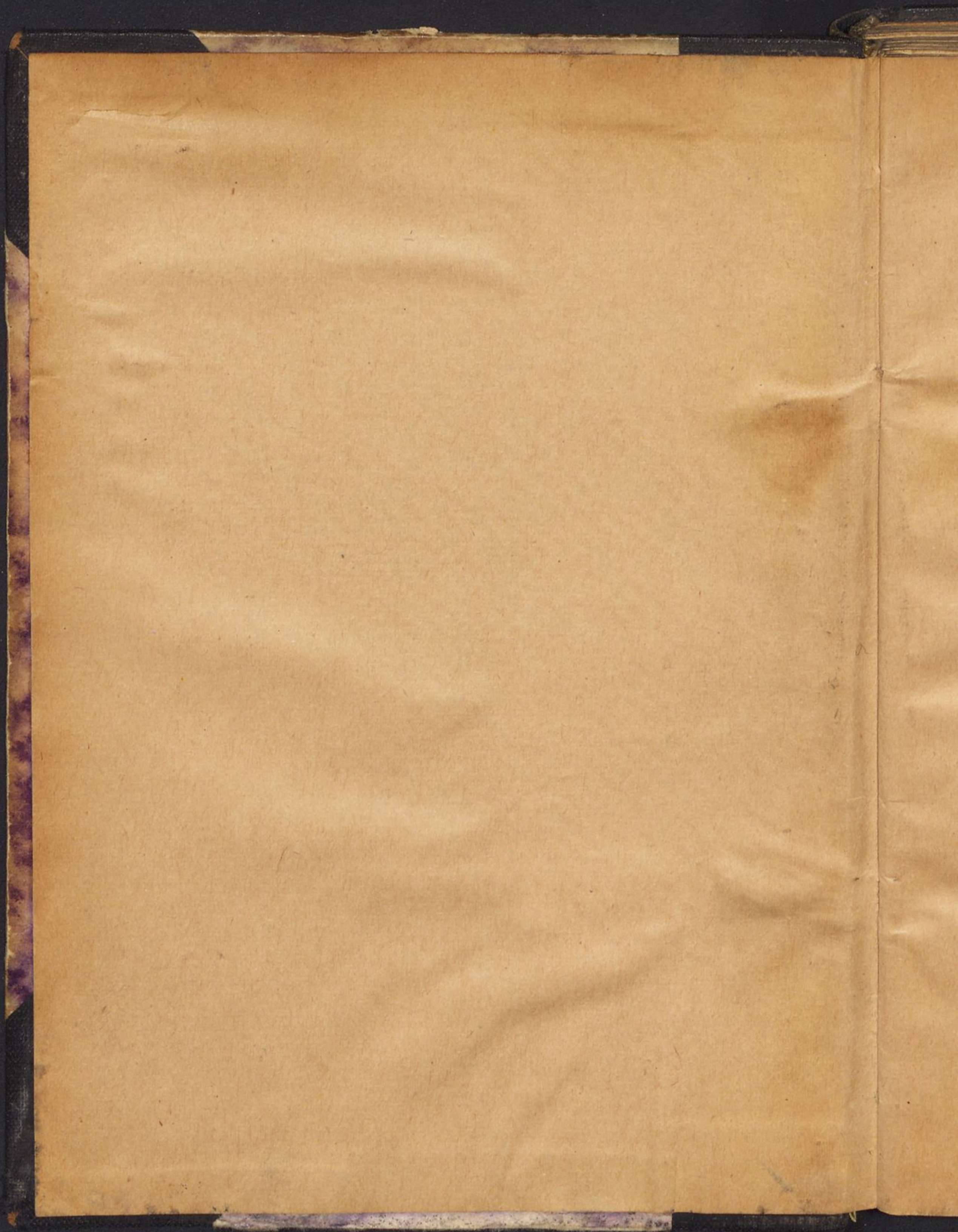


Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

43238

66





66

FRANCE STELÈ
**CERKVENO
SLIKARSTVO**

CERKVENO SLIKARSTVO





CERKVENO SLIKARSTVO

O NJEGOVIH PROBLEMIH
NAČELIH IN ZGODOVINI

SPISAL SPOMENIŠKI KONSERVATOR FRANCE STELÈ



1934

ZALOŽILA DRUŽBA SV. MOHORJA V CELJU

MOHORJEVA KNJIŽNICA

66

43238

~~44765~~



D. i.
IN 2030023717

NATISNILA MOHORJEVA TISKARNA V CELJU
(FRAN MILAVEC, CELJE)

U V O D N I O K V I R

Kljub velikemu napredku in bohotnemu razmahu vseh sodobnih kulturnih panog in prav posebej še umetnosti v drugi polovici XIX. in na začetku 20. stoletja je med Slovenci tudi danes še cerkvena umetnost na prvem mestu narodnega zanimanja; vprašanje njenega napredka ali propadanja je za nas važno kulturno vprašanje.

Slikarstvo je bilo že od nekdanj najbolj priljudna likovna umetnostna stroka pri Slovencih in je to ostalo tudi v najnovejši dobi, medtem ko se kiparstvo in stavbarstvo zastonj prizadevata za tako ali vsaj podobno splošno zanimanje. Vendar pa mora več opazovavec s strahom opazovati in priznati, da tudi naše razmerje do slikarske umetnosti ni več pristno, prvotno in čisto, kakor bi bilo potrebno za resničen napredek vsake kulturne stroke. Tudi v našem razmerju do slikarstva sta se v devetnajstem stoletju umetnost in življenje na usodno škodo obeh razšla in živimo v znamenju usodno žalostnega nesporazuma o umetnostno vrednem in pristnem, čeprav bi bilo po našem mnenju, ako gledamo na sodobne razmere, lahko bistveno drugače.

Domišljamo si tako, pa teorija, kakor vidimo, se ne sklada vselej z resničnim življenjem. Mislili bi, da bo naša umetnost, ki je dosegla, ako jo gledamo s stališča narodne kulture, velikanski napredek, združila v skladno enoto vsa svoja prizadevanja, posebno cerkvena in svetna, kakor je to uspelo pod mnogo neugodnejšimi pogoji v baroku. Takrat sta obstojali dve bistveno si tuji kulturi, gosposka in ljudska, ki sta se točno izražali tudi v umetnosti. Cerkev, ki je služila vsem slojem, je srečno premoščala neprestopni prepad med njima in v svoji umetnosti spojila vso umetnost dobe v skladno, v nešteto pojavih, stopnjah in odtenkih se izražajočo celoto. Ker je od konca XVIII. stoletja naprej gosposka plast, ki je bila v primeri s pokrajinsko, ali še bolje podeželsko plastjo mednarodna, pri nas izločena in ker se kulturne razlike posameznih družabnih plasti od tedaj vedno bolj zabrisujejo, bi mislili, da se bo to izražalo tudi v enotnosti umetnostne kulture. Vse kulturno dejanje se namreč vsaj dozdevno vrši v okviru narodne enotnosti, katero smatramo za osnovno važno za kulturno življenje naroda in njegov napredek. Dejstva pa nam kažejo prav na umetnostnem polju, da ta enota umetnostne kulture še dolgo ni tako organsko zgrajena, kakor je bila njena prednica, ki je slonela na smotrni razdelitvi vlog med različne sloje družbe. S tem pa prejšnji dobi nikakor ne mislimo pripisovati

kakšne družabne prednosti pred našo, ampak samo podčrtati, kje je pomanjkljivost sedanje, v osnovah po našem mnenju pravičnejše in naravnnejše družabne oblike.

Tu hočemo predvsem ugotoviti neuravnovesenost naše kulture, ugotoviti torej neko današnje neidealno stanje, ker upamo, da bo spoznanje zla že samo vodilo polagoma k zboljšanju. Zavedati se moramo vsi, tisti, ki kulturo ustvarjajo, in tisti, ki jo uživajo, da sta danes pri nas kultura in umetnost kljub gornji ugotovitvi prvič v naši zgodovini res narodni, iz naroda in zanj prikrojeni; vsi znanstveniki in vsi umetniki vam bodo brez pomišljanja izjavili, da jih vodi to in ne drugačno stremljenje — samo da sta umetnost in kultura nekam zunaj tega naroda, njemu nekam tuji, vsiljivki, za kateri narod ne ve, ali naj se ju sramuje ali naj ju le prizna za vsaj postransko svoji. Vsi sloji brez izjeme stojijo kulturi in umetnosti nekam tuje nasproti, kar je tembolj čudno, ker nas kulturno zgodovinska skušnja uči, da nekdam v neugodnejših razmerah ni bilo tako, posebno pa ne v dobi naše gotike in baroka. V obeh dobah je pač občutna razlika med vodilnimi umetniki in »gosposko« umetnostjo na eni in poljudno, podeželsko na drugi strani; ni pa tiste za današnji čas bistvene razlike v kakovosti ene in druge umetnosti in se o vseh umetnostnih pojavih onih dob lahko reče, da so izraz enotne umetnostne

volje, ki ne razlikuje med malimi in velikimi nalogami. Takratni organsko snujoči kulturi namreč ni manjkalo nobenega organa, ki je za tako organsko poslovanje potreben, najmanj pa organa zanesljive sodbe o tem, kaj je umetnost in kje se njena vrednost neha.

Zavedati se namreč moramo, da danes ne gre za propad umetnosti kot take, ampak za propad obrti in rokodelstva, ki sta v vseh časih in v vseh slojih podlaga umetnosti, deblo, na katerem se edino more zanesljivo razviti cvet umetnine, naj bo že preprosta ali izpiljena. Prepada, ki danes zija med umetnostjo in obrtjo, je tisto, kar našo likovno kulturo tako žalostno loči od prejšnjih dob. V vsem družabnem ustroju je bila namreč takrat zagotovljena kakovost vsakega dela, naj je bilo skromno obrtniško ali umetniško. V cehovski organizaciji in njenih predpravicaah je bila dana gotovost, da delo vsaj obrtniško ne bo ostalo pod neko najnižjo mero, ki je še vedno nadkriljevala srednjo mero današnjih obrtniških del. Tako je obstojal neki nepristranski činitelj, ki je ocenjeval že usposobljenost za kako delo ter že naprej onemogočal izrodke skrajne nesposobnosti. Ta činitelj pa je od konca XVIII. stoletja sèm izločen iz življenja in nadomeščen z osebno posamično kritiko in strokovno šolo, kateri je pogosto neka splošna izobrazba več od strokovne, in večinoma zelo skromno vajeniško izobrazbo. V tem ko je obrt-

niški poklic še nekam organiziran in do neke skromne mere še vendarle nadzira izobrazbo svojega naraščaja, je umetniški poklic svoboden in razen za tiste, ki so se prostovoljno podvrgli vzgoji na kaki šoli, sploh ni nikakega splošno veljavnega (objektivnega) merila za njih sposobnost ali nesposobnost, vrednost ali nevrednost. Odločujoči činitelj (kriterij) za to, kaj je umetnik, je tako prenesen na osebno zavest sposobnosti ali poklica; odločujoči činitelj za to, kaj je umetnina (umetniška kvaliteta), pa na osebno, posamično presojo gledavca in je odvisen od tega, kolikor se gledavec sploh more dovolj vživeti v delo in ga pravilno presoditi. To vživetje je namreč skrajno nezanesljiv činitelj, razen tega pa je redkokdaj mogoče vživeti se res nepristransko, ker se stavi na pot nešteto predsodkov, priučenih pravil, slabo prebavljenih podobnosti in nesporazumljenj. Razvili smo se končno do tega, da živimo v svojem razmerju do umetnosti in nje presojanja v neskončni mreži nesporazumov. Mi danes bistro ločimo umetnost in obrt, tenko občutimo razliko med visoko in nizko umetnostjo in natančno znamo opredeliti največje skrivnosti umetniškega ustvarjanja, le eno nam ni dano, da bi zajeli to umetnost in jo uživali v javnem in zasebnem življenju. Naša stanovanja in naša zbirališča jasno pričajo, da smo od umetnosti tako daleč kakor še nikdar. Naši predniki v prejšnjih stoletjih pa niti niso vpra-

ševali, kje je prav meja med umetnostjo in obrtjo, a so kljub temu imeli neprimerno več umetnosti v svojih stanovanjih, cerkvah in zbirališčih kakor pa mi. Tudi ne vem, ali so takrat mnogo razmišljali o tem, kaj je umetniški okus in kateri okus je merodajen ali pravi. Mi pa, kar nas je takozvanih izobražencev, se neprestano skrivamo za neki »ljudski« okus, kakor da smo se svojemu popolnoma odrekli. Če naj pa ljudski okus opredelimo, se takoj izkaže, da nam je bil samo pretveza, s katero smo se izognili priznanju lastne barve. In ta ljudski okus, ki nam je tako nedotekljiv, kadar se skrivamo zanj, se nam pri podrobnem pogledu odkrije kot popolnoma izprevržen čut, ki se odzove z glasnim ugovorom samo tedaj, kadar zagleda kaj nenavadnega. Mi pravimo sicer »ljudski« okus, pa bi morali bolj pravilno reči okus sodobnega izobraženstva, posebno polizobraženstva.

Kratko povedano torej: otopèl je naš okus, nastal je razkol med umetnostjo in obrtjo, v umetnosni stroki pa ne ločimo več pristnega od nepristnega, dobrega od slabega, vrednega od nevrednega. Tudi umetnost in življenje sta se ločila in polno posrednikov nastopa, da bi ju zopet sprijaznili, pa nima pravega uspeha. In čeprav je cerkvena umetnost zadeva najširše javnosti, tudi glede nje nismo prav nič na boljšem. Ljudski okus je tudi tu pretveza, s katero se opravičujejo vsakovrstne umetnostne nedozorelosti in, če po-

gledamo posebej cerkveno slikarstvo, ki mu bo posvečena naša studija, vidimo, da se njeno sodobno stanje točno izraža v vprašanju: *Bierti ali*



Slika 1. Osvald Bierti, del slike Gospodovega vstajenja v župni cerkvi pri Sv. Urbanu pri Ptuj v Slovenskih goricah (1905). — Primer dela slikarskega rokodelca, ki mu manjka vsake umetniške izobrazbe in celó pri posnemánju dobrih vzorcev ni zmožen posneti pravih anatomičnih potez človeškega telesa.

