup>, 53; Pauly-Wissowa, ibid. Sp. 1753.

<sup>16</sup> Rodenwaldt, Mykenische Studien, Jahrb. d. d. Arch. Inst. 1919. — 91 sl. in passim.

<sup>17</sup> Talni načrt: Fimmen, o. c. 47.

<sup>18</sup> Myk. Stud. 91 sl.

<sup>19</sup> Schuchhardt, Schliemann's Ausgrabungen, Taf. IV. — Springer-Wolters 118. —

<sup>20</sup> O samostojnosti kontinentalne arhitekture napram Kreti pričajo gotovo tudi mikenski grobovi s kupolami. Sicer se pojavljajo okrogli „tholoi“, ki pa so jako nizko prekriti, tudi na Kreti že v zgodnji minojski dobi, toda pozneje izginejo. Pravi grobovi s kupolami, podobni mikenskim, se pojavljajo na Kreti spet šele jako pozno. — Prim. Fimmen<sup>2</sup>, 60 in 63.

<sup>21</sup> Fimmen, o. c. 69 sl. in 89.

<sup>22</sup> N. pr. mrežasto izpolnjeni listi, bršljanov list z deblom, bršljanova vitica, palma. — Prim. K. Müller, Athen. Mitt. 1909. 317 sl.

<sup>23</sup> Sitte, Zum Sarkophag v. Hagia Triada. — Öst. Jahreshefte, 1909. 305 sl.

<sup>24</sup> V načinu, kako je podana višina obeh stebrov, med katerima stoji žrtvena posoda, v katero zliva ženska postava tekočino.

<sup>25</sup> Reisinger, Kretische Vasenmalerei, 33 sl. in 48 sl.

<sup>26</sup> Rodenwaldt, Der Fries d. Meg. v. Myk. 48 sl.

<sup>27</sup> Cauer, Grundfragen der Homerkritik<sup>3</sup>, 302 sl.

<sup>28</sup> Glej pregled pri Fimmenu, 69 sl.

<sup>29</sup> Prim. zlasti Fürtwängler-Löscheke, Taf. II, XI, XXI.

<sup>30</sup> Thiersch, Arch. Anz. 1908, 378 sl. — Fimmen<sup>2</sup>, 195 sl.

<sup>31</sup> Untersuchungen zur Chronologie der geometrischen Stile in Griechenland. Heidelberger Dissertation 1917. — Dis. sama mi ni bila dostopna, pač pa Noackov referat o njej. Arch. Anz. 1918. 91 sl.

<sup>32</sup> Wide, Ath. Mitt. 1896, 402 sl. — Poulsen, Die Dipylongräber, 50—78.

<sup>33</sup> E. Pottier, Le problème de l'art orient. 152 sl. (Annales du Musée Guimet-Conférences, 1908.)

<sup>34</sup> Heinemann, Landschaftliche Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot. 22—29.

<sup>35</sup> Glej primere, ki jih navaja Poulsen, Der Orient u. d. frühgriech. Kunst, 108—116.

<sup>36</sup> Prim. Fürtwängler, Die antiken Gemmen I. Taf. I.

<sup>37</sup> Meissner, Altbabylonische Plastik, Abb. 25.

<sup>38</sup> Meissner, o. c. Abb. 45.

<sup>39</sup> Heinemann o. c. 28. — Fürtwängler o. c. III., 16.

<sup>40</sup> Springer-Wolters, 113.

<sup>41</sup> Ibid., 112.

<sup>42</sup> Loewy, Naturwiedergabe in der älteren griech. Kunst, 3 sl.

<sup>43</sup> Zadnjič v Österr. Jahreshefte 1906, 18.

<sup>44</sup> Predzgodovinski egipčanski geometrizem je bistveno različen od grškega. Je pripoveden stil in tudi v keramiki brez zveze s tektoniko posode.

## Narodna galerija.

Dne 9. maja 1923 se je vršil v posvetovalnici mestnega magistrata IV. redni občni zbor Narodne galerije. Ko se je prebral zapisnik zadnjega občnega zbora, je poročal predsednik Janez Zorman o delovanju društva v preteklem poslovnem letu naslednje:

Od zadnjega občnega zbora se je Galerija temeljito preuredila; odpravile so se peči iz dvoran, maskirala vrata, popravil parket in oskrbeli novi okvirji za mnogo slik. Galerija je v tem času pridobila za svojo zbirko 2 lesoreza od Gjuriča, 1 oljnato sliko Saše Šantla, 5 oljnatih slik Jos. Petkovška, 46 grafičnih del B. Jakca, 12 grafičnih del Maleša, v dar pa je dobila 1 oljnato sliko K. pl. Goldensteina, po 1 Layerjevo in 1 Götzlovo sliko. Razen tega se je v razstavne prostore uvrstilo 10 oljnatih slik, ki jih je Galerija kupila od dunajske Staatsgalerieje. — V minulem poslovnem letu je Galerija izdala album izbranih svojih slik v 2500 izvodi; z doslej prodanimi izvodi so stroški Galerije za album kriti. — Ker so galerijski prostori tako tesni, da je nadaljnji razvoj zbirke v sedanjem stanovanju nemogoč, si je odbor mnogo prizadeval, da si pridobi primernejšo stavbo za razstavo svojih del. Nekdanji pokrajinski namestnik Ivan Hribar je prvi položil 250.000 Din kot temeljni kamen za bodočo stavbo Akademije lepih umetnosti. Po historični razstavi je namestnik obljubil Galeriji nadaljnjo pomoč in je Galeriji pridobil, po večini iz svot, namenjenih „kronskemu daru“, od raznih darovalcev znaten fond, v katerega je do občnega zbora bilo vplačanih 586.470 Din. K stavbnemu fondu Galerije so prispevali: Prva Hrvatska Štedionica, Zagreb, 125.000 Din; Wiltchnigg, Ljutomer, 50.000 Din; Franjo Žagar 37.000 Din; dr. F. Born, Tržič, 25.000 Din; Ljubljanska kreditna banka 12.500 Din; A. Westen, Celje 12.500 Din; Vinko Majdič, Kranj 10.000 Din; D. Rakusch, Celje, 6250 Din; Združene papirnice, Vevče, 6250 Din; Vinko Avguštin, Celje, 10.000 Din; Posojilnica v Celju, 7500 Din; Franc Cerar, Domžale, 3750 Din; „Orient“ d. d., Maribor 2500 Din; Anton Badl nasl., Maribor, 3000 Din; Emerk Mayer, Ljubljana, 2500 Din; Ivan Kraker, Ljubljana, 2000 Din; A. Globočnik, Železniki, 1500 Din; Fr. Calcari in brat, Škofja Loka, 1250 Din; A. Ulm, Zavrč, 1000 Din; Rudolf Margheri, Stari Grad, 750 Din; Trboveljska premogokopna družba, 75.000 Din v državnem posojilu; Prometni zavod za premog, Ljubljana, 12.500 Din. Odbor si je prizadeval, da bi si pridobil brezplačno stavbišče za bodočo galerijsko zgradbo;

doslej se ta misel še ni dala ustvariti, a smemo pričakovati, da se bo s podporo javnih činiteljev vendarle realizirala.

Tajnik dr. Cankar je poročal, da je imel odbor v preteklem poslovnem letu 10 odborovih sej, 16 sej pa odsek za prireditve historične razstave. To razstavo je financiral velesojem, prostor zanjo pa je po nagnjenosti ravnatelja Ivana Šubica prepustila Galeriji tehnična srednja šola. Dolgotrajno odborovo delo pred razstavo in po njej ni sicer prineslo Galeriji gmotnega dobička, ker so se komaj pokrili dejanski izdatki, toda moralna korist te prireditve je bila velika. Historično razstavo je obiskalo razen onih, ki so prihajali v skupinah, 8973 oseb, ogledale so si jo skoraj vse ljubljanske srednje šole, Umetnostno-zgodovinsko društvo je priredilo v njej 24 predavanj in vodstev. Odprta je bila razen v dneh vsesokolskega zleta le od 3. do 25. septembra 1922. — Nadalje je poročal tajnik, da so se v minulem poslovnem letu uredile pogodbe z umetniki za nakupljena dela in da se je napravil nov inventar.

Iz obširnih poročil blagajnika arh. Šubica je bilo razvidno, da je Galerija končala v finančnem oziru svoje poslovno leto s saldrom 18.199:17 Din razen stavbnega fonda.

Revizor Franzl je izjavil, da je z dr. Regalijem pregledal knjige društva in jih našel v redu, ter je predlagal odboru absolutorij, kar se je soglasno sprejelo.