Maleš? Takozvani »ljudski« okus odgovarja na to soglasno in prepričevalno: Bierti, ne Maleš! In če vprašate po utemeljitvi tega naziranja, vam porokó: Bierti je zvest tradiciji, Maleš pa prenapet modernist, ki mu ne more slediti poprečni okus, kateri more biti edini merodajen v stvarih, ki zadevajo splošnost in ne samo majhnega kroga izobražencev. Bierti je jasen in razumljiv, Maleš pa ne samo da ni razumljiv, ampak se poleg tega še očitvidno norčuje iz občinstva ter se naskrivaj zabava nad zadrego, ki objame gledavca ob njegovih slikah. Bierti je naravi zvest in jo podaja v prikupnih, plemenitih oblikah; Maleš pa izvršuje nad njo nasilje in namenoma kvari, kar je Bog naredil — človeško telo.

Nalašč sem izbral vprav Biertija in Maleša, da jarko označim usodno vprašanje, ob katerem hira naše cerkveno slikarstvo. Nalašč sem dalje izbral od vsakega po en posebno zgovoren del njunih izvršenih cerkvenih slik, in to prav dva odlomka, ki naj predočita skrajnosti na eni in na drugi strani. Slika 1 nam predstavlja rimskega vojaka iz Biertijeve slike Gospodovega vstajenja v župni cerkvi pri Sv. Urbanu pri Ptujju v Slovenskih goricah, ki je nastala leta 1905. Slika 2 pa nam kaže del slike Mihe Maleša Marije zaščitnice Hrvatov v župni cerkvi v Cirkveni na Hrvatskem, nastale leta 1932.

Preden se zanimamo za to, kdo je Bierti in kdo je Maleš, si čisto brez predsodkov oglejmo oba primera, da moremo primerjati prednosti in pomanjkljivosti enega in drugega. Če pogledamo



Slika 2. Miha Maleš, del slike »Marija — zaščitnica Hrvatov« v župni cerkvi v Cirkveni na Hrvatskem (1932). — Primer dela akademično izobraženega slikarja, ki dela nasilje likovno »pravilnemu« podajanju narave, da bi čim jasneje izrazil vsebino slike.

Biertijevega vojščaka, ki napol leži na tleh, kjer se je očitvidno pravkar zbudil iz spanja ter nehoté

segel z desnico po meču ob levem boku, če opazujemo njegove mišičaste ude in pozornost, s katero so izdelani zanimivi deli njegove vojaške opreme, nam je takoj jasno, da je slikar stremel za tem, da bi čim bolj popolno in naravno podal resnično telo in predmete. Če pa bliže pogledamo to telo in kar je na njem, kmalu opazimo, da njegov slikar ni imel nobene jasne predstave o ustroju (anatomiji) tega telesa in o vlogi njegovih udov, kar se posebno jasno izraža v levi roki, katere mišičevje je označeno svojevолjno, vsa roka je sploh brez življenja in spominja na grob izdelek iz lesa; zapestje in njegova važna naloga pa sploh popolnoma odpovedujeta. Na tej, navidezno s tako ljubeznijo do popolne razporedbe telesnih delov (anatomije) izdelani sliki ni mesta, ki bi res živelo in pričalo o jasni slikarjevi predstavi o tem, kar je hotel povedati o tem telesu. Naravnost vzoren pa je v tem oziru obraz, ki naj bi bil zrcalo notranjega doživetja tega človeka. Pričakovali bi presenečenje, začudenje ali strah, toda v tem obrazu ni ne prvega ne drugega. Edini izraz, ki je v njem, je topo strmenje lesene maske, ki je nezmožna vsakega osebnega znaka življenja. Anatomsko je ta obraz otročje okorno izrisan; kaže sicer, kako se je njegov slikar trudil, da ga obogati s čim več in čim bolj resničnimi potezami, toda vse to je ostalo globoko pod vsaj približno pravilnostjo. Zadeva z Biertijem je očitvidno ta,

da je obvladal svojo stroko sicer z gole tehnične strani, znal pripraviti zidno osnovo in barve, katerere je znal mešati in nanašati na steno, da pa ni imel vseh likovnih predpogojev, s katerimi bi mogel vsaj približno zadovoljivo posneti živo ali mrtvo predlogo. Očividno je tudi, da svoje slike ni sam zasnoval in sestavil ali 'komponiral', kakor navadno pravimo, ampak da je imel pred seboj vzorec te slike, ki ga je povečal na potrebno velikost, in mehanično, potezo za potezo, zrisal in naslikal na steno. Ker o telesu, nalogah njegovih udov in njih razsežni, risani ali slikani podobi ni imel jasne predstave, mu tudi mehanični prenos bržkone risarsko točnega vzorca ni mogel uspeti in ga je prenesel v svoje delo z neverjetnimi nesporazumi, kakor je na primer izdelava stegnjene roke v levem kotu zgoraj, Kristusove desne noge in že opisane podobe vojščaka. Kljub sodbi ljudskega okusa, nam Biertijevo delo samo izdaja človeka, ki je sicer poznal slikarsko rokodelstvo, ki pa v likovnem področju ni bil niti zmožen pravilno posneti dano predlogo, kaj šele samostojno ustvariti najskromnejšo likovno podobo naravne oblike ali predmeta! Likovna usposobljenost Bier-tijeve je po tej in drugih nam znanih njegovih slikah sploh ničeva in mu v umetniški stroki ni mogoče priznati niti naslova diletanta, ljubitelja ali, kakor bi lahko tudi rekli, človeka z vsaj pri-rojeno likovno nadarjenostjo, ki bi se radi po-

manjkanja možnosti potrebne izobrazbe ne bila mogla popolnoma razviti. Čeprav Biertija še nič ne poznamo, že iz dela samega lahko sklepamo, da gre v njegovem primeru za slikarskega roko-delca, ki je prekoračil svoj naravni delokrog in se vrinil med likovne umetnike.

»Ljudski« okus bo že na prvi pogled odklonil pod sl. 2 priobčeni del Maleševe slike, češ, ta je pa še večji mazač ko Bierti; nič se ni učil in slika sploh nemogoče reči. Jaz pa vabim zagovornike tega okusa, naj se potrudijo vsaj toliko, kolikor smo se mi pri Biertijevi sliki, in naj svojo sodbo prihranijo za takrat, ko bo podrobni pregled končan. »Če bi le tiste glave ne bilo!« bo vzdihnil vznejevoljeni pristaš ljudskega okusa. »Kakor je sicer vse skupaj otroško in površno narejeno, bi se nazadnje o ženi in fantu na levi še dalo kako govoriti. Sicer bi kaj takega učenček tretjega ali četrtega razreda ljudske šole, ki se uči risanja in ima malo talenta, bolje naredil; no, pa če se že hočejo tudi velíki spakovati, bi jim to še priznali, če jim veselje dela!«

Dà, ta glava na desni! Je to glava klečečega molivca, ki je naslikan, da ga vidimo v hrbet, in ki je glavo dvignil zaupno navzgor k prikazni Marije zaščitnice, katere plašč razprostirajo angeli. Nemogoče je, da bi kak molilec mogel takó nenaravno dvigniti glavo, kakor jo je tu naslikal Maleš. To vendar presega vse Biertijeve pogrške!

Pri tej navidezni slikarjevi nezmožnosti pa nas preseneča dejstvo, da je glava izredno točno očitana, da ji je z naravnost lepopisno gotovostjo vrisan nos, usta in oči pa izrisane z neprikrito ljubeznijo in nič manjšo točnostjo. Obraz je tudi spretno izoblikovan, vsaki genci in vsaki najmanjši potezi se pozna, da je slikar natančno vedel, zakaj jo je uporabil. Če sliko obrnete, se boste prepričali, da imate pred seboj sliko pravilno, čeprav ne v podrobnostih točno izrisanega mladega obraza. V molitvi dvignjene roke poleg tega obraza kažejo prav isto točnost v obrisih, čeprav neko navidezno površnost v obdelavi. Nad glavo, ki smo jo opazovali, se vidi roka duhovnika, dvignjena pred prsi in izvršena samo v obrisih. Njena oblika ni sicer strogo naravna, toda prstom se vidi, da »govorijo«, da jih je slikar podal z občutjem za izraz notranjega doživljanja, ki se pogosto izraža tudi v kretnjah. Po vsem tem že ni kaj reči o obrazu žene in fanta. Posebno pri ženinem obrazu je očividna ljubezen, s katero ga je risal: ves izraz je položil v profil, v obris, v usta in oči. Njene roke pa zopet niso toliko naravne roke z vsemi naravnimi podrobnostmi, ampak roke molitve; za izraz molitve pa je važnejše njih sklenjeno dviganje kakor naravne slučajnosti. Slikar, ki je izvršil vse opisano, gotovo ni bil toliko nezmožen, da bi ne bil znal drugače kakor tako nenaravno nasaditi na vrat mladeniča

glavo. Prepričali smo se, da svojega dela ni ustvarjal iz stremljenja po točnem posnemanju naravnih slučajnosti, kar je nedvomno bil ideal Biertijev, ampak zato, da izrazi predvsem vsebino dogodka. Videli smo, da je posameznosti oblikoval z vidno ljubeznijo ter je kretnjo duhovnikove roke kot izrazito kretnjo gotovo tudi doživel. Kot znak zaupne in vztrajne mladeničeve molitve k Mariji pa je v opisanem slogovnem okviru našega slikarja ta sicer skrajno nenaravna in nemogoča lega glave umestna in sprejemljiva. O iskrenosti umetnika ne moremo prav nič dvomiti. V tem, kako daleč od vsakdanje naravnosti in njenih slučajnosti se giblje ves drugi slogovni značaj tega dela, se nam zdi dovolj opravičila tudi za nenaravno kretnjo glave, ki naj s tem samo točneje in izraziteje služi osnovni ideji celega dela. Maleševo delo nikakor ne dokazuje pomanjkljivosti znanja, ampak nasprotno, kakor smo videli, veliko gotovost v potezah obrisa in čopiča, ki se pogosto približa »nezmotljivosti« poteze lepopisca, katerega tudi bolj vodi nezmotljivost čuvstva, kakor pa suha točnost človeka, ki ustvarja samo z znanjem in ne tudi s čuvstvom.

Kdo sta torej Bierti in Maleš?

Osvald Bierti je italijanski slikarski rokodellec, ki je sodeloval s cerkvenim slikarjem obrtnikom Brollom na Štajerskem, pa se mu je naenkrat zazdelo, da je zmožen več ko samo po-

močniškega slikarskega posla in je začel nastopati kot samostojen cerkveni slikar. »Ljudski« okus ga je dvignil do tega poklica. Bierti je značilen primer za celo vrsto drugih bivših sobnih slikarjev in pomagačev raznih resničnih ali vsaj obrtniških slikarjev, ki so na škodo naše splošne kulture prekoračili svoj naravni poklicni okvir in zapravili svoje skromno znanje za dela, ki bi se v interesu vzgoje ljudskega okusa in ugleda naše umetnostne kulture ne bila smela nikoli roditi.

Miha Maleš pa je akademski slikar, ki je studiral slikarstvo v Zagrebu, na Dunaju in v Pragi. V našo umetnost se je vpeljal kot izrazit grafik, to je izdelovavec z roko tiskanih slik, in zelo pesniško razpoložen risar. V zadnjih letih se je po studijski poti po Nemčiji posvetil cerkveni umetnosti in je prvo svoje večje delo izvršil predlansko leto s slikanjem notranjščine župne cerkve v Cirkveni na Hrvatskem, kjer si je s tem delom ustvaril dober glas. Nato mu je cerkvena oblast v Zagrebu oddala slikanje cerkve v Vočinu.

Razmerje je torej tole: na eni strani Osvald Bierti, slikarski rokodelec malenkostnih zmožnosti, ki ne dosega niti stopnje diletanta, torej človeka, ki se zaradi prirojene nadarjenosti v prostem času semtertja pozabava s slikarstvom, ne da bi se ga bil strokovno učil. Na drugi pa Miha Maleš, akademsko izobražen slikar, ki je vzbujal s svojimi necerkvenimi deli pozornost na

razstavah doma in v tujini. Tu nam služita v označbo dveh skrajnosti v sodobnem slovenskem cerkvenem slikarstvu. Proti »ljudskemu« okusu našega polizobraženstva in tudi velikega dela izobrazencev dvigam glas in pravim: *Ne Bierti, ampak Maleš!*

To je uvod v razpravo, ki naj vam pokaže, kaj je cerkveno slikarstvo, katere naloge ima in kako jih je reševalo v zgodovini in sedanjosti. Posebej nas bo zanimala usoda te likovne stroke pri nas. S tem, da bomo pokazali na naloge in zgodovinsko in sodobno dane posrečene rešitve te naloge, upamo, da bomo pripomogli razveljavljenju ljudskega okusa na korist naravnemu razmerju do umetnostnih nalog in umetnostnih del, posebej pa pravilnejšemu razmerju do nalog cerkvenega slikarstva, ki zaradi pomanjkanja pravega razmerja med življenjem in umetnostjo živi v težkih stiskah. Vprašanje Bierti ali Maleš mora izginiti. Nadomestiti ga more samo soglasna zahteva: *Umetnost umetniku, obrt pa obrtniku in rokodelcu!*

I.