Predlog, naj bi se odbor 20 članov skrčil na 12, ni dobil potrebne dvetretjinske večine. Ker se je v preteklem letu pokazalo, da umetniška komisija ni vedno točno vršila svoje naloge, se je predložil in sprejel naslednji dostavek k pravilom Narodne galerije: „Če člani umetniške komisije ne oddajo svojih mnenj o predloženih umetninah v roku 14 dni, je odbor upravičen, da brez komisije ukrepa o nakupu“; razen tega se je sklenilo, da je motivirane izjave umetniške komisije spravljati v galerijski arhiv. — Nato je občni zbor nanovo izvolil za predsednika Janeza Zormanca, v odbor pa so se izvolili naslednji: Avgust Bukovec, dr. Izidor Cankar, Jos. Dostal, Ivan Frankè, Hinko Franzl, Rihard Jakopič, Ivana Kobilca, Francè Kralj, Rado Kregar, Hanuš Krofita, dr. Francè Mesesnel, dr. Jos. Regali, dr. Francè Stelè, Viktor Steska, Saša Šantel, Vladimir Šubic, Franc Vesel, dr. Miljutin Zarnik, I. Zupan. Za revizorja je občni zbor imenoval dr. Viranta in Jelka Erzina.

Pri slučajnostih je predlagal predsednik, naj se Ivan Hribar zaradi svojih odličnih zaslug za Galerijo izvoli za častnega člana, kar se je z odobravanjem soglasno sprejelo. — Dr. Regali je izrekel toplo zahvalo vsem onim, ki so kakorkoli sodelovali pri historični razstavi, in tistim, ki so prispevali za galerijski stavbni fond. — Slednjič se je na predsednikov predlog „Zbornik za umetnostno zgodovino“ soglasno imenoval za oficialno glasilo Narodne galerije.

Na prvi odborovi seji dne 14. maja t. l. se je odbor konstituiral tako: I. podpredsednik dr. Miljutin Zarnik, II. podpredsednik Msgr. Viktor Steska, tajnik dr. Izidor Cankar, blagajnik arh. Vladimir Šubic, varih Franc Vesel. Na tej seji se je razmotrivalo gospodarsko stanje Narodne galerije in napravilo več načrtov, kako v tekočem poslovnem letu okrepiti

društveno blagajno. Na isti seji se je kupila oljnata slika Franceta Kralja „Ženjice“ in leseni kip Toneta Kralja „Zavržen up“.

Po daljših dogovorih je Galerija sklenila, da priredi v Jakopičevem paviljonu razstavo Meštrovičevih del, ki odidejo, kakor se trdi, v Ameriko. Na razstavi, ki se je slovesno otvorila dne 28. junija 1923. spričo zastopnikov oblasti in kulturnih institucij, so Slovenci prvič imeli priliko ogledati si delo slavnega hrvatskega kiparja. Galerija namerja prirediti na razstavi več predavanj za občinstvo.

I. C.

## Umetnostno-zgodovinsko društvo.

Na občnem zboru dne 13. IV. 1923 je bil ponovno izvoljen stari odbor z izjemo prof. Fr. Kobala, ki je vsled zaposlenosti odklonil ponovno izvolitev. Na njegovo mesto je bil izbran dr. Starè.

Društveno delovanje se je osredotočilo spomladi na prireditev ogledov in izletov, vendar je slabo vreme program oviralo. V Ljubljani so si člani ogledali cerkev sv. Petra (dr. Stelè), grad in kapelo na Kodeljevem in cerkev božjega groba v Štepanji vasi (msgr. V. Steska). Pod vodstvom dvornega svetnika dr. Jos. Mantuanija sta se vršila dva ogleda v muzeju (prazgodovinska in rimska doba ter narodopisni oddelek). En izlet je obsegal ogled gotskih fresk in baročnih oltarjev v Godeščah, Gostečem in na Suhi; dalje starih stavb mesta Škofje Loke ter Strahlove zbirke v Stari Loki. Vodil je dr. Stelè, po zbirki pa lastnik g. Strahl sam.

Delo za topografijo se nadaljuje. Mesto Kamnik je končano; še letos upamo končati sodni okraj Kamnik. Dekanijo Radovljico pripravlja biv. konservator, župnik v Lescah F. Avsec; vipavsko dolino pa dr. Fr. Mesnel.

Frst.

## Varstvo spomenikov.

(od 1. X. 1922 do 1. IV. 1923.)

Poroča konservator dr. Fr. Stelè.

Sr. Bitnje, podružnica, restavracija slike sv. Uršule je bila po M. Sternénu povoljno izvršena.

Dol. ob Savi, farna cerkev, Kremser-Schmidtova slika sv. Marjete je bila po M. Sternénu po zadnjič objavljenem programu restavrirana.

Dunaj, galerija akademije lepih umetnosti. Pogajanja za nakup Caucigove slike Fokion in žena za kako javno zbirko so se končala brezuspešno, ker je bila cena za naše razmere previsoka.

Hrastovec, grad pri Sv. Lenardu v Slov. Goricah, bogato rezljana postelja z baldahinom iz XVI. st. je bila kljub prizade-

vanju konservatorja, da jo zadrži v Sloveniji, prepeljana v republiko Česlovaško.

Kamnik, frančiškanski samostan, V. Mencinger, slika Porciunkule. Slika je bila po določenem programu uspešno restavrirana in se obesi v cerkvi v kapeli sv. Križa na moški strani.

Kamnik, Šutina, rimski nagrobnik v zidu hleva Krištofove hiše. O priliki adaptacij v industrijske svrhe je bil nagrobnik Čaja Dindija Blanda, Octavije Quarte in C. D. Blanda sina deloma zazidan, predno je bil konservator obvešččen. Zakrit je bil ogel na napisni strani in nekaj črk. Na željo konservatorja je bil zid deloma izklesan, tako da je večina napisa zopet vidna, zakrite so ostale še sledeče črke: v 1. vrsti polovica končnega O, v 2. vrsti končni T, v 3. vrsti na koncu P F, v 5. vrsti na koncu O F. Pri beljenju stene je bil kamen očuvan beleža.

(O spomeniku glej CIL V. 3. št. 10.782bis in Müllner, Emona, str. 250, št. 102.)

Laško, župna cerkev, povečanje. Spomen. uradu so bili predloženi načrti, po katerih bi se bila cerkev povečala proti zapadu, kjer bi se postavila tudi dva nova zvonika, apsida južne kapelice bi se podrla in prostor podaljšal do baročne kapelice, katere zapadna stena bi se odprla. Istotako bi se na severni strani odprle stene iz ladje v zakristijo in iz te v kapelo, zakristija pa bi se prestavila na sedanji točki proti severu. Načrti so vsebovali čisto mehanično povečanje prostora, ogrožali obstoj estetsko izredno učinkovitega zvonika, ne pa večje koncentriranosti prostora, ker so dodajali k sedanji prostorni razkosenosti le še nove mrtve prostorne dele. Projekt je predlagal tudi na zunaj bogato fasadiranje v psevdoromanskem duhu. Mesto tega predloga je spomeniški urad preskrbel novo skico za praktičnejšo in spomeniškemu značaju cerkve primernejšo rešitev. Ta predlaga povečanja cerkve v velikem polkrogu proti zahodu in z novo ladijo proti jugu, s primernim povišanjem sedanjega zvonika. Ta projekt na mah osredotoči sedaj razkosane prostore proti zapadu, kjer postavlja tudi glavni oltar, s slikovito grupacijo streh in velikega polkroga zidu ter zvonika v bistvu samo obogati in monumentalizira tradicionalni značaj stavbe ter ohrani vse zgodovinsko in arheološko važne dele stavbe nedotaknjene. Sedanji prezbiterij z obema kapelama izpreminja v kapelo za spovednice in intimne pobožnosti.

Natančna preiskava stavbe je dognala, da je ta produkt mnogih prezidav. Njen najstarejši del je spodnji del zvonika s križnim rebrastim svodom, ki sega v konec romanske dobe. Tudi ladija, ki je bila prvotno prekrita z ravnim lesenim stropom, sega v ta čas nazaj. Prvotno višino sten označa zidava iz grobo otesanega kamna v vodoravnih legah, ki se konča nekako 1 m nad sedanjim svodom stranske ladije. Nad to se nahaja pod streho druga plast, ki odgovarja ometanemu delu stene in je sestavljena iz okroglega rečnega kamna. Ta je dokaz, da je bila ladija v gotski dobi, mogoče ko so sezidali ladijo na južni strani, povišna in je imela zopet raven strop. Tudi sev. ladija je imela prvotno raven strop in je nedvomno starejša od sedanje južne, ki jo zaključuje posebna apsida. Ta ladija je naravnost biser zrelogotske arhitekture, vsi konstruktivni elementi se začinjajo pri tleh in se razvijajo konsekvntno v svod. Iz te dobe (XIV. st.) je

tudi kor; svod glavne ladije, sev. ladije, zakristije in prezbiterij pa so iz poznogotske dobe. V XVIII. stol. sta bili dozidani še kapeli na obeh straneh prezbiterija.

Ljubljana, mestni trg hiša št. 2, magistrat, pri popravilih na fasadi in portalu sta bili odstranjeni vazi vrhu portala. Mestni magistrat je bil naprošen, da vrne vazi, kar pa se dosedaj ni zgodilo.