N A L O G E I N N A Č E L A C E R - K V E N E G A S L I K A R S T V A

Če hočemo pobliže in zares stvarno (kritično) presoјati cerkveno slikarstvo, ki se nam kaže po naših cerkvah kot sodobno, ali se nam kot tako ponuja, da ga sprejmemo in porabimo, si moramo pojasniti pred vsem drugim neka osnovna načela, ki nam pri presoјi omogočijo kolikor toliko trdno stališče. Do takih načel pa bomo prišli najbolj naravno po spoznanju nalog in ciljev cerkvenega slikarstva. Pri pregledu tega slikarstva se nam pokaže njegova trojna naloga: prva in najobsežnejša je o k r a s i t e v danih, službi božji v najširšem pomenu namenjenih prostorov; druga je v najširšem pomenu p o u č n a, tretja pa v najožjem pomenu n a b o ž n a, molitveno in pobožno spodbudna. Ko si bomo na jasnem o teh glavnih skupinah nalog, v katerih se udejstvuje cerkveno ali nabožno slikarstvo, posežemo nekoliko v zgodovino cerkvenega slikarstva. Ta je s svojo skoraj dvatisočletno zakladnico izbranih in priznanih del gotovo zmožna, da nam izdatno pomaga spoznavati načela, po katerih naj presoјamo obstoječa in nastajajoča dela. Za zaključek naše razprave pa

bomo poskusili pojasniti pomen umetniške osebnosti v cerkveni umetnosti, določiti meje, v katerih naj nesporno velja načelo, da resnično nabožna dela lahko ustvarja le veren umetnik, nazadnje pa orisati vzor (ideal) sodobne cerkvene umetnosti.

1. Krasilna stroka cerkvenega slikarstva

Prastara kulturno in umetnostno zgodovinska dejstva dokazujejo, da gola arhitektura (način stavbe) ne zadovoljuje popolnoma našega lepotnega čuta. Ako pa naj ga zadovoljuje, mora biti izvedena v tako popolnem, izrednem gradivu, izbranem načinu in dovršenem delu, da to njen izdelek silno podraži. Nekdaj stavb niso stavili na tak izbran način, ampak čimbolj preprosto. Zato si jih je za svoj lepotni čut človek prirejal po osebнем okusu s tem, da jih je prekrival z zavesami, ali oblačil na površini s posebno, samo lepotnim potrebam služečo prevlako iz ometa v najširšem pomenu te besede, iz kamna ali lesa, pa tudi iz drugih tvarin.

Cerkvena arhitektura spada od nekdanj med najbolj monumentalno, to se pravi najbolj skrbno, trdno in tudi gradbeno najdragoceneje izdelano, kar jih je bilo. Pa tudi pri tej se je zgolj gradbena izvedba le redko povzpela do tiste popolnosti v izdelavi in gradivu, ki bi že sama lepотно za-

dostovala. Kot nadomestilo za lepoto se je vprav s stavbami, ki so služile verskim in obrednim namenom, razvijalo tudi dekorativno (krasilno) slikarstvo, ki ima namen, da po arhitekturi ustvarjeni prostor v lepotnem oziru tako izpopolni, da se z njim pri udeležencih službe božje že s prostorom samim, pred verskim obredom in brez njega, ustvari tisto razpoloženje, katero jih zadostno pripravi, zbere in ubere za resnost obreda, ki se bo izvršil.

Ker je krasilno slikarstvo tako najožje zvezano z dano arhitekturo, z danim prostorom, je naravno, da arhitektura v precejšnji meri gospoduje nad dekoracijo (krasilno sliko) in je bil arhitekt tudi vedno v veliki meri vodnik slikarju dekoraterju. Slikana dekoracija prostora pa se lahko izvrši na različne načine: najenostavnejši način je ta, da slikar samó z barvo prepoji dane arhitektonske člene in ploskve in samó z barvo ustvari prostoru nek izraz, ki zadovolji gledalčevo oko. Znano je namreč, da že barva sama zmore vzbuditi v človeku neko precej določno razpoloženje, žalostno ali veselo, resno ali razposajeno, svečano ali vsakdanje. Drugi način slikarske okrasitve prostora je ta, da slikar s svojimi okraski nazorno tolmači ali vsaj še bolj pojasnjuje stavbinski (tektonski) smisel posameznih členov in delov stavbe. Tretji način pa je ta, da slikar v dekoracijo vključi tudi slike, ki imajo

samostojen likovni pomen, da torej v krasilnem okviru tudi umetniško ustvarja.

Jasno vidimo v tem stopnjevanju slikarskega dela od gole arhitekture, preko barvane arhitekture in preko slikarsko tolmačene arhitekture do slikarske, z arhitekturo združene umetnine, kako je vsako cerkveno slikarstvo ozko navezano na arhitekturo in da more veljati le smisel arhitekture in njenih členov za izhodišče in podlago slikarskemu delu. Iz arhitekture, iz tektonskega smisla njenih členov izvirajo tudi osnovna vprašanja (problemi) cerkvenega slikarstva. In več kot jasno je, da se tudi ustvarjajoči umetnik ne more izogniti sporazumu z arhitektom, oziroma z arhitekturo. Kakor je arhitektura danega prostora naravno in nujno vodilo slikarju dekoraterju, prav tako je dekorativna stroka cerkvenega slikarstva s svojimi, iz arhitekture izvirajočimi osnovnimi načeli eno izmed meril za vrednost cerkvenega slikarstva kot umetnosti. Kajti vsi trije elementi: arhitekturni, dekoracijski in umetniški tvorijo skupno en lepotni organizem, eno lepотно telo. Najboljši in najpomembnejši del te enote mora biti prav tako primerno ubran z nižjimi deli, kakor morajo biti ti deli ubrani nanj, ker so nanj navezani in v njem povzdignjeni. Ta vezanost v enotno telo pa pri cerkveni umetnosti ni samo zaradi lepote, temveč, kakor bomo še videli, tudi zaradi ideje, pomena, in se v precejšnji meri razteza na

vse, kar se vrši v prostoru, namenjenem za službo božjo.

Arhitektura ima neke osnovne zakone, za katere ni nujno, da bi se za oko tudi vsiljivo izražali. Toda stavbenik jih mora upoštevati, čeprav bi njih delovanje v izvršenem delu še tako skrilo pred očesom opazovavca. To so zakoni rasti od tal v višino; zakoni stanja in počivanja, ki se izražajo v stoječem nošenju enih delov in počivajočem, napram nosilnim silam uravnovešenem ležanju drugih; so to dalje zakoni oklepanja, s katerim je ozko zvezano premoščanje, prekrivanje spodaj že oklenjenih prostornin od zgoraj. Vsaka arhitektura, ki ustvarja s svojim oklepom v svoji notranjosti prostornino, ima v sebi za oko sicer nevidno, po svoji važnosti pa dobro občuteno ogrodje, skelet, okostnjak, ki ima podobno nalogo kakor ogrodje človeškega telesa. Ta skelet arhitekture, to ogrodje ima v sebi vse nosilne in oklepajoče naloge (funkcije) dane arhitekture in se dá izraziti s sostavom črt ali palic. Pri lesenih stavbah, posebno če so postavljene po okvirnem sostavu, je ta gradbeni skelet ob pričetku stavbe tudi viden. Enako je viden pri sodobnih železobetonskih stavbah, ki so postavljene po okvirnem ali skeletnem sistemu. Arhitekt lahko tudi lepotno izrabi ta skelet in ga ohrani vidnega v dovršeni stavbi. Najvišjo lepotno popolnost je ta način doživel v zgodovini pri gotskem stavbarstvu, kjer

ima vprav ta vidni stavbni skelet lepotno vodilni pomen. Z njim se kosajo danes že mnoge železne, posebno pa železo-betonske zgradbe novejšega časa. Kjer je to ogrodje vidno in po arhitektovi nameri služi lepotnim namenom stavbnega organizma, ga mora tudi slikar dekoratér upoštevati, ako noče, da se mu pod roko ne zmaliči tudi vsa njegova dekorativna zasnova. Kjer pa to ogrodje ni vidno, ampak skrito, je dekoratér vezan nanj samo v nekih prav splošnih, skoraj samo po sebi umevnih mejah, kakor so enota ploskve, meje arhitekturnih sestavov ali razne enote arhitektonsko dekorativnih členov. Le redko se je zgodilo v zgodovini umetnosti, da bi si bil kak izreden, res avtonomno svoja sredstva obvladajoči umetnik slikar upal poskusiti prekoračiti te naravne meje. Niti v najsvobodnejšem vseh slogov, v rokokoju, se to nikomur ni popolnoma posrečilo.

Kljub navidezni svobodi ustvarjajočih duhov so torej nazadnje vendarle neke meje, ki jih dolej še nihče ni premagal in se zde tudi nepremagljive; skušnja pa uči, da varneje postopa tisti, ki se poglobi v smisel dane arhitekture in iz tega spoznanja zasnuje svojo dekoracijo, kakor pa tisti, ki se ji upre. Po tem varnem potu so v prejšnjih dobah, ko je vladalo še trdno delavniško izročilo, tradicija, celó umetniško nedozoreli dekoraterji dosegli lepotno popolnost, ki nas še danes zadovoljuje in je često zabrisala njihove okornosti.

Slikar naj torej ve, da ima vsak del arhitekture, posebno pa vsak njen tektonski, delovni člen svoje življenje, svoj posel, svojo nalogo, za katero je tudi smotrno oblikovan in prikrojen. S t e b e r ali s l o p (zidan štiri- ali večoglati steber) stoji, opira in nosi, zato ima nogo — bazo, trup in glavo — kapitel. Steber je v svoji rasti pogosto napet, izbuhnjen, kakor bi se vdajal pod težo, ki jo nosi, in nas v taki obliki bolj prepričuje o svojem poslu kakor pa enakomerno ravni steber. Steber ali slop tudi »raste« iz zemlje; če pa je kot slop zidan, tudi počiva sam v sebi po plasteh, iz katerih je sestavljen. S t e n a stoji, pa podobno slopu tudi počiva sama v sebi. Če jo dekoriram, lahko upoštevam eno ali drugo njeno lastnost; ker ona v celem sostavu (konstruktivno) navadno le bolj zapira kakor kaj nosi, jo je mogoče dekorativno uporabiti prav tako kot v sebi zaokroženo, v sredini osredotočeno enoto, kakor jo je tudi mogoče razčleniti v smislu njene naloge (funkcije), da predstavlja navidezno arhitekturo, katera jo naravno veže z arhitekturno celoto. Ker pa kakor slop počiva tudi sama v sebi, jo je tudi mogoče deliti po mili volji v pasove, kakor to prija celotni zasnovi dekorativnega organizma. L o k ali obok se »pne« do neke najvišje točke svoje vzpetosti, od katere pada vzporedno k drugi točki, ki je cilj njegovega pogona čez prostor. Lok ali tudi obok prav za prav lahko raste tudi naravnost iz tal in

se od gotove, večinoma s posebnim vmesnim členom označene točke vzpne preko dane razdalje. Ta vmesni člen imenujemo glavo ali pri oboku zidec, zidni venec; če pa ta člen raste iz stene kot noga, kot nosivec loka ali oboka, mu pravimo nosilni kamen ali konzola. Če je obok enoten, preide brez počitka preko svoje temenske točke, tako včasih tudi lok; vendar posebno pri loku téme radi označimo s takozvanim sklepnikom. Pri sestavljenem oboku (križastem ali drugem) pa se gradbeno življenje osredotočuje na meje polj ali kap, ki tak obok sestavljajo. Gotika napravi tak obok tudi očesu viden s tem, da meje teh polj oblikuje kot izstopajoča rebra, katerih križišča krasé in poudarjajo sklepni kamni, sklepniki. R e b r a, ki so le deli lokov, se pno kakor loki ali tudi rastejo od svojih nog v višino. Pri križastih in sestavljenih obokih drugih slogov teh sestavno (konstruktivno) važnih stikov posameznih polj ali kap večinoma ne poudarjajo posebno. Prav pa je, če se jih zaveda dekorater, ker jih lahko dobro izrabi. K u p o l a, to je obok na krožni podlagi, pa se pne od vseh strani enakomerno k svojemu vrhu, temenu, ki je pogosto odprt kot takozvana laterna-svetlobnica; bolje pa bo morda, če rečemo o kupoli, da se njena ploskev »boči« iz okvira osnove do zaželenne višine. Podobno kakor sestavljene oboke imamo tudi sestavljene kupole, kjer

meje sestavnih polj lahko poudarimo z rebri, téme pa s sklepnikom kakor pri obokih.

Že prej smo rekli, da je za dekorativnega slikarja zelo važno, da se čimbolj poglobi v smisel in življenje arhitekture, njenih delov in členov. Vsem trem stopnjam cerkvenega slikarstva bo tako vživetje zelo dobro služilo. V prejšnjih stoletjih, ko je vladala trdna delavniška tradicija, je bilo to samo po sebi umevno. Devetnajsto stoletje pa je ta živi stik dekoraterja in arhitekture polagoma zabrisalo in je dekorativna kultura konec stoletja tako splahnela, da jo je treba iz temeljev ustvarjati na novo. Medle, neresnične rešitve, ker so notranje neutemeljene in ker okvir podane arhitekture uničujejo, so od druge polovice XIX. stoletja kar redne. Tudi mlajši slikarski rod, kolikor ni izšel že iz novih, solidno organiziranih delavnic, ki so v tem najbolj napredovale med Nemci, še nima jasnega razmerja do naloge (problema) cerkvenega slikarstva. Le prepogosto se ta rod, čeprav umetniško res popolno ali celó odlično ustvarja, v dekorativnosti lovi in se ne more najti. Vendarle pa že prodira zdrav nagon (instinkt); tako je Maleš v Cirkveni pravilno pogodil svojo dekoracijo, ali na drugem, arhitektonsko strožjem primeru tudi Pengov na Bledu.

Praktično se nam po povedanem izlušči kot vodilo sledeče osnovno načelo ne samo za cerkveno, ampak za vsako dekorativno slikarstvo:

dekorater si bodi pred vsem na jasnem o arhitektonskem sestavu prostorov, ki jih misli krasiti. Ako je tektonsko (gradbeno) ogrodje v stavbi vidno izraženo, loči tega, preden kaj drugega začneš, od tistega, kar to ogrodje oklepa. Ugotovi dalje, kaj je že arhitektura takega ustvarila, da morda že samo po sebi, brez pomoči slikanja soodločuje v nameravanem lepotnem organizmu (kamenita rebra, konzole, stebri in sklepniki). Stebri, slopi, polstebri in polyslopi, zidci in grede, loki in rebra, konzole in sklepniki zaslužijo posebno pažnjo in tako poslikanje, ki je njih gradbenemu pomenu primerno. Vse te dele stavbe imenujemo aktivne člene, ker ti prav za prav stavbo delajo, naredé, ji dajo bistveno obliko. Stene, ki jih to ogrodje oklepa, polja in kape svodov, celotni svodi in kupole, ki so v primeri s prej omenjenimi členi polneči, počivajoči, pasivni členi, pa bodo potrebovali tudi od onih različno barvno ali dekorativno obdelavo. Za okrasitev aktivnih členov bo zadosti motivov, s katerimi bo mogoče naravnost simbolizirati življenje teh členov. Pri počivajočih, tektonsko mirujočih delih, posebno pri stenah, poljih obokov in podobnem pa bo domišljija bolj prosta, a kljub temu vezana v tem, da jim bo iskala pred vsem tak način, ki bo poudaril bistveno nasprotje med njimi in tektonsko aktivnimi činitelji. Pri arhitektonsko strogih stavbah, kakor so posebno gotske ter sem in tja tudi sodobne železo-

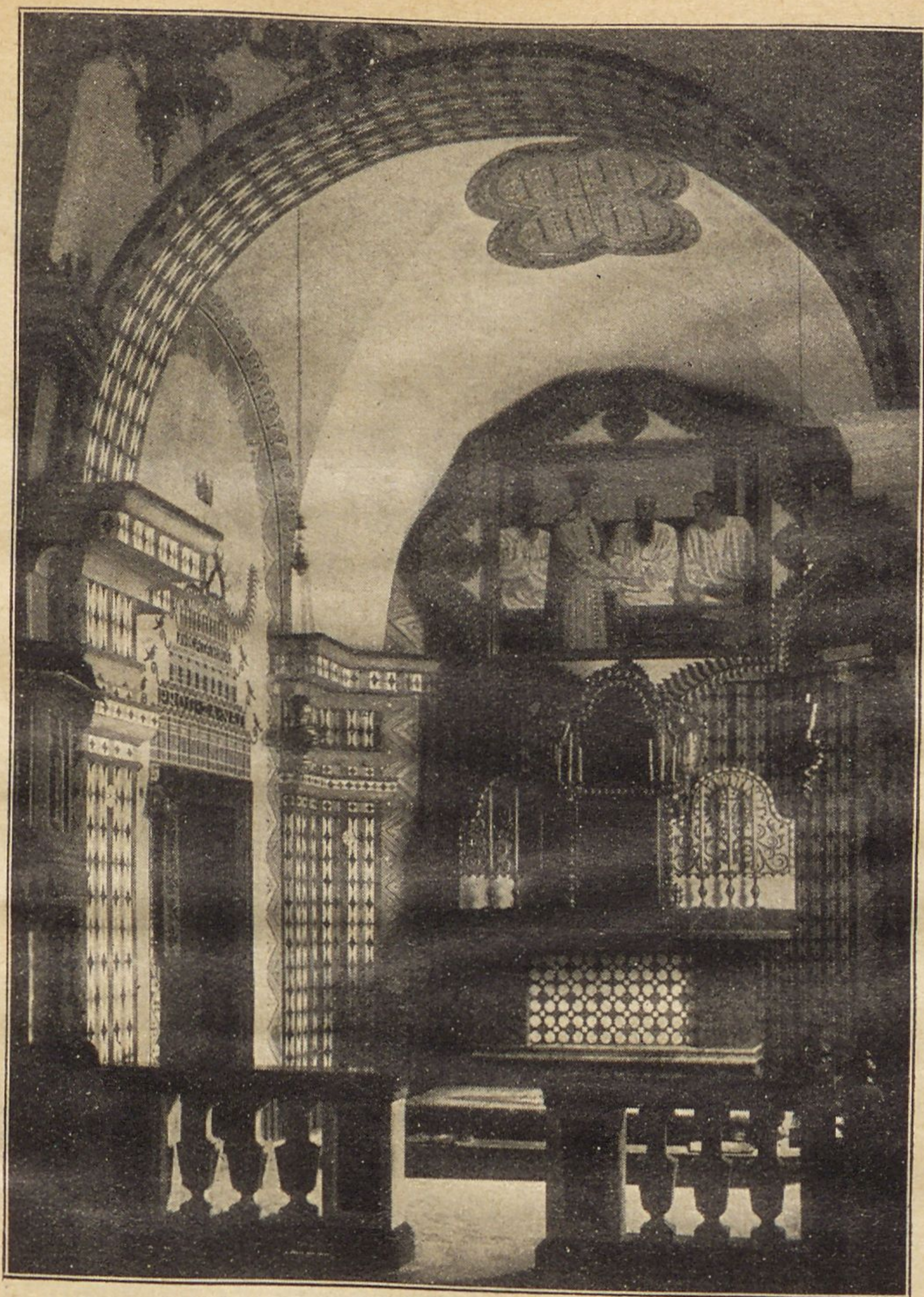
betonske, bo pa končna posledica v bistvu tale: aktivno arhitekturno ogrodje bo v svoji dekoraciji gledavcu notranje življenje stavbe vse bolj živahno razkladalo, kot pa barvno enotno uglašeno ali dekorativno v barvne lise zdrobljeno ozadje tektonsko mirujočih, pasivnih delov stavbe. Da se bo pri boljšem, tudi umetniško stremečem slikarstvu njegov umetniško stvariteljski (figuralni) del mogel razviti le na teh tektonsko mirujočih ploskvah in členih arhitekture, je že vnaprej jasno.

Kar se lepotne strani in vrednosti tiče, so vsi trije, na arhitekturo in drug na drugega oprti načini slikarstva popolnoma enakopravni, kakor smo omenili zgoraj. Napačno je naziranje, da je dekorirana notranjščina lepotno (estetsko) več vredna kakor sama barvana, ali s figurami okrašena odličnejša kakor oni dve. Pri presoji gre samo za kakovost enega ali drugega načina. Tudi ni vsak teh načinov primeren za vsako arhitekturo ali slog. Po večini bo pri starih stavbah samo izkušen arhitekt lahko presodil, kateri način bi bil lepotno najbolj uspešen. Pri novih naj bi pa kar arhitekt, ki stavbo zasnuje in izvrši, tudi že sam določil, kako naj se notranje opremi. Vendar bo delavniško izkušen slikar danes že tudi sam mogel pravilno presoditi te stvari, če je le vesten in ne bo hlastal za delom in zaslužkom tudi tam, kjer

trezna pamet in dosledno upoštevanje predpogov govori, da bi bilo to odveč.

V nekaj primerih, ki naj nam zopet nudijo dobre in slabe rešitve pri enakem ali podobnem slučaju, bom skušal povedano nazorno pojasniti.

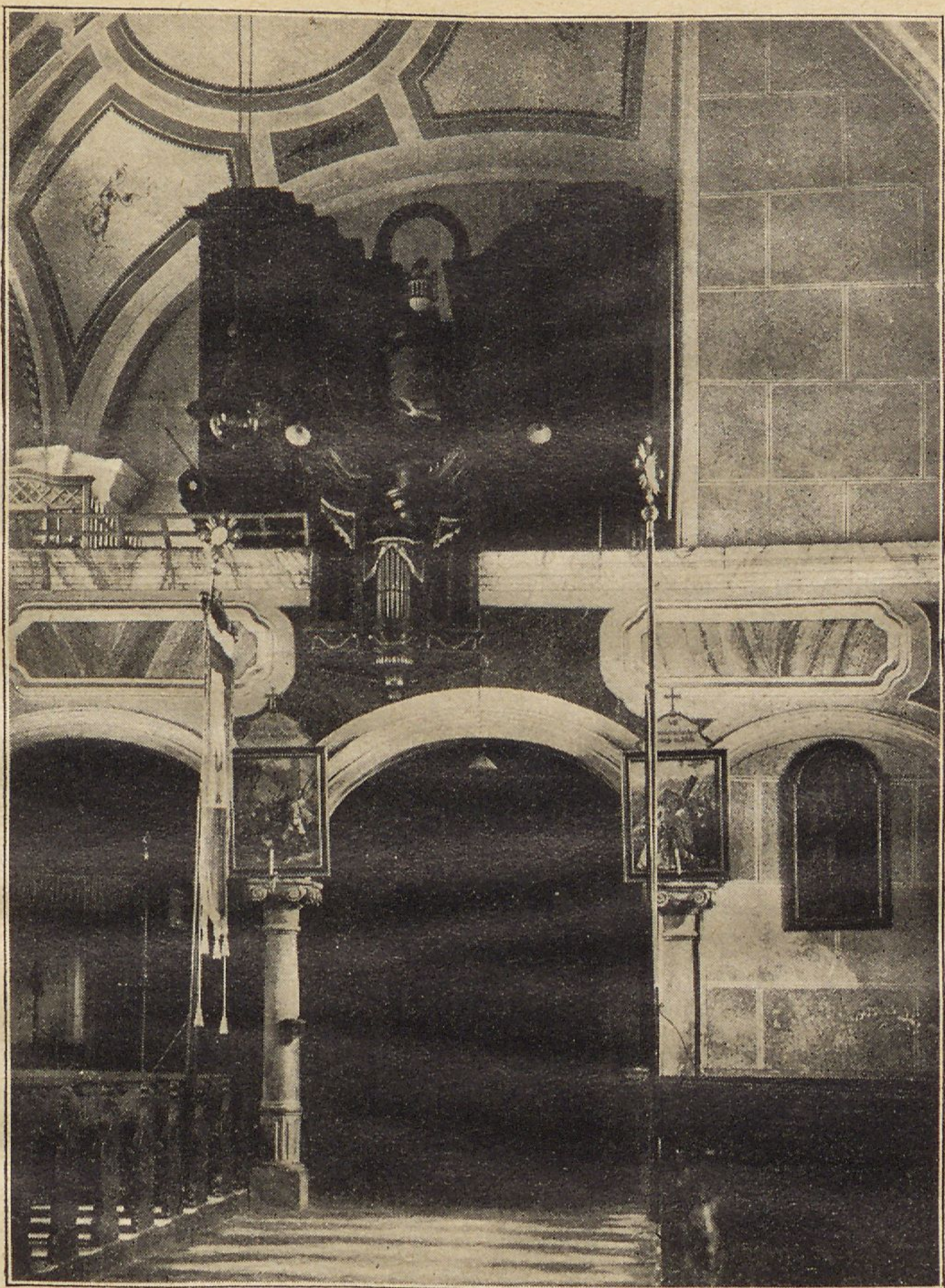
Slika 3 nam kaže notranjščino prezbiterija župne cerkve pri Sv. Katarini nad Medvodami. Ta prostor je iz baročne dobe in značilen za številne slovenske podeželske prostore one dobe. Sam v sebi je prav lepo umerjen in prekrit z arhitektonsko ugodno učinkujočim križnim obokom. Ta obok je tektonsko zelo živahno sestavljen: njegova polja se ne stikajo v temenu, v vrhu oboka, ampak jih upira v diagonalah tlorisnega pravokotnika v oglih stavbe obešeni križ, ki ga tvorijo široki pasovi, ki polja ločijo in držijo. Križišče teh pasov je obenem téme oboka, ki je poudarjeno s štirilistnim plastičnim okvirom: ta okvir zavzema mesto sklepnika vrh svoda. Ta sam po sebi lepi prostor je prva leta po vojni dekoriral arhitekt Ivan Vurnik in prvi po dolgem presledku pokazal naši dekorativni stroki zopet pravo pot h gotovemu uspehu. Žal je to dejanje v naši praksi ostalo precej neopaženo in ni rodilo tistih sadov, ki bi jih bili takrat pričakovali. Opazujte, kako točno je kljub svojemu čisto nearhitektonskemu dekorativnemu načinu Vurnik ločil tektonsko aktivne člene od mirujočih! Zidanim slopom (pilastrom), na katerih sloni slavolok spre-



Slika 3. Prezbiterij župne cerkve pri Sv. Katarini nad Medvodami. (Dekoriral arhitekt Ivan Vurnik.)
Primer nam kaže arhitektonsko smiselno porabo ornamentike. Arhitektura tega prostora je z dekoracijo pridobila večjo jasnost in lepo učinkovitost.

daj in ki nosijo svodni križ v štirih oglih prostora, je dal enotno dekoracijo, ki po svoji razporedbi poudarja navpično smer notranjih sil teh nosilnih členov arhitekture, in točno je ločil od pilastrov bogato razčlenjene glave. Z istim motivom je poslikal in odlikoval slavolok kot najvažnejši lok gradbenega sostava celega prostora, saj se z njim odpira iz prostora za vernike pogled na veliki oltar. Navpične stene v okviru te arhitekture je pustil svetle v eni barvi in jih je samo obrobil z nevsiljivim ornamentom. Obok, ki visi nad tem ne previsokim prostorom, bi vsaka nespretna ali neprevidna poraba močnejših barv ali vsiljivih dekoracij pritisnila k tlom. Zato ga je pustil v enotni beli barvi, s čimer je dosegel, da se lahko pne preko razmeroma majhnega prostora. Le vokvirjeno téme mu je poudaril z okrasom okvira in drobno dekorirano ploskvijo. Radi pogleda iz cerkve je steno za oltarjem, ki je tako nujno glavna stena celega prostora, odlikoval v spodnjem delu do višine ogelnih pilastrov s preprogo z istim vzorcem, ki pokriva pilastre (polslope).