Maribor, župna cerkev sv. Magdalene, povečava ali nova stavba na drugem mestu. Konservator se je zavzel za rešitev problema na sedanjem mestu, ki je posvečeno s tradicijo starega kulturnega mesta in ima razen tega za cerkev izredno pripravno lego, ker leži stran od glavnega prometa in tvori zatišno, toda lepo ležeče okrožje, kjer je mogoča monumentalna rešitev problema, saj celo stara nevsiljiva stavba na tem mestu od leve strani reke napravi večji učinek, kakor je v resnici. V ljubljanski šoli za arhitekturo so bile izdelane 3 variante, kako rešiti problem na tem mestu. V bistvu vsebujejo vse postavitev noye, na staro naslonjene in ž njo organsko zvezane stavbe bolj monumentalne oblike in večjega zvonika. Stara cerkev se porabi za zakristijo (prezbiterij) in kapelo za spoved in intimne pobožnosti (ladija), odpadeta samo sedanja sev. kapela in zakristija. Nova stavba je zasnovana tako, da se doseže na danem prostoru čem večji obseg, da je slika obeh stavb na zunaj enotna in učinkovita ter da je prostor v notranjščini čem bolj osredotočen. Projekt odgovarja podobno onemu za Laško vsem zahtevam spomeniškega varstva, estetike in porabnosti pa posebno tudi varstva in še potenciranja mestne slike.

Muljava, podružnica, odkritje fresk se je nadaljevalo. Pri ponovni preiskavi je bilo ugotovljeno, da je letnica v prezbiteriju kakor tudi ona na počelju slavoloka pod streho 1456 in ne 1453, kakor se je zdelo do sedaj. Od treh krakov, ki so bili čitani za 3, sta se prva dva izkazala kot U (vidi se še sled vezi med njima spodaj in nimata pik nad seboj), tretji pa ima obakrat jasno piko in je I. Delo odkritja je sedaj popolnoma dovršeno, nadaljuje se čiščenje in retuširanje večjih vrzeli. Prezbitierij je razen podstavka, ki se reši v soglasju z ladijo, popolnoma končan. Ikonografska vsebina slik je postala sedaj v glavnem popolnoma jasna. Na sev. steni je bil odkrit še del slike sv. 3 kraljev vsebujoč začetek: Slovo kraljev pri vratih Herodove palače, na juž. steni se je izkazal ostanek z donatorjem kot del votivne slike, ki je predstavljala verjetno kronanje Marije, na eni strani meniha-donatorja, na drugi pa avtoportret slikarja, ki je popolnoma uničen. Scena s konjeniki predstavlja izpreobrnjenje Pavlovo; zgodbi sv. Pavla so posvečene vse nadaljne slike južne stene, ki jih je pa težko tolmačiti. Ob oknu vidimo vojščake v oklepih, dalje Pavla klečečega pred oltarjem, potem Pavla (ne Janeza, kot sem prvotno domneval!) pridigajočega. Tip Pavlov se sklada z onim za vel. oltarjem v vrsti apostolov. V prezbiteriju so bile odkrite slike v trikotnih poljih sten med svodnimi kopicami in sicer na sev. steni ob slavoloku precej dobro ohranjena slika Jezusa na Oljski gori; sledeča je nejasna, viden je samo majhen stoječ mož, iz katerega ni mogoče ničesar sklepati, gotovo je, da predstavlja ostanek slike iz Kristusovega življenja. Slika v zaključni stranici prezbiterija nad oknom, ki

jo oltar zakriva, predstavlja 3 svetnice in mesec in solnce, vendar pa se tudi sedaj ni posrečilo raztolmačiti je, ker se vidijo samo glave. Na južni steni je bil odkrit del slike polaganja v grob, katere del je bil že prej viden, v spodnjem pasu pa na levo od okna pomor betlehemskega otroka, vsebujoč zelo učinkovito sedečo betleh. mater. Odkrit je bil tudi na desni strani istega okna še del slike bega v Egipt.

Preiskava pod streho in spodaj je dalje nedvomno dognala, da obstoja pod sedanjimi slikami starejši zglajen omet, ki je bil deloma tudi slikan na apnen belež. Na stenah pod streho je ohranjen del te slikarije, ki ni bila pokrita z novo, v obeh oglih, ki jih tvorita steni ladije in pročelje slavoloka. Tu so ohranjeni veliki stilizirani rastlinski trtni ornamenti, ki se nadaljujejo deloma pod novejši omet. Omet novejših slik v ladiji in prezbitერიju se neha nekako poldrug meter nad zemljo, tako da sedi slikarija pritličja na prvotnem ometu in predstavlja rudečkast zastor. Na zgornjem robu se vidi, kako sega prvotna barva pod novejši omet in je slikar ta rob preko novega ometa doslikaval. Na enem mestu, kjer je omet odpadel, se vidi tu črna črta, ki je omejevala zastor navzgor. Po vsem, kar se vidi na posameznih mestih, kjer je zgornji omet odpadel, je gotovo, da stene prvotno niso imele figuralne slikarije. Na zgoraj je steno opasoval, kakor se vidi na sev. steni, kjer je novi omet odpadel, patroniran pas, obstoječ iz neskončnega vzorca iz križcev. Tudi svod prezbitერიja z angelji in simboli evangelistov spada k starejši plasti in ni delo Johannesovo. Izvršen je na belež (polfresko) v načinu koloriranih rizb.

Sedaj je postal jasnejši tudi pomen slik pod streho. Od votivne slike na juž. steni so ohranjene tri angeljske glavice s perutmi. Nad sliko Izpreobrnjenje sv. Pavla se vidi pogled na mesto in v mandorli Kristusova glava s križnim nimbom, nagnjena nad desno ramo. Pred levim ramenom je vidna roka s stegnjenimi prsti z dlanjo ven obrnjeno. Nato zopet arhitektura. Slika Izpreobrnjenja se je nahajala med dvema okni. Od okna do konca stene pa je bila zopet vrsta mestnega ozidja s cinami, ki pa ne pada nobenega miglaja za scene spodaj.

Severno steno zavzema v vsi dolžini veduta pokrajine z mesti in gradovi kot ozadje slike sv. 3 kraljev, le na enem mestu jo pretrguje krilat angelj z nečitljivim napisnim trakom.

Zgornja črta, ki omejuje spodnjo slikarijo je oškropljena, kar dokazuje, da je bila vdarjena z vrvico.

Koliko starejša je ta slikarija od Johannesove, se ne da natančno dognati. Verjetno je iz zač. XV. stol.

Tudi gledé njegovega dela je gotovo, da ni delal sam, ampak s pomočniki; posebno slika sv. 3 kraljev se razlikuje od drugih s precej površnim delom in manjšim znanjem, kakor ga kaže n. pr. poslednja sodba ali prezbitერიj.

Delo se bo spomladi in poleti 1923 nadaljevalo.

Selca, župna cerkev, vel. oltar je bil novo polihromiran po navodilih konservatorja; cerkev je bila novo popleskana. M. Sternén je z uspehom restavriral sliko sv. Štefana in I. postajo križevega pota, oboje delo L. Layerja, ki sta bili že v skrajno ogroženem stanju.



Št. Vid pri Ptujju, ozidje župne cerkve razpada; korenito popravilo je nujno. Ker se v ozidju nahaja več rimskih kamnov, ki so vzdani tako, da event. napisi ali ornamenti niso vidni, se je konservator zavzel za to, da se pri event. restavraciji ozidja vzdajo tako, da bodo napisi in ornamenti vidni. Postopali bodo v sporazumu s konzervatorjem V. Skrbarjem v Ptujju.

Vrba, Prešernova rojstna hiša. Streha je bila pokrita do sedaj s slamo in je predstavljala zadnja leta poslednjo s slamo krito hišo v vasi. Lansko pomanjkanje krme je primoralo posestnika, da porabi slamo za krmo in jo nadomestiti z drugim krilnim sredstvom. Izbrane so bile neestetsko učinkujoče cementne plošče. Msgr. Tomo Zupan, župnik Fr. Avsec in konservator so se zavzeli za ohranitev stare strehe, če ne pa za vsaj važnosti hiše kot narodnega spomenika primernejše estetsko neoporečno kritje, opeko. Kljub temu pa je mogel konservator, ki je želel z osebnim posredovanjem urediti vprašanje, konštatirati samo že napol izvršeno dejstvo.

Vrba, cerkev sv. Marka. Freske na juž. steni, posebno sv. Krištof in pa koloristično izredno dobro ohranjeno in učinkovito zelo ekspresivno križanje so po pticah skrajno onesnažene. Tekom poletja jih bo dal spomeniški urad osnažiti in podstrešje urediti tako, da ne bodo mogle ptice sedati na rob stene. Križanje se bo istočasno kopiralo v akvarelu.

## KNJIŽEVNOST.

**Iz ljubljanske šole za arhitekturo.**  
Izdalo Ognjišče akademikov arhitektov, Ljubljana 1923, klišejji Jugosl. tiskarne, tisk J. Blasnika nasl.

Izdaja vsebuje 46 reprodukcij: po studijah akademikov arhitektov, delih prof. Plečnika in Vurnika ter „nekaj bisserov, nabranih po domovini“, kakor pravi uvod izdaji, v katerem stoji tudi, da so bile studije izdane zato, „da bodo v korist in podžig naslednikom in v oživljenje tradicije, brez katere ni zdravega ustvarjanja.“ Tisk knjige se je omogočil, kakor je razvidno iz uvoda, iz zbirke Ognjiščarjev in iz podpore pokrajinske vlade; za naše razmere je knjiga dragoceno opremljena in predstavlja prvo izdajo del slovenskih arhitektov.

V kolikor se v splošnem okviru časovnega stila razlikuje Plečnikova šola od drugih lokalnih šol, spada k eni izmed njenih glavnih značilnosti, sodeč po delih, objavljenih v obravnavani izdaji, njena lastnost, da pri svojem ustvarjanju ne zametuje zgodovinskih oblik, ki se ji zde prikladne za izraz sodobnega hotenja, da te moderno prekraja in tako z njimi liki v metaforah govori govor svojega časa, v čemer se razlikuje od one moderne manjšine, ki v istem splošnem okviru išče „absolutno novega“. Morda za hotenje te šole dalje ni neznačilen, če smemo v uvodu izdaje videti nekaj njene konfesije, odstavček, kjer se govori o „tradiciji, brez katere ni zdravega ustvarjanja“, zakaj „umetnosti je treba kontinuitete razvoja, da se razraste kolektivno čutenje, ki izraža: Domovino.“ Potemtakem je „zdravo ustvarjanje“ mogoče le, če so dani stiki s „tradicijo“, in ne zdi se povsem nepomembno, da stoji „bisseri, nabrani po domovini“, na čelu izdaje. Šola ima nadalje v svojih delih enotno obilježje, ki mu daje značaj osebnosti stil voditelja. Za fazo razvoja šole, v kolikor se zrcali iz izdaje, je značilno dejstvo, da mahoma sproznaš delo Plečnikovega učenca za produkt te šole, če poznaš Plečnikova dela.

Stil objavljenih del profesorjev in akademikov ni enoten, kakor je individualistična sploh vsa moderna umetnost. Če je mogoče vsaj v splošnem že opaziti skupne točke v današnji umetnosti, tedaj smemo vsaj v velikih obrisih označiti predzadnjo fazo zapadne umetnosti kot hotenje, usmerjeno za abstraktno-anorganskimi rezultati (primeri Rieglov

„absolutni tvorni individuum, sproščen organske relativnosti,“ t. j. „čutom zapadlega“). To hotenje, kakor vse kaže, je doseglo svoj višek v kubizmu v slikarstvu, v „plastični integraciji“ v kiparstvu in egipčansko-romanskih analogijah v arhitekturi (primeri Plečnikove „egipčanske“ fasade, Žižkov spomenik itd.). Okrog leta 1920. se pojavi nekaj taktično oblikovan klasicizem forme; takrat so govorili o prehodu kakor iz grške arhaične v klasično umetnost, na vsak način pa pomeni ta prememba odločen korak od abstraktno-anorganske forme k organično-naravni in v najnovejšem času se po naprednih umetnostnih centrih že celo največ govori o — „renesansi“.

Če v izdaji Ognjiščarjev primerjaš „egipčansko“ Grabrijanovo Grobnico ali „romanski“ Jurkovičev Mejnik s Plečnikovo Pečjo ali Vhodom, je gori omenjeni prehod jasen: tam neprostorna ploskovita tvorba, oziroma vsota anorgansko-kristalinskih oblik, tu forme, spojene s prehodi v organsko celoto. Isto opaziš pri primerjanju Vurnikovih stenskih dekoracij pri sv. Katarini in dekoracije sten v Zadr. Gospodarski banki (šestnajsta reprodukcija): tam čista geometrija, tu že stilizirana narava (cvetje, listi, mikensko slikarstvo!), tam negacija snovi arhitekture, tu ponazoritev skritih sil v njenih členih. Za odgovor na vprašanje, kam gre razvoj sodobne umetnosti se pa zdi značilna presenetljiva obilica renesančnih elementov v delih izdaje (Orazem: Fasada, Tomažič: Pošta, Grabrijan: Paviljon, Hus: Vodnjak, Plečnik: Studija za cerkev. Ta zadnja zelo zanimiva: proporcije na klasično-grški način po zlatem rezu, starokrščanski princip vzvišene srednje ladje, renesančne dekorativne niše v oltarni steni, baročno nadaljujoči se stebri. — Primeri tudi slikarsko ornamentika na drugih delih: putti, girlande.). Te analogije gotovo niso prazen historizem, ampak so, kakor vse kaže, utemeljene v sodobnem umetnostnem hotenju; razumeti jih je seve treba v metaforično-eklektičnem smislu. Plečnikova šola spriči vsega tega gotovo ne zaostaja za veliko umetnostjo.

Da povdarimo h koncu še eno. Izdaja, s katero hoče ljubljanska arhitekturna šola pokazati, da je na svetu, „mlada in živa“ (uvod) in da resno dela, se nam zdi potreben apel javnosti, če smo prav razumeli „nejasno bodočnost“, o kateri govori uvod in ki se ne more nanašati na nič drugega kakor na nekdanje govornice o bližnjem ukinjenju ljubljanske arhi-

tektne šole. Tako ukinjenje bi imelo za Slovence dokaj neprijetne posledice: trpela bi „kontinuiteta razvoja“ in boleča bi bila tudi izguba vodje prof. Plečnika, čigar zmožnosti so nam jamstvo, da nam vzgoji arhitektov, kakršnih nam je treba. Naj torej sklenemo z nado, da bodo mero-dajni krogi razumeli memento te izdaje in da bodo delovali na to, da Slovenci ohranimo lastno arhitektno šolo, ki nam je bila že od nekdaj tako potrebna.

Stanko Vurnik.

**Ant. Matějček: Le Passionnaire de l'Abbesse Cunégonde.** Jan Štenc, Prague, 1922. — To je prva popolna objava miniaturne rokopisne zbirke, ki jo hrani praška univ. knjižnica in ki obsega več raznovrstnih literarnih del ter je znana pod ne povsem točnim, a že dolgo udomačenim imenom Pasionar opatinje Kunigunde. Literarni avtor dela je benediktinec Kolda, ki je latinske tekste sestavil na spodbudo opatinje Kunigunde, hčerka kraja Přemislá Otokarja II., leta 1312. in 1314. ter deloma najbrže tudi pozneje. Tekst je napisal kanonik Beneš (Benedikt). Važnejše kot besedilo pa je slikarsko okrasje, ki je zelo bogato: iluminiranih je 26 listov rokopisa. Dočim je iniciatorica dela znana in prav tako literarni avtor ter pisec imenovan, je še nedognano, kdo je bil iluminator, čeprav je nedvomno, da je bil spreten mojster. Tudi čas postanka teh miniaturnih ni tako določno označen kakor postanek teksta, a je verjetno, da so nastale med l. 1314. in l. 1321., ko Kunigunda umrje, zaradi česar da je rokopis ostal nedoslikan in morda tudi tekst nedokončan.

Kratki, le eno polo obsegajoči uvod Ant. Matějčka je vzorec dobrega uvodnega teksta k publikaciji slikarskega dela. Ko poda zlasti tujemu občinstvu, katere-mu je publikacija namenjena, potrebna zgodovinska data, opiše vse miniaturne predmetno, nato oceni umetniško vrednost dela, se peča s stilom iluminatorjev in slednjič skuša označiti razmerje obravnavanih miniaturn do slikarstva dobe, v kateri so nastale, pri čemer prihaja do naslednjega sklepa: Spočetka bolj risarski stil neznanega iluminatorja se na poznejših listih spreminja in postaja izraz težnje po plastični obdelavi predmetov; po tej težnji da se Pasionar razlikuje od stila iluminiranih rokopisov Češke iz l. polovice 14. st.: plastičnost njegovega stila da je razložiti iz splošne težnje slikarstva te dobe, težnje, ki da se je pojavila najprej v velikem slikarstvu Avstrije in Bavarske, dočim je miniaturno sli-

karstvo ostalo konservativnejše. Razumljivo je, da je v kratkem tekstu uvoda Matějček to misel, ki bi bila pač najvažnejši rezultat publikacije, če bi bila dograjena, le orisal in s primerjanjem nekaterih spomenikov zgolj ilustriral; vendar pa je z objavo celotnega slavnega spomenika, ki je podan v enobarvnih, a izvrstnih klišejih, olajšano težko delo raziskave o postankih gotskega slikarstva tudi tujerodnemu znanstveniku, ki se bo sedaj z njim lažje seznanil in ga prikladneje rabil, kakor se je z rokopisom že doslej vneto pečal bližji mu češki in nemški učenjak.