Kot nasprotni primer prinašamo sl. 4: pogled na kor župne cerkve pri Sv. Lovrencu na Pohorju. Ta kor sloni spredaj na potlačenih lokih, ki se pno nad razmeroma prav lepimi stebri. Kor zapira proti cerkvi strnjena zidana ograja, ki jo obroblja na vrhu precej širok zidec. Za orglami vidimo del stene, nad njimi pa del oboka. Na desni je no-



Sl. 4. Pogled proti koru v cerkvi pri Sv. Lovrencu na Pohorju. Slikar „skaza“ je z dekoracijo sten in obokov oškodoval vtis krasne omare za orgle. Ograjo kora je nesmiselno razkosal; še huje pa obok, ki mu je z dekoracijo uničil naravno obliko.

silni lok slep, ker ga zapolnjuje stena zvonika, katero vidimo tudi na koru desno od orgel. Kaj vse je nespretni dekorater vsilil temu enostavnemu gradbenemu okviru! Stebre, ki so kameniti, je pustil, hvala Bogu, pri miru; zato se na sliki kljub sorazmerni preprostosti v svoji pristnosti zde naravnost odlični. Pravilno je pobarval še tudi loke z enotno barvo (za končni učinek je isto, ali je ta svetla ali celó temna); pri ograji pa je prišel v toliko zadrego, da ni več vedel, kaj naj si vse vmisli vanjo. Po svojem bistvu je to enostavna, na spodnji konstrukciji počivajoča stena, ki jo obroblja zgoraj običajni zidec. Če bi se bil pravilno vmislil v položaj, bi bil moral vsej ograji dati enotno gladko barvo, ki bi se ločila od barve spodnjih lokov in gornjega zidca. Ta dva pa bi oba lahko imela isto barvo. Prav tako bi bilo mnogo ugodneje, če bi se ne bil trudil z gladko steno zvonika in bi je ne bil nerodno delil na orjaške, v resnici kar neverjetne kamenite klade. Ker je gladka, naj bi ji bil dal enotno gladko barvo, vendar tako, da bi se razlikovala od barve korne ograje, ki s steno zvonika nima nič skupnega in ji je bila pozneje prizidana. Prav tako bi si bil lahko prihranil delo z razčlenjevanjem stene za orglami in bi bilo mnogo bolje, ako bi ji bil dal isto gladko barvo kakor zvoniku. Najhuje pa je z obokom. Primerjajte ga z obokom na sliki 3 in opazujte, kako mirno in res samoza-



Sl. 5. Svod prezbiterja podružnice na Suhi pri Škofji Loki.
Slikar-obrtnik iz srede XV.stoletja je brezhibno uporabil dekoracijo na
arhitektonsko bogatem svodu.

vestno visi oni nad svojim prostorom. Ta tudi enotni obok je pa neroda razdelil nespretno na vse mogoče okvire in se v njihovih poljih poigral z malenkostno, neučinkovito ornamentiko. Pravi arhitektonski smisel oboka je s to slikarijo čisto ubil. Namesto enotnega ozadja za gmoto lepe orgelske omare, ki nam jo kaže slika, pa je dosegel razkosano, nemogoče ozadje, obenem pa povzročil pri tej arhitekturi tako nejasnost, da ji je težko najti primere.

Slika 5 nam kaže del prezbiterija lepe gotske cerkve na Suhi pri Škofji Loki. Slike, ki jih vidimo na tem svodu, so nastale sredi XV. stoletja in nam kažejo prav uspeli primer srednjeveške slikarske cerkvene dekoracije. Kljub skrajni pestrosti gledavec takoj spozna in loči aktivni gradbeni sostav arhitekture od pasivnega, ki se javlja v šilastih vrhih sten in poljih in kapah, ki so razpete med mrežo gotskih reber. Takoj opazi sklepnike, ki so posebej samostojno poslikani, in sledi potezam reber, ki rastejo iz konzol, se pnejo nad prostor, se delijo pa zopet križajo. Ker sploh niso poslikana, ampak samo v enotnih barvah barvana in le na ozki prednji ploskvi posejana z neskončno vrsto zvezdic, se po načelu nasprotja popolnoma jasno ločijo iz barvnega svitka celote. Vsako svodno polje je poslikano kot posebna enota; vsako je obrobljeno z vzajemno se ujemajočim (recipročnim) vzorcem temnih in belih sulic. No-



Slika 6. Svod ladje, slavlók in svod prezbitèrija v cerkvi pri Sv. Urbanu v Slovenskih goricah.

Slikar je nesmiselno razkosal po arhitekturi ustvarjene ploskve, a kljub temu ni uspel, da bi zadovoljivo postavil figure v takó prikrojene ploskve. Uničil pa je jasnost arhitektonske razdelitve.

tranje polje pa je poslikano s figurami. Enako je nasičeno poslikana tudi stena prav do svojega stika z obokom. Kljub natrpani pestrosti motivov je jasnost popolna, celotni učinek pa prav radi te stroge podrejenosti enotnemu načelu kljub okornostim v posameznostih odličen in po svoje skoraj nenadkriljiv.

Kako medla je v primeri s to že na prvi pogled slika 6! Kaže nam del obokov in sten prezbiterija in ladje župne cerkve pri Sv. Urbanu v Slovenskih goricah. Prezrimo neumetniško kakovost figuralnih delov te slikarije, ki smo jo že zadnjič omenjali, in ostanimo samo pri njeni dekorativni strani. Pri splošni razdelitvi je slikar sicer upošteval resnični tektonski okvir sestava stenskih in svodnih ploskev, lokov in polj, ni pa ostal zvest temu načelu, ampak je poskusil vse, da bi ga obogatil; toda vse, kar je poskusil, je naredil proti smislu podanega položaja. Vzemimo na primer takoj na desni trikotno svodno kapo s sliko sv. Ambroža. Naravni okvir tega arhitektonskega člena je uničil s tem, da ga je razdelil na toliko izrezkov in odrezkov, da je nazadnje dobil v sredi zaželeno obliko, v katero si je upal naslikati podano predlogo. Kako spretno je slikar na Suhi v neprikladni okvir vstavil znake (simbole) evangelistov ali angele z razpetimi perotnicami! Slikar pri Sv. Urbanu pa takemu zmago-slavnemu razmerju do danega položaja ni bil kos.



Slika 7. Sv. Marko v župni cerkvi v Cirkveni (na Hrvaškem). — Miha Maleš je zelo zadovoljivo postavil evangelista z levom v trikotno polje, ustvarjeno po arhitekturi. Na meji polj je spretno porabil po hrvaških narodnih motivih pri-krojeno ornamentiko.

Oba sta delala figure po predlogah, toda gotski dekorater je ustvaril umetnino, sodobni pa skrpucalo. Pač pa je dobro uspel v enakem položaju sodobni akademski slikar Miha Maleš v Cirkveni, kakor boste videli na sliki 7. Opozarjam vas dalje, da pogledate, kaj je naredil slikar pri Sv. Urbanu iz loka, ki loči ladjo in prezbiterij (na sliki nad angelom na prižnici). Podoben prezbiterij je zgledno rešil Vurnik na sliki 3. Če bi ne bilo močne sence, ki jo ta lok meče na stran proti sv. Ambrožu, bi ga iz nejasnega vrveža okraskov in okvirov sploh ne spoznali. V prezbiteriju je imel ta slikar podoben položaj kakor slikar na Suhi. Toda kaka razlika pri izvršenem delu! Poudaril je sicer pravilno meje med kapami, polja so mu bila pa očitvidno prevelika, zato je poskusil vse, da bi jih zmanjšal. Vzel jim je ogle in ustvaril v sredi za sliko — nov okvir; toda vendar še plavajo ti angeli kakor nekam zgubljeni v prevelikih ploskvah. Gradbeni sostav svoda pa je zaradi tega načina, s katerim si slikar ni prav nič olajšal svojega dela, sedaj popolnoma nejasen.

Slika 7 s sv. evangelistom Markom in njegovim simbolom — levom, ki jo je naslikal Miha Maleš v župni cerkvi v Cirkveni, pa nam v podobnem položaju, ko je šlo za poslikanje križnatih obokov, kaže, kako slikar iz doraščajočega rodú brežhibno komponira stoječo postavbo z živaljo v svodni trikot. Dalje ga vidimo tudi, kako

spretno uporablja skromno, po narodni prikrojeno lastno ornamentiko na tektonsko resničnih mejah svodnih polj.

Za primerjavo naj nam služi Sepp Grasmück, ki je lani poslikal gotsko župno cerkev na Mirni na Dolenjskem (slika 8). Tudi pri njem zaenkrat



Slika 8. Svod kapele v župni cerkvi na Mirni (Dolenjsko). — Sepp Grasmück l. 1932 ni uspel s poslikanjem tega križastega svoda. Meje med svodnim poljem je svojevoljno razširil in jih nespretno dekoriral. Uničil je tektonski okvir svoda, ni si pa olajšal položaja s figurami, ki so svojevoljno postavljene v podana polja.

sploh ne upoštevamo njegove figuralike; ampak samo način, kako se je lotil poslikanja križnatega svoda. Namesto da bi bil vzel po arhitekturi ustvarjene trikotne ploskve, kakor so, in vanje komponiral svoje figure, je tudi on kakor vsi slikarski neumetniki - diletantje najprej »popra-

vil« dano ploskev, da bi njemu bolje ustrezala. S tem se je namreč izognil nalogi, da bi pokazal, kako zna naslikati zahtevano podobo v p o d a n o, ne v nalašč prirejeno ploskev ali okvir. Samovoljno si je torej zožil dano ploskev in, da bi dokazal znanje s sodobnim slikarstvom, se pri tem spakoval z nekakšnim kubizmom, o katerem je slišal zvoniti v Nemčiji. Tako nastale nenaravne obmejne pasove med svodnimi polji je poslikal s prav tako kubistično prikrojeno ornamentiko, ki kaže vse drugo prej kakor vsaj nekaj gibčne domišljije.

Kdor pa se hoče prepričati, kaj se dá na lepoti prostorov, ki so že sami po sebi arhitektonsko lepi, doseči brez ornamentike, s samim gladkim barvanjem sten in arhitektonskih členov, tega vabim, da si ogleda po vojni restavrirano prijazno župno in samostansko cerkev v Stični, samostansko cerkev oo. minoritov v Ptujju ali pa monumentalno križevniško cerkev v Ljubljani. Kaj vse se dá po tem načinu napraviti iz poprej neokusno poslikanih, a arhitektonsko bogatih gotških stavb, o tem se vsak lahko prepriča v Gradcu, kjer so po pobudi za umetnost vnetega graškega škofa v gladkih, deloma naravnih tonih kamena restavrirali stolno frančiškansko in mestno župno cerkev.

V zvezi s povedanim je treba še na kratko označiti nalogo, ki jo ima figuralno slikarstvo v dekorativnem okviru celotnega prostora, ki je

slikarsko okrašen. Iz prejšnjega je razvidno, da imata ornamentalno (zgolj okrasno) in figuralno slikarstvo že po zahtevah arhitekture in njenih delov deljene vloge. Prvo, zgolj okrasno slikanje smisel zgradbe tolmači, označuje ali simbolizira aktivne dele stavbnega ogrodja (organizma). Drugo, figuralno slikanje, ki zahteva več pravic zase kakor ono, pa se smiselno omejuje predvsem na pasivne dele (na stene itd.) stavbe, na katerih ni toliko vezano na ozire do arhitekture kakor pri aktivnih delih (stebrih, zidcih itd.). Vendarle pa je vpliv figuralne slike v prostoru, vpliv ploške, na kateri se pojavlja, ali vpliv okvira, ki sliko obdaja, omejuje — tolik, da so se pri figuralnem slikarstvu, ki se uporablja v zvezi z arhitekturo in ki ga v nasprotju z intimnim radi imenujemo tudi monumentalno slikarstvo, razvili različni načini, po katerih se uvršča figuralna slika kot smiselni del v monumentalni organizem celote.

V zgoraj označenem splošnem okviru dekorativnega slikarstva pa figuralno lahko nastopa na dva načina: ali na inkrustativni ali pokrivajoči, ali pa na iluzionistični, dozdeve ustvarjajoči način. Figuralno slikarstvo nastopa skoraj izključno na mirujočih delih stavbnega organizma, na delih torej, ki izpolnjujejo presledke v mreži aktivnega stavbnega ogrodja, kar so predvsem stene, svodna polja in kape, stropi, oboki in celó tla danega prostora. Življenske sile, ki v teh delih