Francoska publikacija, posvečena po avtorju podpredsedniku umetnostno-zgodovinskega kongresa l. 1921., grofu Pavlu Durrieuju, je dokaz ne le krepkega umetnostnozgodovinskega dela, s katerim se Čehi odlikujejo in pri katerem se Ant. Matějček najživahneje udeležuje, marveč tudi odličnega češkega zmisla za mednarodno izmenjavanje kulturnih vrednot in mednarodno tekmo v kulturnem udejstvovanju. I. C.

**Das Leben.** 33 Scherenschnitte von Melchior Grossek. Mit Gedanken von Georg Timpe. Freiburg im Breisgau, 1923. Herder & Co.

Lahek ilustrativen smisel je oče nvsakdanje ideje, podati Kristovo življenje v seriji črnih izstrižkov. Dasi delo ni brez indiferentne ljubeznjivosti, je vendar manjkal avtorju globlj občutek za življensko dramo Boga-človeka, ki je za ciklično ustvarjanje prav tako potreben, kot tvorna ideja sploh. Način izražanja je že vnaprej z izbero tehnike zelo omejen in baš zato zahteva monumentalizacije, ki bi v enostavnem črno-belem dojmu lahko dosegala učinek modernega lesoreza. Grossek uvaja nekoliko teatralno stilizirane prizore iz narave in se tu pa tam slabotno naslanja na klasične vzorce (n. pr. v „Križanju“ na fresko Filippina Lippija). Slike spremlja tekst, osebno nepoglobljeno meditiranje o svetopisemskih zgodbah. Schnorrova biblija je za Nemce vkljub zastarelosti v celoti vendar iz prepričane religioznosti izšla domača knjiga, katere Grossekovo „Življenje“ v nobenem oziru ne dosega. F. M.

**Friedr. Koepf — G. Wolff, Römisch-germanische Forschung.** Mit 8 Tafeln.

Berlin — Leipzig. Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 1922. (Sammlung Göschel 860).

Knjižica nudi več, kakor bi pričakovali po naslovu. V tem novem zvezku

Göschenove zbirke sta dva znana raziskovalca rimske preteklosti na nemških tleh zbrala v pregledu vso najvažnejšo arheološko snov germanskega ozemlja od prehistoričnih dob pa tja do časa preseljevanja narodov. Vrednost knjige ne tiči toliko v zgodovinskih in predmetnih podatkih, kolikor v metodični razdelitvi arheoloških predmetov, v razbistritvi definicij, ki zakrivijo med nepoučenimi vsled nerazumevanja mnogokrat toliko zmot. Koepf je obdelal rimske spomenike po posameznih predmetnih skupinah, Wolff pa daje kratek, a jedrnat pregled predzgodovinskih dob in germanskih predrimskih utrd, grobišč in hišnih oblik, govori nato o težavnih problemih raziskavanja naseljevanja, pri čemer svari pred prenažimi in preobsežnimi zaključki, — se peča s spomeniki dobe preseljevanja narodov ter zaključuje z metodološkim poglavjem o razmerju arheološkega raziskavanja tal napram jezikoslovju, etnologiji in antropologiji. Novih odkritij knjižica seveda ne prinaša, saj je njen namen samo nuditi točen pregled cele stroke in razbistriti strokovne pojme tudi pri „lajkih“. Je pa izborna dopolnilo ostalih Göschenovih zvezkov, posvečenih predzgodovini in arheologiji, in bo gotovo dobro služila tudi na našem ozemlju. Vsled svoje vedno trdno podprte metode bo dobrodošla zlasti mladim starinoslovcem. V. M.

**Joseph Dahmann S. J., Japans älteste Beziehungen zum Westen 1542—1614 in zeitgenössischen Denkmälern seiner Kunst.** Ein Beitrag zur historischen, künstlerischen, religiösen Würdigung eines altjapanischen Bilderschmuckes. Mit. 6 Tafeln. Freiburg i. B. 1923. Herder et Co. (Ergänzungshefte zu den Stimmen der Zeit, erste Reihe: Kulturfragen. 9. Heft.)

Avtor, profesor na univerzi v Tokiju, je posvetil svojo študijo zanimivemu spomeniku japonskega slikarstva — ciklu stenski zaslon s slikami, ki ilustrirajo najstarejše stike med Evropo in Japonsko in so v zvezi s prvim razcvetom krščanstva na japonskih otokih v XVI. stol. Najzanimivejše pa je, da so te slike iz začetka XVII. stol. brezdvomno delo japonskih krščanskih umetnikov; nastale so bržkone v Nagasakiju. Po svojem stilu so slike zasnovane seveda čisto v duhu japonske umetnosti; njihov pomen tiči v tem, da izražajo pregnančno vtis, ki ga je napravil na japonske kulturne duhove prvi stik z zapadnoevropsko civilizacijo in krščanstvom. Ta

njihov historični pomen in njihova vsebinska stran zanima pisatelja v prvi vrsti. In nedvomno ta pomen ni pretiran, če primerjamo te slike z ilustracijami, ki so nastajale na Japonskem v XIX. stol., ko so se japonska pristanišča spet odprla Evropejcem in se je začela evropska civilizacija še enkrat širiti na Daljnem Vzhodu. V. M.

## BIBLIOGRAFIJA 1922 in 1923.<sup>1</sup>

Priobčil M. Marolt.

### I. Knjige.

1922.

- Cvjetković, prof. dr. Božo, Dubrovački dvor. Izdanje Omladine knj. II. Zagreb 1922. Str. 36. — \*Marko Čar: vsebina knjige. Srp. književni glasnik 1923, knj. IX, br. 1, str. 44—52.
- Stošić Krsto, Svetište bl. Gospe od Vrhpoljca. Šibenik 1922. Hrv. združna tiskara. Str. 62. O stavbi in opremi govori 2. poglavje (str. 6—18): Crkva Bl. Gospe. — Njezina nutrina. — Gospina slika. — Povlaščeni oltar. — Povjesno zvono. — Uredba svetišča.
- Katalog Akademijske Galerije Stroßmayerove. 6. izdanje. Priredio dr. Petar Knoll. Izdala Jugosl. Akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb 1922.
- Svečana promocija na počasnoga doktora filozofije zagrebačkog sveučilišta Monsignora Frana Bulića, direktora arheološkoga muzeja u Splitu i pokrajinskoga konservatora za stare spomenike. Dneva 3. decembra 1921. Zagreb 1922. Str. 31. Vsebina: Uvodni govor rektora dra. Vladimira Varičaka. — Zahvala msgr. Frana Bulića na rektorov govor. — Drugi govor dra. Vladimira Varičaka. — Predavanje monsignora Frana Bulića: O metodama i ciljima arheologije. — Svečani čin promocije. — Javna zahvala monsignora dra. Frana Bulića.

1923.

Sič Albert, Narodni okraski na orodju in pohištvu. Izdala

<sup>1</sup> Do 30. jun.

kr. zaloga šolskih knjig in učil v Ljubljani. Ljubljana 1923.

- Vojnović Lujo, Dubrovnik. Jedna istorijska šetnja. Treće izdanje. Tisak i naklada St. Kugli, Zagreb. Knjiga vsebuje v 2. poglavju: Grad, opis važnih umetnostnih spomenikov. Iz ljubljanske šole za arhitekturo. Izdalo Ognjišče akademikov-arhitektov. Ljubljana 1923. Vsebina: Predgovor. Načrti in fotogr. posnetki.

## II. Časopisi.

1922.

- Narodna Starina Broj 2. Uredio dr. Josip Matasović. U Zagrebu 25. XI. 1922. V umetnostno-zgodovinsko stroko spadajo sledeči članki: Dr. Vlad. R. Petković, Petrova crkva kod Novog Pazara. — Antun Matasović, Slavonske graničarske tikvice. — Gjuro Szabo, O hrvatskim zbirkami i sabiračima. — Ćiro M. Iveković, I jugoslovenski arheološki kongres.
- Vjesnik za arheologiju i historiju Dalmatinsku. Izdan od Fr. Bulića i M. Abramčića. God. XLIV. Split 1921. (Izšel šele 1922). Str. 60 + 124 + 36. Vsebina: Dr. Karaman, Zlatni nalaz na Trilju nedaleko Sinja. — Fr. Bulić, Ager Salonitanus. — Fr. Bulić, Salona. — Fr. Bulić, Razine arheološke i historičke vijesti iz prošlosti Dalmacije. — Bibliografija. — Bulić, Novo nabavljeni predmeti splitskoga arheol. muzeja. — (I. dodatak: J. Pivčević, Povjest Poljica.) — II. dodatak: Izvješće o djelatnosti Pokrajinskog konservatorskog Ureda za Dalmaciju i Povjerenstva Dioklecianove Palače u Splitu za god. 1921.