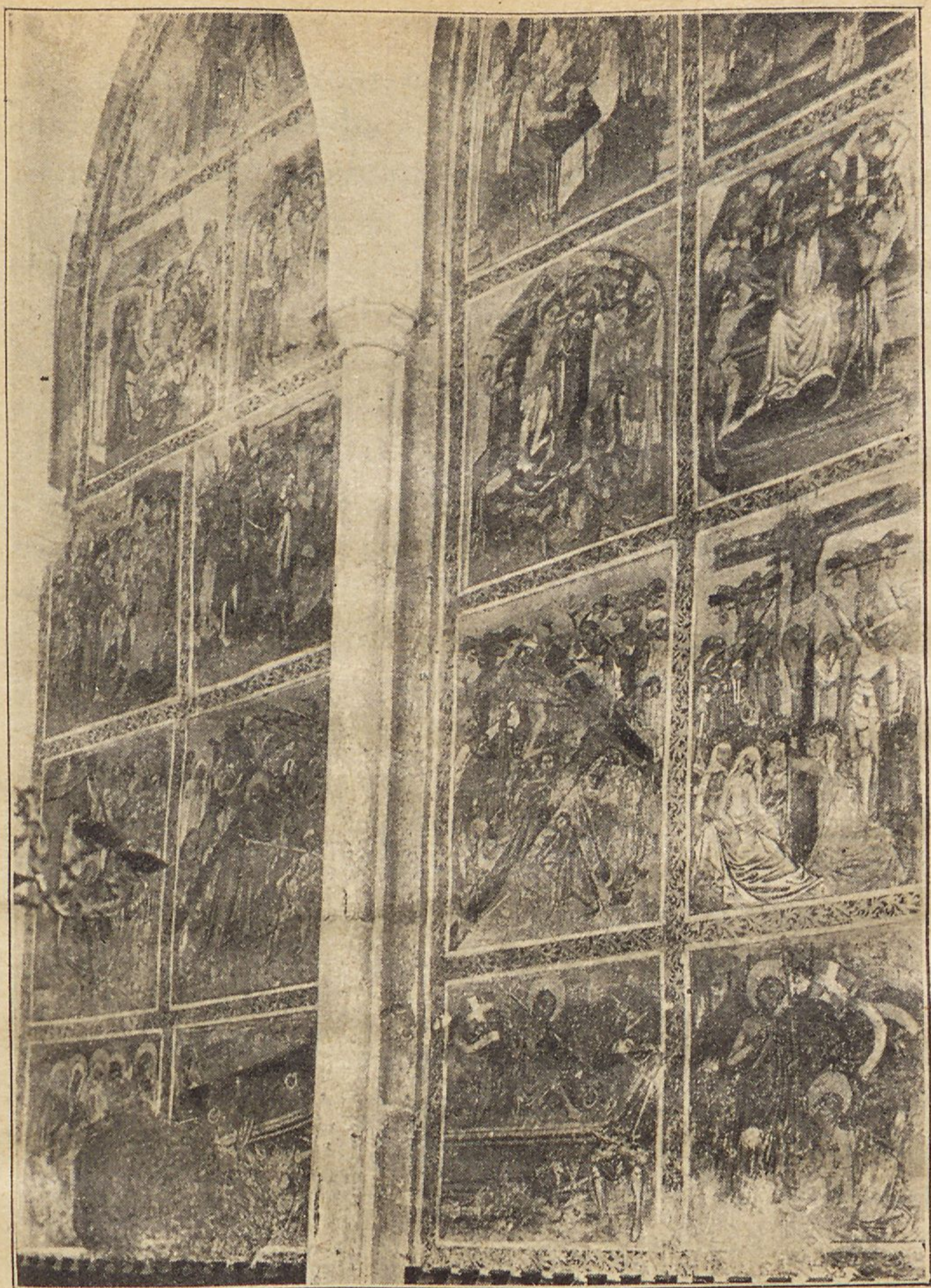
stavbe spé, ki vidno, posebno pa arhitektonsko otipljivo niso izražene, so zelo različne. Iz namena in pomena teh danih delov arhitekture, ki jih figuralno krasimo, izvira tudi sorazmerno velika različnost načinov, v katerih se izražajo figuralne slike na njih. Možni so namreč vsi načini, od tistega, ki izraža najenostavnejši značaj v sebi mirno počivajočega stanja dane stene, do nasprotne skrajnosti, ki skuša neaktivno mirnost nadomestiti z videzom največje aktivnosti, katera je v danem položaju mogoča. To stori s tem, da dani steni slikarsko vdahne eno izmed nešteti možnosti, v katerih bi neaktivni, mirni, samo vrzel, presledek zatrepajoči element (steno) mogel nadomeščati drug, iz aktivnih arhitekturnih členov sestoječi organizem. Tako se nam kažeta dve skrajnosti, med katerima se uveljavlja figuralno slikarstvo v dekoraciji prostorov: prva ustreza prvotnemu smislu stene, ki je samo zatrepajoč, v sebi mirujoč člen (element) stavbe in zato steno samo p r e k r i v a s slikami ali, kakor pravimo, i n k r u s t i r a ; druga pa postavlja na mesto tega mirujočega elementa danemu resničnemu arhitekturnemu okviru prikrojen v i d e z ali i l u z i j o nekega arhitektonskega dogajanja, ki je na tistem mestu možno, a v arhitekturi ni resnično izvedeno; v to mrežo komponira figuralni dogodek. Taka možnost je v obstoječem elementu

stene ali vsaj v njenem položaju nevidno skrita, speča ali, kakor se tudi izražamo, latentno dana.

Med eno in drugo teh dveh skrajnosti je nešteto možnosti. Kljub temu pa vse te možnosti brez posebne težave lahko porazdelimo na dve skupini. Prvo imenujemo inkrustativno, drugo pa iluzionistično. Prva računa s prvotnim značajem podlage, na katero slika, in stremi za tem, da ji (n. pr. steni) ohrani značaj, ki ga ima, namreč da omejuje ali zapira prostor. Zato podredi figuralno sliko, ki je po svojem bistvu že sama nujno iluzionistična, ker v otipljivih dveh dimenzijah izraža tudi videz tretje, ne samo po ploskvi, ampak v prostor se raztezajoče dimenzije, posebnim formalnim zakonom, s katerim se doseže, da ostane osnovni značaj ploskve v glavnem le ohranjen in celota učinkuje kakor pisana zavesa, katero smo razpeli v mrežo aktivnih arhitektonskih členov. Pri taki rešitvi vprašanja o figuralnem dekoriranju prostora je uspeh v bistvu ta, da se mirujoči, pasivni deli arhitekture spremené v pisano oblogo ploskev. Ta učinkuje približno tako, kot bi steno pokrili s preprogami. Na tem, arhitektonsko nekako nevtraliziranem (nevažnem) ozadju pa se s pomnoženo tektonsko jasnostjo razvija življenje aktivnih elementov stavbe. Osebnih (individualnih) rešitev za posamezne primere je tudi v tem okviru nešteto. Teženje slikarjevo po tem, da ne uniči po arhitekturi dane ploskve, more iti celó

tako daleč, da figuralno sliko kar označi kot pripeto ali obešeno na dano ploskev. Zanimiv primer te vrste se nam je v Sloveniji ohranil v stranskih poljih stropa v Stari grofiji v Celju iz okr. 1600, kjer je slikar slike štirih letnih časov naslikal na polja stropnih kaset tako, da se ob straneh vidi del plošče iz desk, ki zapira kaseto, in je tako figuralna slika res označena samo kot napeta na to podlago. Da tu ne more biti govora o iluziji (videzu) pogleda za meje dane ploskve, je očitno.

V drugih primerih, kakor v gotskem prezbiteriju špitalske cerkve v Slovenjgradcu (slika 9), ali v prezbiteriju cerkve v Vratih (Thörl) na Koroškem, razdeli slikar dano ploskev stene enakomerno na pravokotna, po ploskovitih dekorativnih pasovih razdeljena polja. V ta polja slika figuralne prizore in celota nudi vtis velikega poslikanega prta, ki je razpet med aktivne arhitekturne člene, da izpolni presledke med njimi. S takšno in podobno obdelavo celote je prostorna iluzija, videz tretje dimenzije (razsežnosti v prostor), pogleda v globino, ki ga nujno vsebuje vsaka figuralna kompozicija, paraleliziran in tako poslikana stena niti najmanj ne izgubi svojega pravega, vidnega in otipljivega ploskovitega značaja. In celó pri delitvi v velike enakomerne ploskve, kakor je to v ladji cerkve na Gostem pri Škofji Loki, je radi čisto ploskovite obdelave ob-



Slika 9. Slike Kristusovega trpljenja v prezbiteriju podružnice sv. Duha v Slovenjgradcu iz srede XV. stoletja. So izrazit primer „pokrivajočega“ slikarstva, ki kljub slikanju figuralnih prostorov, ki se vrše v dozdevni prostornini, ne uniči značaja stene kot ploskve, marveč učinkuje kot preproga, razpeta po njej.

robnih pasov, ki posnemajo mozaični vzorec, in zaradi širokega, prav tako v obliki preproge zasnovanega obrobnega pasú spodaj, značaj ploskve na celi črti uveljavljen, saj se slikam lastna prostornina nikjer ne meša s perspektivičnimi možnostmi prostora, kjer nastopa.

Tudi če ta način spojimo z arhitektonsko iluzijo, ki gre za tem, da dano ploskev razčleni z arhitektonsko izdelanimi okviri, kakor je to zelo rada delala gotika pa tudi barok in drugi slogi, je stremljenje po taki iluziji tako zadržano in ima toliko protiuteži v čisto ploskovito dekorativnih elementih pasov, na katerih stoji, kakor n. pr. na Suhi pri Škofji Loki in drugod, da kljub temu ne uniči vtisa ploskvi vtiskane, preprogi podobne dekoracije. Naša gotska dekoracija ni nikdar prekoračila tega varnega okvira, ki zagotavlja slikarju tudi pri manj izostrenih sredstvih dekorativno čist, pogosto pa kar presenetljiv uspeh.

Tudi slikar, ki stremi za tem, da ohrani značaj arhitektonsko danih ploskev, jih lahko dekorira kot celoto in mu jih ni treba drobiti na mreže manjših delov. On še kljub temu lahko ostane zvest svojemu načelu ploskovitosti, če svojo kompozicijo podredi gotovim, v ploskvi nevidno obstoječim likovnim zakonom. Rekli smo že zadnjič, da ima tudi na videz mirujoča, čisto pasivna stena svoje življenje, ki je predvsem v tem, da »stoji« ali se kot obok »pne«, tektonsko pa tudi »počiva«

sama v sebi, kar se pravi z drugo besedo, da ima neko osnovno točko, na katero se njen navidezni mir opira. Tem bolj velja to za pravilno vokvirjene pasivne arhitektonske elemente, ki so v arhitekturi navadni. Za pogled se nam ti elementi nudijo samo po svojih vidnih ploskvah; njih geometrična oblika pa nas sama navaja na spoznanje teh osnovnih zakonov o življenju danega elementa. V tem oziru je važna posebno glavna os; s to mora računati slikar, ki hoče figuralno obvladati dano ploskev, ne da bi porušil ali vsaj omajal njeno stanje. Posledica so resne, simetrične, na glavno os osredotočene kompozicije, ki ob primerni ploskoviti obdelavi okvirne ornamentike kljub neizbežnemu videzu tretje dimenzije vendarle ne uničujejo značaja ploskovitosti stavbnega elementa, na katerem nastopajo; ne uničujejo ga pa zato ne, ker živé od življenskih predpogojev, ki so temu elementu (steni) bistveni in ki postanejo po takih slikah šele prav vidni in važni. Na ta način izvršena slika ni ne pred ploskvijo (kar je v dekorativnem slikarstvu posebno kočljivo in pri nespretnem slikarju še najhitreje potrebnost ravnovesja med arhitekturo in sliko) ni pa tudi za ploskvijo, kar je pri iluzionističnem slikarstvu pogosto zelo važen moment, ampak je res v ploskvi, vtkana vanjo in zato kljub plastičnemu videzu samo njen del. Iz novejšega časa so dober primer za to kompozicije iz legende

sv. Martina v prezbitteriju župne cerkve na Bledu, ki jih je leta 1932 naslikal Pengov (slika 10).

Že doslej smo neprestano zadevali ob iluzijo tretje, globinske dimenzije, ki jo vsebuje že plastični videz slikanega predmeta, še bolj pa vsak prostorninski videz, brez katerega slikarstvo tako redko izhaja. Že doslej opisani način se prav lahko sprevrže v iluzionističnega, kakor hitro ne upoštevamo formalnih zakonov, na katerih sloni ploskev. Kljub dejanski materialni omejenosti slike na dano ploskev se pojavi takoj, ko zapustimo načelo glavne osi in simetrije, stremljenje naslikanega videza preko mej te ploskve v soseščino, ali iz ploskve v globino za njo. Poučen je v tem pogledu primer s sliko Toneta Kralja. To je beg v Egipet v romarski cerkvi na Sv. Višarjah (slika 11). Naslikana je v trikotni vrh stene, kakor je bil ta po arhitekturi oboka naravno odrezan, brez vsake druge obrobitve, tako da se zdi, kot bi bil ta del stene odprt in gledamo skozenj na kos pokrajine, po kateri se pomika mimo nas vzporedno s ploskvijo stene, na kateri je naslikan, osliček z Marijo, za njim pa Jožef. Slika podaja videz pogleda z a ploskev stene, dogodek je slučajno ujet v ta izrez in bo vsak trenotek izginil za arhitekturo oboka na levi. Če bi bil slikar komponiral prizor z ozirom na glavno os ploskve, mu tako dal težišče v samem sebi in bi

to težišče ustrezalo težišču dane ploskve, bi bil ustvaril kakor v prejšnjih primerih sliko stanja, spojenega z resnično ploskvijo in bi bila naloga slike izčrpana s tem, da zapolni dano prazno plo-

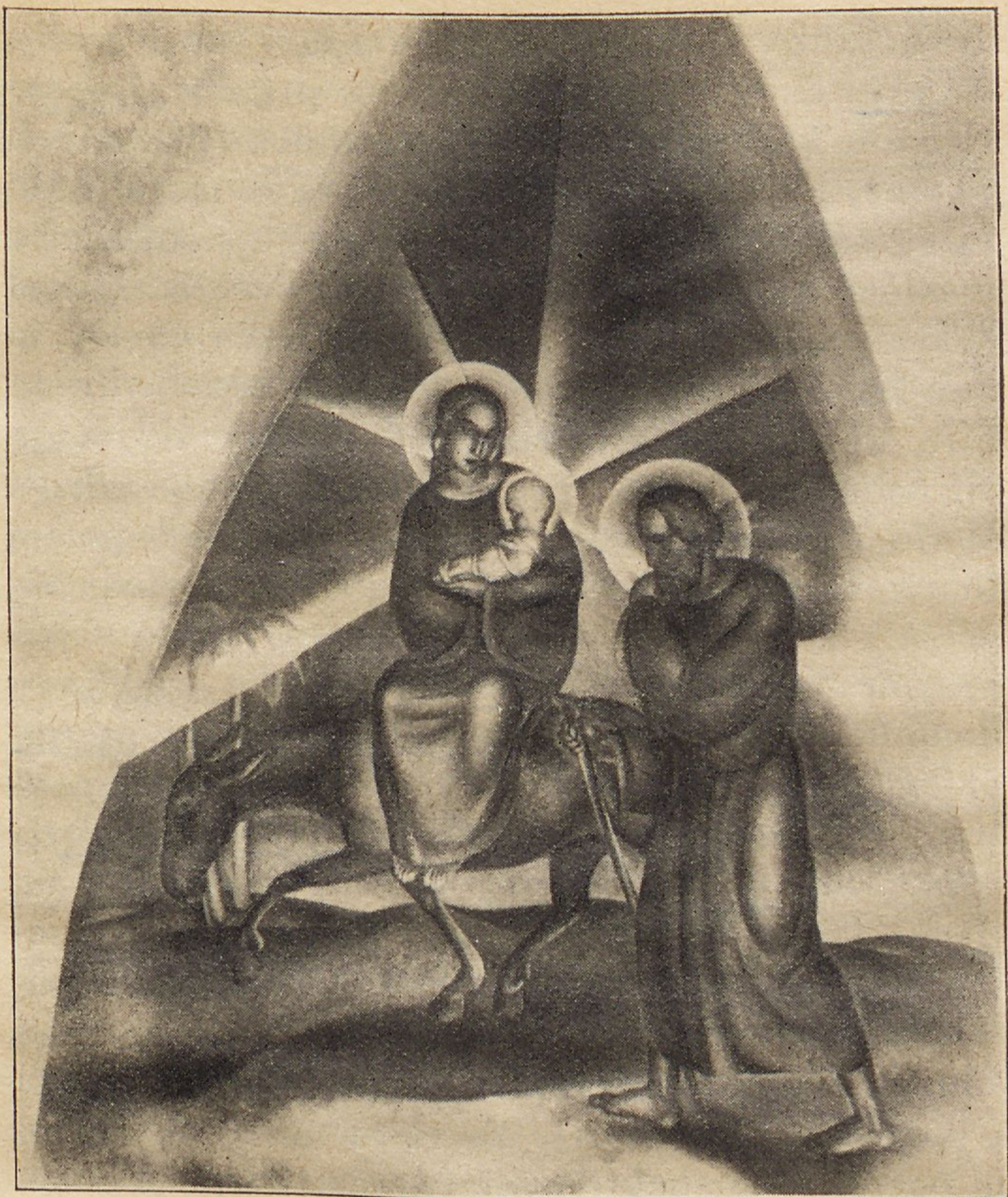


Slika 10. Pengov: Smrt sv. Martina v prezbiteriju župne cerkve na Bledu (1932). Slika je komponirana s težiščem v glavni osi ploskve, na kateri je naslikana; zato ne uničuje te ploskve, ampak se ji zadovoljivo podreja.