1923.

- Umjetnost. Almanah za slikarstvo, grafiku i skulpturu. Godina V. Sveska I. Zagreb 1923. — Vsebina: Milenko D. Gjurić, Fragmenti iz studije o Martinu Koluniću (Rotti) Šibenčaninu, najvećem hrvatskom grafičaru (1530—1596). — M. D. Gjurić, Slovenački likovni umjetnici između 17. i 19. vijeka. — M. D. Gjurić, Stariji srpski slikari i

grafičari. (Fragmenti). — Arouet, Jesenje umjetničke izložbe u godini 1922. — St. Strahinić, Iz češke likovne umjetnosti. — Wanda pl. Pogonowska, Iz poljske likovne umjetnosti. — Jedno djelo o našoj umjetnosti izlazi u Americi. — Vijesti iz likovne umjetnosti.

## III. Članki.

1922.

- Mantuani dr. Jos., Slikarska umetnost naših dežela v prošlih dobah. Dom in Svet XXXV, št. 11—12, str. 451—463. — Portret škofa Tomaža Hrena. Dom in Svet XXXV, št. 11—12, str. 463—466.
- Mescesnel, dr. Fr., Preteklost sloven. slikarstva. Mladika III, št. 11—12, str. 352—362.
- Res, dr. Alojzij, O karikaturi. Mladika III, št. 11—12, str. 365—367.
- Stele Fr., Napake ljubljanskega arhitekta. Slovenec št. 284 (24. XII.).

1923.

- Cankar Izidor, Dialog o snovi in obliki. Dom in Svet 36, št. 1, str. 21—23.
- Erjavec Franc, Slovenska upodobljajoča umetnost. Zgodovinski pregled, izšel v knjigi „Slovenci“ str. 132—142. (Po predgovoru so-dež je članek po večini delo dr. Steleta.)
- Filipi J. J. — Suher Fr., Uvod v strokovno stiliziranje. Popotnik XLIV, št. 1—2, str. 10—32.
- Huidobro Vincent, Umetnost čistog stvaranja. Vetrina I, br. 1, str. 7—9.
- Kulundžić Josip, Kubizam. Savremenik XVII, br. 1, str. 23—30. — O umjetnosti. Jugosl. Njiva VII, knj. I, br. 6, str. 230—234; br. 7, str. 292—298; br. 8, str. 330—337; br. 9, str. 373—378; br. 10, str. 404—411; br. 11, str. 455—461. (Nadaljevanje). — Rusii ekspresionizam. Vetrina I, br. 2, str. 36—38.
- \* Lazarević Branko, Iz prolegomena za jednu teoriju estetike. Srp. knjiž. glasnik knj. VIII, br. 1, str. 42—47.

\* V cirilici.

Lenoir Raymond, Današnji nemački ekspresionizam. Vedrina I, br. 1, str. 20—21.

Mesesnel dr. Fran, Mladostna slika Primčeve Julije. Dom in Svet 36, št. 3, str. 84—85.

Molè Vojeslav, Pisma o stari umetnosti. Ljublj. Zvon XLIII, št. 3, str. 130—139.

\* Popović Bogdan, Koja je umetniška vrednost crnačke plastike. Srp. knjiž. glasnik knj. VIII, br. 1, str. 22—34; br. 2, str. 115—126; br. 3, str. 203—224.

Stele Francè, Poskus datiranja Langusove Julije. Dom in Svet 36, št. 3, str. 63. — Stara Ljubljana. Slovenec št. 129 (10. VI.).

Steska Viktor, Pregled naše umetnosti. Mladika IV, št. 1, str. 21—22; št. 2, str. 61—65; št. 3, str. 100—101; št. 5, str. 176—178; št. 6, str. 219—220. (Nadaljevanje).

Vurnik Stanko, Po zgodovinski razstavi slovenskega slikarstva. Ljublj. Zvon XLIII, št. 4, str. 193—199.

#### IV. Biografije.

1922.

Lagarić Pavle, Dragutin Inkofstrf-Medenjak. Sl. Narod št. 58 (12. III.).

Stanič Stanko, Anton Cej, slikar. Mladika III, št. 11—12, str. 369—370.

— Jožef Plečnik, Koncem januarja so prinesli vsi slovenski dnevniki življenjepis petdesetletnika.

— Slikar Vlaho Bukovac. Sl. Narod št. 95 (26. IV.).

1923.

Chloupek Drago, Juraj Skarpa. Mlada Jugoslavija II, br. 1, str. 16—17.

Gjurić Milenko D., Slikarstvo Gabrijele Jurkiča. Dom i Svet XXXVI, br. 1, str. 1—3. — Martin Kolunič, hrvatski grafičar iz 16. vijeka. Vijenac I, br. 23, str. 458—459.

Jiroušek A. priobčuje v zagrebškem „Vijencu“ v vsaki številki življenjepis in kratko analizo del umetnika, čigar reprodukcije so v dotični številki. V št. 1—25 so sestavki o sledečih slikarjih in kiparjih: Gabriel Jurkič, Joso Bužan, Zora pl.

Preradović, M. Cl. Crnčič, Srečko Šabljak, Maksimilijan Vanka, R. Jean-Ivanović, Marko Rašica, Branko Senoa, Milenko D. Gjurić, Mirko Rački, Ivo Kerdič, Bela Čikoš-Sesia, Frangeš-Mihanović, Ferdo Kovačević, Hinko Juhn, Vladimir Kirin, Vojta Braniš, Martin Rota-Kolunič.

M. B. Jan Kotěra. Jutro št. 96. (24. IV.).

\* Petrović Rastko, Pero Palavičini. Raskrsnica, knj. I., br. 1, str. 52—54.

#### V. Kritike in polemike. Razstave.

1922.

F-i, K XXIII. umetnostni razstavi. Jugoslavija št. 109 (12. V.).

Petrović-Petrov Mih. S., I. jugoslovska umetnostna razstava v Belgradu. Slovenec št. 142 (24. VI.).

Podržaj Ivan, K XXIII. umetnostni razstavi v Jakopičevem paviljonu. Sl. Narod št. 109 (13. V.).

Skodlar Fr., XXIII. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu. Jugoslavija št. 110 (13. V.).

Stele Fr., Umetnostna razstava bratov Kraljev. Slovenec št. 77 (4. IV.).

— II. umetnostna razstava (kluba mladih) v Jakopičevem paviljonu. Sl. Narod št. 100 (3. V.).

1923.

Anonymus, VII. Groharjeva razstava v Mariboru. Tabor št. 125 (6. VI.).

A. P., Belgijska umetnostna razstava v Parizu. Jutranje Novosti št. 103 (31. V.).

Ašič Anica, Umetniška obrt na VI. Groharjevi razstavi. Tabor št. 85 (15. IV.).

B. B., Slovenska moderna umetnost. Tabor št. 38 (17. II.). — Vtisi iz Groharjeve razstave (VI.). Tabor št. 84 (14. IV.).

Cotič Viktor, Razstava Bucik-Dolar v Ljubljani. Tabor št. 102 (6. V.).

F., Otvoritev XXVI. umetnostne razstave v Jakopičevem paviljonu. Jutr. Novosti št. 105 (3. VI.).

- F. St. — B. B., Johannes Hepperger. (Razstava njegovih slik v Mariboru.) *Jutro* št. 1 (2. I.).
- Grobelnik dr. Ljudevit, Lojze Dolinar. *Slov. Narod* št. 107 (10. V.).
- Jurković Ljubo D., Bista i portret. K Bucik-Dolinarjevi razstavi. *Jutr. Novosti* št. 85 (9. V.).
- Knaflič dr. V., Zopet pri Jakopiču (Dolinar-Bucik). *Jutro* št. 102 (1. V.). — Pro, contra itd. (K Dolinar-Bucikovi razstavi.) *Jutro* št. 107 (8. V.). — Kipar Dolinar. *Jutro* št. 109 (10. V.).
- Kregar arh. prof. Rado, Umetniška razstava (Bucik-Dolinar). *Slov. Narod* št. 104 (6. V.).
- Mantuani, Sič Albert: Narodni okraski na orodju in pohištvu. *Dom in Svet* 36, št. 2, str. 60—63.
- Matasović dr. Josip, Djeca u Proljetnom Salonu. *Vijenac* I, br. 22, str. 430—433.
- Mesarič Kalman, Arhipenko i Klee. Razstava pri Goltzu v Monakovem. *Mlada Jugoslavija* II, br. 2, str. 57—59.
- Mole Vojeslav, XXV. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu. *Ljublj. Zvon* XLIII, št. 5, str. 319—320.
- Novak dr. Viktor, Novo izdaje kataloga Strohmayerove galerije. *Jugosl. Njiva* VII, knj. I, br. 3, str. 129—135.
- \* Popović Bogdan, „Ecce Homo“ Ivana Meštrovića. *Srp. knjiž. glasnik* knj. IX, br. 3, str. 235—236.
- Regali dr. J., Kolektivna razstava slik Matije Jama. Zajčeva skulptura. *Slovenec* št. 129 (10. VI.).
- Rehar Rádivoj, Zagrebške umetnice v Mariboru. K VI. um. razstavi. *Tabor* št. 71 (29. III.).
- Stele Fr., Slovenska moderna umetnost. I. Slikarstvo. *Dom in Svet* 36, št. 2, str. 63. — Iz ljubljanske šole za arhitekturo. *Dom in Svet* 36, št. 4, str. 127—128. — J. Dahlman, Japans älteste Beziehungen zum Westen. *Dom in Svet* 36, št. 4, str. 128. — Umjetnost V. I. *Dom in Svet* 36, št. 5, str. 157—159. — Razstava Bucik-Dolinar. *Slovenec*.
- Šantel Saša, Še o kolektivni razstavi Bucik-Dolinar v Ljubljani. *Tabor* št. 104 (9. V.).
- Šilih Gustav, Razstava dečje umetnosti. Proljetni Salon u Zagrebu. *Popotnik* XLIV, št. 3—4, str. 115.
- Šnuderl dr. M., Šesta razstava Groharja v Mariboru. *Jutro* št. 84 (10. IV.). — VII. umetniška razstava kluba Grohar. *Jutro* št. 127 (31. V.).
- Vurnik St., Razstava Matije Jama. *Jutro* št. 129 (3. VI.).
- Zarnik M., Razstava Matije Jama — Ivan Zajec. *Slov. Narod* št. 137 (17. VI.).
- \* Bogdan Popović, Koja je umetniška vrednost crnačke plastike. *Raskrsnica* knj. I, br. I, str. 55—58.
- Dolinar in Bucik. *Jutro* št. 98 (26. IV.).
- K otvoritvi VI. umetnostne razstave kluba Grohar. *Tabor* št. 74 (1. IV.).
- Razstava Meštrovićeve plastike v Ljubljani. *Jutro* št. 150 (28. VI.). — Meštrovićeva razstava v Ljubljani. *Jutro* št. 151 (29. VI.).
- Razstave in predavanja društva „Probuda“ v letu 1922. *Slovenec* št. 92 (22. IV.).
- Slovenska upodabljajoča umetnost. *Jutro* št. 77 (31. III.).

## VI. Razno.

1922.

- \* Jurković Ljubo D., O nacionalnim umetničkim tvoreninama. (Odlomci.) *Novi život* knj. XII, sv. 2.
- Lapčević Dragiša, Biološka osnova u umetnosti. (Članek govori le deloma tudi o oblikujuči umetnosti.) *Universum* I, br. 3, str. 83—87; I/II, br. 4—5, str. 126—130.
- Merhar Alojzij, Rosa mystica. (K Führichovemu ciklu.) *Dom in Svet* XXXV, št. 11—12, str. 467—468.
- Živojinović V., Dekorativna umetnost u Beogradskom narodnom pozorištu. *Jugosl. Njiva* VI, knj. II, br. 8, str. 369—370.

1923.

- D. A., Salon neodvisnih (Pariz). *Ljublj. Zvon* XLIII, št. 4, str. 256—257.
- Is., Primorsko slikarstvo. *Jutro* št. 36 (13. II.).
- Lapčević Dragiša, Estetički ideal. *Univerzum* II, br. 6—8, str. 196—201.

- Magerl Pero, Umjetnički genij. Univerzum II, br. 6—8, str. 192—195.
- Majcen Stanko, Podržavljena umetnost. Dom in Svet 36, št. 5, str. 152—153.
- M. B., Nov Rembrandt. Jutro št. 89 (15. IV.).
- Muradbegović Ahmed, Koncentrična umjetnost. Vijenac I, br. 22, str. 437—438.
- Solovjev Vladimir (prevel?), O nalogah umetnosti. Kres II, št. 1, str. 15—17.
- Stele Fr., Artur Grottgger: Vojna. Dom in Svet 36, št. 1, str. 31—32.
- Šimič A. B., Situacija nemačkog slikarstva. — Anketa o novom naturalizmu. — Situacija francuskega slikarstva. Savremenik XVII, br. 4, str. 235—237.
- Vurnik St., Za novo upodabljanje umetnost v Evropi. Jutro št. 77 (31. III.).

## RAZNO.

**Corrige.** V ZUZ 1923, p. 97, 18. v. zgoraj namesto „lovita ribe“ beri lovita polhe; p. 99. I. v. spodaj namesto „1648“ beri 1688.

### K doneskom za topografijo in zgodovino umetnosti na Kranjskem.

V četrtem izvestju Društva za krščansko umetnost v Ljubljani (1907.) je objavil tajnik društva g. J. Dostal seznam literature o umetnosti na Kranjskem. K izpopolnitvi tega pregleda navajam tu nekatere takrat izpuščene spise in članke o domači umetnosti in umetni obrti, ki so izšli v časopisu: Mitteilungen des historischen Vereins für Krain.

Die Hofkirche St. Petri zu Dvor. A. Jelouschek. Mitteil. 1848., 73.

Eine sehr alte Glocke. P. Hitzinger. Mitteil. 1851., 44.

Geschichtliche Notizen über Laas und Zirknitz. P. Hitzinger. Mitteil. 1854., 54.

L. 1862. je na 4. strani tega časopisa izšel članek A. Dimitza: Das Matrikelbuch der adeligen Dismas-Conföderation in Laibach. Omenjeni Dostalov seznam pri njem pomotoma navaja letnico 1861., str. 93. R. L.

**Slikar Ivan Mihor** (Mihur, Michur, Michor), je bil 23. septembra 1686., star okoli 60 let, pokopan v Kranju. V mrliški knjigi je zapisano „gospod Ivan Michur“, v krstni knjigi pa enkrat Mihur in

večkrat Michor. Da je bil slikar, ni nikjer zabeleženo. Z ženo Marino je imel otroke: Heleno 1663., Primoža Felicijana 1667., Marijo 1668., Ano 1670., Ivana Jakoba 1672., Filipa Jakoba 1674., Josipa 1677., Marto 1680. Po njegovi smrti se je družina izselila iz Kranja, ker v maticah o njej ni nikalih podatkov. (Prim ZUZ 1922. p. 123.) Ant. Kolbar.

### Anton Cebej.

Večkrat izražena domneva, da je slikar Anton Cebej rodom Primorec, je potrjena s pristavkom „vipacensis“, ki ga je našel gospod V. Steska za Cebejevim priimkom v arhivalijah kapucinskega samostana v Kamniku. Ta pristavek pomeni, da je Cebej iz vipavske doline. Ker se nahaja v ajdovski župni cerkvi oltarna podoba od Cebejeve roke, sem iskal v krstni matriki ajdovske župnije njegovo ime. Sledeč letnicam njegovih slik sem našel kot odgovarjajoče rojstno leto v „Liber baptizatorum Sturiensium Haydoviensium a 6ta February 1708 usque 12. Junij 1740“, ki se hrani v župnem arhivu v Vipavi, za edinim Antonom Cebejem rojstni datum 23. maja 1722. Dotični zapisek slove: Antonius, filius legitimus et naturalis Mathiae Zebey et ejus uxoris Marinae baptizatus a me Nicolao Rodeschini curato-capellano loci levantibus patrinis Andrea Wattiz (Batič) et Apollonia Gregorizkin (Gregorička). Rodovnik, ki se da sestaviti na podlagi krstne matrike, je naslednji:

**Andreas Zubei in Veronika Mathias Casparus Valentinus**  
 \* 23. II. \* 2. I. \* 23. I.  
 1689 1691 1699  
 in Marina

Antonius Zebey \* 23. V. 1722.

Maria \* 5. IX. 1723.

Ursula \* 6. X. 1724.

Margaritha \* 27. II. 1726.

Michael \* 27. IX. 1727.

Anna \* 21. IV. 1730.

Andreas \* 25. X. 1732.

Potomcev Antona Cebeja nisem našel vpisanih, ker je med leti 1740 in 1803 (ko je Ajdovščina šele dobila samostojne farne knjige) vrzel v matrikah. Potrdilo, da je Ajdovščina njegov rojstni kraj, sem našel v slabo čitljivi signaturi ajdovske oltarne podobe „Smrt sv. Jožefa“, ki se glasi: „Ant. Zebey / hayd'sis / pinx / 1774.“

Za ljubeznjivo pomoč pri iskanju zapiska gre zahvala gospodu Andreju Lavriču, dekanu v Vipavi. F. M.