skev. Ker pa je to opustil in namesto stanja uprizoril gibanje, vzporedno z dano ploskvijo, je dosegel videz, da gledamo za meje danega okvira; podal je torej iluzijo nečesa, kar je izven mej nevidnih predpogojev življenja te ploskve.

Kakor vidimo, je samo korak od slikanja, ki računa s ploskvijo, do slikarskega iluzionizma, ki ima tako veliko vlogo v dekorativnem slikarstvu. Ta iluzionizem se je razvil posebno v dobi baroka do tolike popolnosti, da ni zmogel samo premagati značaja vsake dane ploskve in jo nadomestiti z videzom nečesa, kar je daleč presegalo najbolj fantastično zamišljene, v njej speče možnosti, ampak celó tako daleč, da je bil zmožen dekoracije celih prostorov podrediti enotnemu perspektivičnemu vidiku. Zanj ni bilo več sten, ki bi omejevale prostor, on jih je poljubno nadomeščal s pogledi v druge, samo dozdevne prostore, pa tudi na nebo ter postal tako zmožen bogastvo arhitekture stopnjevati do doslej neznanega razkošja in fantastičnosti.

Iluzionizem je moral reševati vse bolj zapletena vprašanja kot pa dekorativno slikarstvo, ki je uvaževalo samo ploskev. Brez izdatne pomoči znanstveno studiranih zakonov perspektive, ki jo je uresničila na antičnih podlagah renesansa, bi bil njegov napredek sploh nemogoč. Šele potem, ko je nekaj generacij takozvanih kvadraturistov preizkusilo nešteto možnosti pogledov na arhitekture, gledane v določeni perspektivi, so se te mrtve konstrukcije začele oživljati s figuralnim življenjem, ki ga je bilo treba podrobno prestudirati z istega vidika, po katerem je kvadraturist zmogel še tako zapleten perspektivični pogled na



Slika 11. Tone Kralj: Beg v Egipet v ladji romarske cerkve na Sv. Višarjah. Ker slikar ni upošteval osi dane ploskve pri kompoziciji prizora in ker se dogodek giblje vzporedno s steno, vse to ustvarja iluzijo, kakor da bi gledali skozi steno in na prizor, ki se vrši za njo.

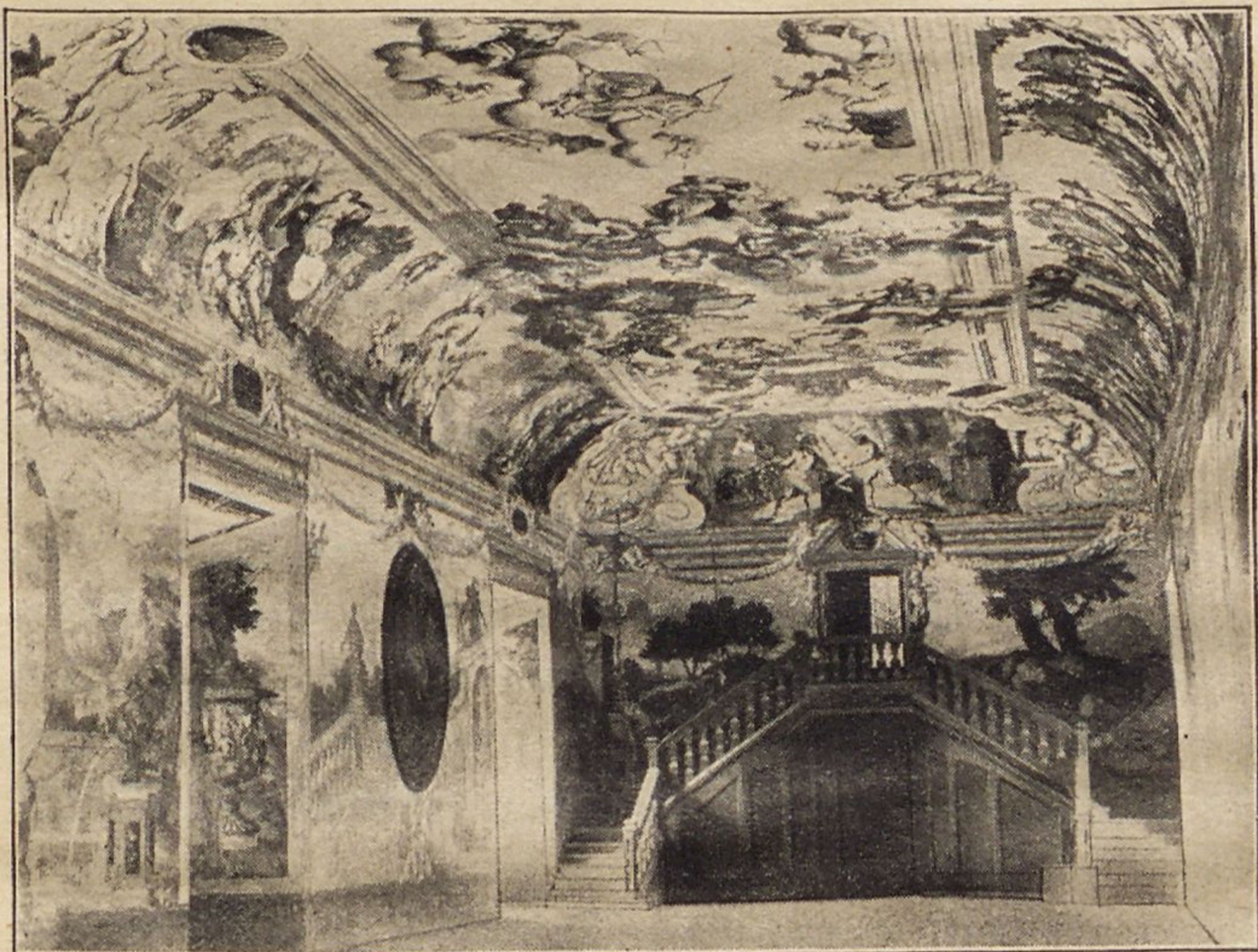
arhitekturo. V srednji sliki stropa v stari grofiji v Celju imamo v Sloveniji dober primer perspektivnih konstrukcij te začetne dobe. Iluzionizem je torej kompliciran že po tem, ker je moral figuravno kompozicijo spraviti v soglasje s slikano in resnično arhitekturo. Iluzionist namreč izhaja od danega ogrodja aktivnih arhitekturnih členov in naveže nanje neresnično, samo naslikano arhitekturo, ki resnično arhitekturo dosledno zaključuje ali nadaljuje v dani perspektivi. Navadno združi oboje tako, da dano arhitekturo zaključi, potem jo pa v sliki nadaljuje do odprtega pogleda na nebo, v sosedne prostore ali ven na prosto v pokrajine in vrtove. Pri tem je velika razlika v kompliciranosti naloge, če gre za iluzijo na navpični steni, torej za pogled v normalni perspektivi predse ali na stran, ali pa za pogled skozi oboke in kupole navzgor pod nebo ali tam na strani. Bistvo iluzionističnega slikarstva pa je vselej, naj gre torej za iluzionistično obdelavo posameznih ploskev ali večjih skupin, da slikar uniči dani pasivni arhitektonski element in ga nadomesti s pogledom v prostorje za resnično ploskvijo in ta pogled s perspektivnimi sredstvi izpelje tako, da se nam zdi, da gre samo za logično, kar mogoče verjetno povečanje in nadaljevanje danega, resničnega prostora in njegovih arhitekturnih osnov. V tej navidezni resničnosti je tudi bistvena razlika med pokrivajočim in iluzionističnim slikar-

stvom. Pokrivajoče slikarstvo krasi ploskve s figuralnimi kompozicijami in čeprav te vsebujejo iluzionistični element videza globine, ta element nikjer ne nastopa s težnjo, da bi povzel okvir resničnega prostora in ga razvil dalje, kakor za tem stremi iluzionizem.

Naloge iluzionizma so, kakor že poudarjeno, zelo različne in pogosto prav zapletene. Ako gre samo za iluzionistično obdelavo posamezne navpične ploskve, je zadeva enostavna, ker gre samo za enotno perspektivično izpeljan pogled skozi dan okvir, kakor ga rešujejo perspektivično dosledno zasnovane slikarske kompozicije tako rekoč vsak dan. Tak iluzionizem, ki v bistvu ne sega preko mejá prenosnih slikanih platen in ki ni vezan na izhodišče v realnem prostoru, se za naše vprašanje sploh ne jemlje v poštev. Problem, o katerem govorimo, se začne šele tam, kjer slikar s svojo sliko namenoma razširi dani prostor ali skozi steno ali v višavo, pa naj bo samo na enem mestu ali na vse strani. V našem gradivu imamo iz začetkov dobe takega resničnega iluzionizma zanimiv primer v sliki srednjega polja stropa stare grofije v Celju, ki nam kaže s stališča sredi dvorane dosledno izpeljan perspektivičen pogled na arhitekture stebrišč, balustrad in stolpov, ki se dvigajo na vseh straneh izza okvira slike. Umetniška naloga tega pogleda je še čisto kvadraturistična, skoraj bi rekli geometrično risarska; ve-

selje slikarja nad tem, da zmore geometrično pravilno konstruirati tak pogled, odloča pred vsem drugim, zato je pri tem primeru figuralna poživitev le postranskega pomena. Dober primer vsestransko na strani slikarsko razširjenega pogleda imamo v obednici gradú v Ormožu iz l. 1810, torej iz klasicistične dobe. Tu je slikar spremenil resnični pravokotni prostor z ravnim stropom v sliki v prekrit, na vse strani s stebrišči se odpirajoč prostor s terasami ob straneh in pogledi v okrožajočo ga pokrajino z razvalinami in nasadi. Primer iluzije v vseh smereh, na vse štiri strani pravokotno zasnovanega prostora in tudi v višino, pa imamo v najrazkošneje slikanem prostoru Slovenije, v dvorani gradú v Brežicah iz prve polovice 18. stoletja (sl. 12). V presledkih, ki so potrebni radi arhitektonske konstrukcije ogrodja, se odpirajo stene na vse strani s pogledi na vrtove, stavbe in v prosto naravo. Kjer se začenja grlo zrcalnega stropa, je naslikan močen venčni zidec, ki stene arhitektonsko zaključuje navzgor. Tudi stropno grlo, nad katerim se dviga ravni strop, je iluzionistično obdelano s tem, da so v sliki tektonsko označeni samo ogli in sreda sorazmerno predolgih stranic z neke vrste komplikiranimi kariatidami in volutnimi konzolami, ki nosijo na meji grla in pravega stropa se nahajajoči drugi okvirni venec, nad katerim se odpira prost pogled pod nebo. Tako odprta grla nam kažejo na

vseh straneh v okviru omenjenih nosilcev stropa poglede v pokrajine in prostore, kjer se vršé prizori iz antične mitologije. Na stropu pa so naslikani prizori z antičnimi bogovi in muzami na



Slika 12. Dvorana gradú v Brežicah. Primer baročnega iluzionističnega slikanja, ki uničuje dane stene in oboke ter odpira domnevne poglede na vse strani v okolico in navzgor pod nebo, na katerem so prizori antičnih božanstev in muz. Slikar si pomaga z najmanjšimi arhitekturnimi dopolnili. Resnične arhitekture in vogelne nosilce stropa oblikuje s figurami.

oblakih, ki plavajo deloma v prostoru nad ploskvijo stropa, deloma celó pod njo in preko okvirnega venca. To nekako največje iluzionistično

slikarsko delo v Sloveniji, ki se le skromno poslužuje kvadraturističnega arhitekturnega iluzionizma, je nastalo pod motivnim vplivom enega izmed mejnikov v razvoju iluzionističnega slikarstva baročne dobe, slavnega stropa Pietra da Cortone v Palazzo Barberini v Rimu.