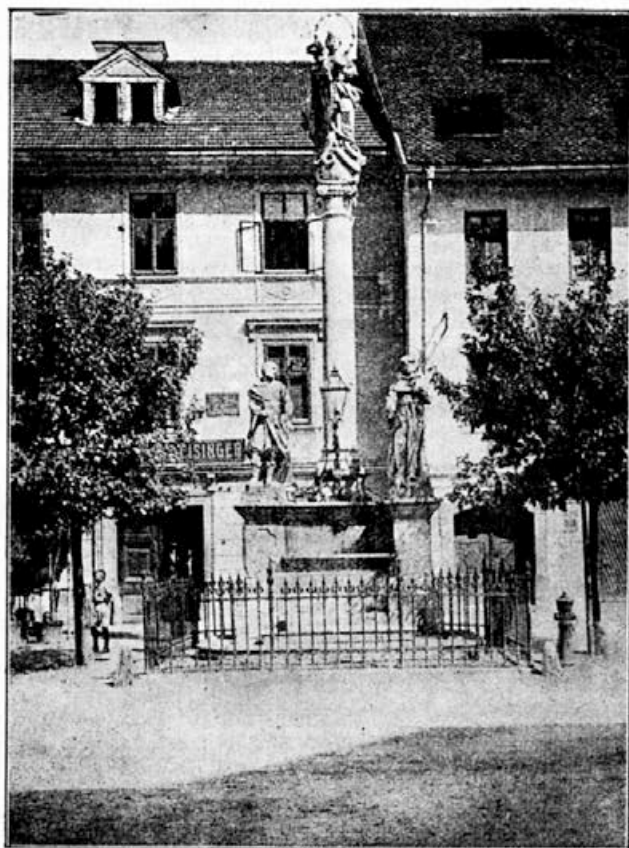


### Spomenik Brezmadežne v Škofji Loki.

Ponoči med 23. in 24. oktobrom 1921. je vihar podrli kip Brezmadežne v Škofji Loki.

Kako je bilo to mogoče? Nekoč so na kip pritrdili mimo vodečo električno žico. Ponoči je snežilo in zmrzavalo. Mogočen veter se je uprl v zasneženo in zasreženo žico s tako silo, da se je vdala navalu, s tem pa je za seboj po-

sredi visok kameniti steber z jonskim kapitelom; na njem stoji kip M. B. z božjim Detetom. Marija je postavljena na zemeljsko oblo, ki jo obkrožuje zmaj z jabelkom v žrelu. Božje Dete se dotika z dolgim križem zmajeve glave, kakor bi hotelo zmaja prebosti. Marijino glavo venča dvanajst zvezd. Brezmadežna se torej tu predstavlja po načinu 18. veka, kakor jo nam na pr. slika tudi naš slikar Valentin Mencinger.



Spomenik Brezmadežne v Škofji Loki.

tegnila še kip in z njo zvezan steber; oba sta se nagnila, padla in se razbila, najbolj seveda visoko stoječi kip Brezmadežne, ki se je tako razletel, da dvomijo, jeli ga bo mogoče še popraviti.

Kakšen je bil spomenik? Spomenik je trodelen in z železno ograjo ograjen. Na močnem kamenitem podstavu stoji v

Na podstavu na desni gledamo kip sv. Antona Padovanskega in na levi sv. Jožefa. Dočim sv. Antona Pad. prav lahko spoznamo, ker nosi frančiškanski habit in knjigo, je težje uganiti drugi kip, ki predstavlja sv. Jožefa v do kolen segajoči suknji s škornji z zavilnjnimi golenicami in s palico v levici.

Napis nam pojasnjuje, komu je spomenik posvečen in koga podobe uprizarjajo.

Glasi se:

In honoreM plae genetricis lesV  
Iosephi atqVe AntonII statVa Ista  
poslta eX DeVolone CIVItatis.  
Renovatum 1865.

Napis je torej kronogram in kaže letnico 1751. ter pove, da je mesto iz obljube postavilo ta spomenik na čast dobrotljivi Bogorodici, sv. Jožefu in sv. Antonu. Kaka je bila obljuba, zakaj in vse drugo, je neznano. Samo to se še ve, da je sosed temu spomeniku napravil ustanovo, da mora njegova hiša vzdržavati luč ob znamenju. Ko bi pa kdaj iz kateregakoli vzroka znamenje prenehalo, mora pa hiša luč gojiti v cerkvi. Spomenik so popravili l. 1865.

Kdo je spomenik izdelal? Spomenik je sicer preprost in skromen, napravlja pa prav ugoden vtisek. Ves spomenik je kamenit; oba spodnja kipa dobro delo, kip M. B. pa je prav čeden umetniški izdelek baročne dobe, kakor se vsakdo lahko prepriča iz fotografskega posnetka. Umetnika, žal, ne poznamo. Znamenje samo nam njegovega imena ne odkriva, pisani viri ga nam pa tudi ne izdajajo.

Že časovna sila je zadala spomeniku nekaj ran, sedaj pa je nevihta poleg človeške nerazsodnosti ugonobila boljši del spomenika.

Če so mogli loški meščanje pred 171 leti spomenik postaviti, bi ga mogli sedaj tudi njih potomci popraviti. Da bi se le to tudi istinito zgodilo! Popraviti se gotovo da, če je le volja pripravna in če ne manjka požrtvovalnosti. Tako bi imela Škofja Loka zopet svoj spomenik iz baročne dobe in sicer takega, kakršnih je le malo po Slovenskem.

V. S t e s k a.

**Najstarejša slika Ljubljane?** Ena najznamenitejših inkunabul je zdravnik Hartmanna Schedla „Liber chronicarum“, ki je izšel v Nürnbergu l. 1493. Folijant sta z mnogo sto lesorezi okrasila Wilhelm Pleydenwurff in Dürerjev učitelj Michael Wolgemut. Na spodnjem delu strani 277 a se nahaja slika, o kateri domnevam, da kaže Ljubljano. Ne-

posredno nad njo stoji namreč sledeči tekst: „In hac provincia (namreč „Carnia“) dum Fridericus imperator coronam regni Theutonici apud Aquensem civitatem peteret, Ulicus Cilie comes et Albertus imperatoris frater coniunctis viribus Labacum, insigne oppidum, ex flumine, cui adiacet, dictum, obsidione cinxere, diu machinis omnis generis oppugnare, sed a Friderici militibus non sine clade repulsi et castris exuti divitem suppellectilem perdidere. Hoc oppidum Sclavi et Itali Lublana vocant ex Lugea palude sumpto vocabulo.“ Tako imamo v tekstu tudi prvi poskus etimološke razlage imena „Ljubljana“. Tekst je posnet — kakor sploh od lista 268 do konca — po Eneja Silvija: „In Europam, scilicet de his quae sub Caesare Frid. III. per Germaniam gesta sunt. Memmingae, 1490.“ Enej Silvij pa se sklicuje pri tej etimologiji par vrst prej na Strabona. To mesto je prezrl Fr. Mühleisen, ki v „Carnioliji“ (1838., 84 in 88) polemizira proti onim, ki so v Strabonovem „helos Lugcon“ in „Karkoras“ (IV, 6, 10; VII, 5, 2) iskali „Cerkniško jezero“ in „Krko“.

Nekoliko neprijetno je kajpak, če opazimo, da se nahaja ista slika v knjigi še štirikrat in celo za — druga mesta! Na strani 19 b in 27 b je porabljena samo kot dekorativna vinjeta, na str. 74 a stoji nad njo „Pavia“, na str. 77 b pa „Alexandria“. To pa nas ne sme begati. Tiskarji starih kronik so na ta način sploh grešili nad lahkoverno nekritičnostjo čitateljev. Niti Pavia niti egiptovska Aleksandrija nimata onih značilnih potez, ki jih kaže naša slika: a) rečico, ki teče skozi mesto tako, da stoji mesto na nekakem polotoku; b) v sredi obrastel grič z gradom, proti kateremu gre iz mesta po strmini zid; c) gričevje na oni strani rečice, v bližini mesta. Če se pokaže, da nam slika res kaže Ljubljano, imamo v tem tudi dokaz, da je bil Pleydenwurff ali Wolgemut kedaj v naših krajih. Definitivno se bo prašanje dalo seveda rešiti le s primerjanjem vseh starejših slik Ljubljane in zgodovinskih študijem. To je v Ljubljani mogoče; saj ima licejska knjižnica celo dva izvoda te znamenite inkunabule.

J. A. G.

**Narodna galerija v Ljubljani**

je izdala zbirko

# **Slovenska moderna umetnost**

I. Slikarstvo.

27 reprodukcij slovenskih slik Izza bratov Šubicev do ekspresionizma z uvodom Izidorja Cankarja. Cena broš. izvodu 35 Din, vezanemu 43 Din, bogato vez. 65 Din. Naroča se pri NARODNI GALERIJi in v knjigarnah.

## **ZBORNİK**

**za umetnostno zgodovino**

I. in II. letnik (1921. in 1922.)

se dobi pri Umetnostno-zgodovinskem društvu v Ljubljani. Cena I. letn. 35 Din, II. letn. 50 Din.

---

---

**Nathanil J. Blasnik naslednik v Ljubljani.**

---

---