V cerkvenem slikarstvu služi iluzionistično slikarstvo predvsem povečanju razkošnega učinka prostornin. Le velike ploskve mu nudijo možnost, da se zadostno razmahne. Zato ne uspeva v stavbah, kjer kakor v gotiki, pa deloma tudi v renesansi in romanskem slogu konstruktivno ogrodje stavbe samo služi lepotnim ciljem in konstruktivno mrtve ploskve v njem ne dajejo možnosti slikarski fantaziji, da bi resnično prostornino razpredla po mili volji perspektivično, dozdevno verjetno dalje, kar je bistven predpogoj za razvoj iluzionistične likovne fantazije. Naravno je tudi, da so se s stremljenjem po iluzionističnih slikah razvijali tudi predpogoji zanje in je arhitektura tudi namenoma izbirala elemente, ki so bili za to najbolj prikladni. To opazamo posebno v dobi baroka, ki pomenja v splošnem, pa tudi pri nas, največji razvoj iluzionizma. Vendar v cerkvenih prostorih ni bilo prilike za razvoj iluzionizma na strani, kakor ga je poznala že pozna antika in kakor smo ga opazili v slikarstvu dvoran. Spodnji del cerkvene dvorane, ki jo je ustvarjal barok, je bil namreč arhitektonsko bogato razčlenjen,

ostanki gradbeno mirujočih sten so bili potisnjeni v ozadje, v kapele, in za vtis dvorane same jih niso neposredno upoštevali. Bogato, kolikor ne bahato na aktivne konstruktivne člene razčlenjeni spodnji del dvorane sploh ni nudil prilike za razvoj iluzionizma. Kar je bilo stene, je bila zakrita z oltarji, prižnicami in raznimi spomeniki. Tako se je v cerkvenem slikarstvu uveljavila pretežno iluzija navzgor, kjer so velike ploskve obokov in kupol nudile fantaziji prosto pot in kjer je bogati arhitektonski spodnji del nujno zahteval nekega sebi primernega dopolnila v stukaturi ali v sliki. Pri prekritju podolžnih prostorov sta nudila največje možnosti za iluzionistično fantazijo ravni, posebno pa arhitektonsko prikupnejši, na grlih dvignjeni zrcalni strop in podolžna banja. Pri ovalnih ali v tlorisu potegnjenih mnogokotnih prostorih je nudila tako polje ovalna kupola, pri osredotočenih, okroglih ali pravilno mnogokotnih pa kupola. Gladke ploskve stropa, banje ali kupole so torej za iluzionista zaželena osnova njegovega dela. Postopek je potem ta, da slikar predvsem dano arhitekturo primerno zaključi navzgor, in sicer na meji med njo in ploskvijo oboka v ožjem smislu. Tako vključi pri zrcalnem stropu grlo, ki je po svoji funkciji le tektonski nosivec stropa, v navidezni zaključek spodnje resnične arhitekture. Lahko pa izrabi dele tega grla, kakor smo videli v Brežicah, za iluzionistične poglede na

straní. Pri banjastem oboku, pri katerem imajo takozvane sosvodnice, v podnožje oboka radi oken vrezane svodne kape in mednje segajoči trikotni jeziki, ki vežejo svod s spodnjo arhitekturo, podobno prehodno vlogo k oboku kakor grlo, je rešitev naloge podobna prejšnji. Dober primer za tak slučaj imamo v svodu ladje cerkve sv. Petra v Ljubljani, ki ga je poslikal Fr. Jelovšek (sl. 13). Ves prehodni del med stenami in svodom je zaključen na vrhu z venčnim zidcem in spremenjen v dekorativno arhitekturo, mestoma z odprtinami, skozi katere so iluzionistični pogledi na strani. Nad venčnim zidcem pa je odprt pogled na ozkih straneh na strani v prizore na zemlji, v sredi pa na vizijo v nebesih, kjer sv. Trojica sprejema sv. Petra.

Na enak način postopa slikar pri kupolah. Tu porabi za zaključek arhitekture spodnji prehodni del kupole s pendantivi, zaključi nad njimi arhitekturo z venčnim zidcem in nad njim odpre pogled na prizore, ki se vršé ali samo v zraku s perspektivo v neskončno globino neba z največjo svetlobo s sv. Duhom ali pa na prizore na straneh in v zraku nad njimi.

Veliko vlogo ima pri vseh teh konstrukcijah perspektivično izhodišče, s katerega je pogled perspektivično konstruiran. Točka s sv. Duhom, ki pomenja nekako idealno teme konstrukcije, nam takoj pokaže, s katere strani si je slikar zamislil gledavca. Le s tistega idealnega stališča dobi gle-



Sl. 13. Fr. Jelovšek: Svod ladje v cerkvi sv. Petra v Ljubljani. Primer iluzionistično poslikanega banjastega svoda s pogledom v nebo, kjer se vrši sprejem sv. Petra po sv. Trojici. Opazujte, kako je slikar ob straneh zaključil resnično arhitekturo s slikano, ki tvori okvir pogleda skozi obok.

davec vtisk prepričevalne resničnosti pogleda na uprizorjene dogodke. To stališče je naravno navadno pomaknjeno proti vhodnim vratom in se pogosto sklada s tistim trenotkom, ko gledavec stopi izpod kora, ki je še oviral pogled na obok, v prostor, in ga s pogledom navzgor more kolikor toliko objeti. Pri kupolah pa je perspektivno izhodišče, oziroma idealno stališče gledavca pogosto v središču osredotočenega prostora, ki ga kupola prekriva. Pri več zaporednih obokih pa slikar lahko z enega stališča zajame perspektivo več slik ali rešitev vsaj približa temu idealu, za kar imamo prav poučen primer v dveh zaporednih plitvih kupolah cerkve v Grobljah pri Domžalah, ki ju je poslikal najspretnejši slovenski iluzionist Fr. Jelovšek. V Grobljah imamo tudi zanimiv primer, kako si mora slikarjeva fantazija pomagati pri neugodni obliki kupole brez pendantivov z navideznimi prehodnimi arhitekturami, da ustvari navadni okvirni venčni zidec, nad katerim se pne nebo. V Grobljah se slikar ni mogel otresti oblike, ki jo je bil vajen s slikanja resničnih kupol s pendantivi. Njegov učenec na Skaručni pa je postopal v enakem primeru že čisto svobodno in je ustvaril iluzijo z arhitektonskim zaključkom ob slučajnem vrhu resnične arhitekture. Za primer kupolnega slikarstva naj nam služi navidezna, v naravi ne obstoječa kupola v župni cerkvi v Lescah, delo Fr. Jelovška (slika 14).



Slika 14. Obok prezbiterja župne cerkve v Lescah.
Z navidezno kupolo, skozi katero se bliža sv. Trojica, da sprejme v nebo se dvigajočo Marijo. Slika je primer bogatega arhitekturnega videza in slikane arhitekture, ki od osmerokota spodnjega dela prehaja h krogu, na katerem sloni dozdevna kupola.

Teorija in praksa! Pregledali smo možnosti, s katerimi razpolaga cerkveno dekorativno slikarstvo. Naša sodobnost je še precej pod vplivom baročnega vzora slikarske dekoracije, ki stremi po bogatem figuralnem oživljenju cerkvenih notranjščin in zato še vedno smatra figuralno dekoracijo za odličnejšo od ornamentalne, posebno pa od samobarvne. Pri tem stremljenju nastajajo v praksi obupni nesporazumi, ko se skromnim prostorninam vsiljuje nekaj, kar bi prenesla samo arhitektonsko bogata notranjščina. Že ob tej razpravi pa smo videli, da ni vsak slog združljiv z vsakim opisanih glavnih načinov slikarskega dekoriranja. Res je sicer, da obstojajo že od antike sem drug poleg drugega vsi ti glavni načini in so v našem sodobnem spoznanju vsi enako živi, toda vsak čas se je oprijemal sebi najprikladnejšega in tistega zostril do popolnosti, ki je za lepotno zrelo delo potrebna. S tem, da se mi danes v zgodovinskem spoznanju zavedamo bistva vseh, ni torej niti najmanj upravičeno, da bi jih lahko tudi uporabljali, kakor bi se nam zljubilo. Ugotovitev najprikladnejšega dekoracijskega načina bo slej ko prej individualna in bo zahtevala predvsem poglobitev v bistvo dane arhitekture. Kajti tudi konec naših razprav nam pri na videz najsvobodnejšem načinu, pri iluzionizmu, kaže najtesnejšo zvezo med dano resnično arhitekturo in zanjo najprikladnejšo slikarsko dekoracijo.

2. Poučna stroka cerkvenega slikarstva

Cerkev je organizacija z natančno določenimi cilji. Vse, kar pritegne k svoji službi, se mora prilagoditi tem ciljem in ji tudi zares in vestno služiti. Umetnost ima kot umetnost brez ozira na svojo življenjsko nalogo lastne zakone, ki so pred vsem drugim oblikovnega (formalnega) značaja. Tudi cerkveno slikarstvo se mora pokoriti tem zakonom, če noče, da zgreši svoj umetnostni pomen, ki je nujna sestavina vsake, tudi najmanj važne umetnine. Tako je cerkveno slikarstvo kot umetnost vezano v celotnem pojavu umetnosti, kot monumentalno dekorativna stroka pa je, kakor smo videli, vezano posebno na arhitekturo. Po njej je vezano celó tako daleč, da bi površen čitatelj iz tega, kar smo doslej izvajali, skoraj lahko sklepal, da je bistvo cerkvene umetnosti, vsaj kolikor je monumentalna in dekorativna, sama suha disciplina (stroka), zgolj zadostna vaja, ki bi jo bilo mogoče zanesljivo in dovedno večje popolnosti vzgojiti v dobro organiziranih delavnicah. Toda cerkev zahteva tudi od umetnosti organizirane, smotrne službe, od človeka pa, ki jo ustvarja, osebnega sodelovanja. Splošna in osnovna podlaga cerkvene umetnosti je sicer res krasilna, in če bi se Cerkev zadovoljevala samo s to, bi bilo cerkveno slikarstvo tudi res samó slikanje, ki upošteva določena formalna pravila, brez vsake globlje zveze z dušo. Cerkvi pa gre tudi pri umet-

nosti vprav za dušo, za nje izpoved, za nje službo božjo po umetnosti, gre ji za izpodbudo, za uglaševanje in pridobivanje duš, posebno pa tudi za njih dviganje iz vsakdanjosti k onostranskemu. Cerkev je molilnica in učilnica obenem; in za obe tedve službi, ki ne moreta biti brez priznanja verskih nauk, brez osebnega in duhovnega sodelovanja človeka, ki ju vrši, je Cerkev najela tudi umetnost.

Tako razpade tudi cerkveno slikarstvo, kakor hitro se dvigne nad neosebno artistično stališče krasilne stroke, v dve, s stališča cerkvenega interesa višji skupini, namreč v poučno in molilno ali pobožno izpodbujajočo. Poučna skupina, s katero se bomo bavili v tem poglavju, izvira iz prvenstvene težnje Cerkve, po kateri naj se vernik zaveda Cerkve in vere zgodovinsko, pojmovno in kot nauka. K osnovnim skrbem organizirane idejne skupine, kakršna je Cerkev, spada pa skrb, da se ustvari primerno osredje (miljé), v katerem se njeni člani gibljejo, tak miljé, ki vernika vzdržuje v neprestanem stiku z verskimi načeli pa tudi s pomembnimi dogodki iz zgodovine in razvoja Cerkve. Pri zgodovinskem in pojmovnem miljeju pa z velikim uspehom lahko sodeluje likovna umetnost, ker so njena sredstva bolj nazorna kakor govorjena beseda. Iz tega nujno sledi za krasilno cerkveno slikarstvo, da je njegova prva naloga v cerkvi poučna.

Zelo poučna je v tem pogledu tudi zgodovina cerkvenega slikarstva. Ta nam priča, da Cerkev ni nikdar smatrala, da ima njena umetnost kak stalen abstrakten sistem v oblikovnem ali vsebinskem oziru, ampak se je tako oblika kakor vsebina neprestano menjala in razvijala, posebno pa po svojem idejnem in motivnem obsegu bogatila od starokrščanskih začetkov do danes. In vse, kar so razne dobe posrečenega ustvarile, je še danes živo v v cerkvi. Starokrščanska cerkvena umetnost, v kateri je poleg arhitekture slikarstvo najvažnejše, je izprva simbolična in alegorična; z likovnim videzom oživlja pred vernikovo domišljijo pojme, resnice in nauke, ki jih je oznanjala govorjena beseda. Ta način se je vzdržal skozi vse čase in je še danes poraben. V starokrščanski dobi se je prvotni pojmovni in miselni umetnosti pridružila že tudi izrazito pripovedna, zgodovinsko poučna. Prizore so izbirali v zreli dobi v vrstah (ciklih), v katerih so izbrali enako število vzporednih prizorov iz starega in novega zakona po načelu skladnosti med starim in novim zakonom (*concordia veteris et novi testamenti*). Do konca srednjega veka je likovna umetnost v cerkvi sledila temu načinu, iz katerega je razmeroma svobodno izbirala programe, kolikor je pač dovoljeval prostor, ki ga je nameravala krašiti. V filozofsko strožjem in mistično bolj poglobljenem visokem srednjem veku pa se je razvil še

tretji važni način likovnega podajanja versko zgodovinske vsebine, takozvani tipološki način. Ta je uprizarjal dogodke iz trpljenja in življenja Jezusovega, obdane od predpodob iz starega zakona, in sicer eno iz dobe pred Mozesovo zakonodajo, drugo po njej, tako da so predstavljali, kakor so se izražali, dogodke iz Jezusovega življenja, ki so se vršili v dobi, v kateri je vladala milost (*sub gratia*), v spremstvu predpodob iz dobe pred Mozesovim zakonom (*ante legem*) in iz dobe njegove veljavnosti (*sub lege*). Tako je na primer Kristusovo križanje (*sub gratia*) spremljala slika Izakove daritve (*ante legem*) in bronasta kača (*sub lege*). Sliko Kristusa v grobu sta spremljali sliki Jožefa v vodnjaku in Jone v trebuhu ribe itd.

Srednjeveška in starokrščanska umetnost je služila verskemu pouku tolikanj, da so jo dobri poznavavci srednjeveške ikonografije nazvali monumentalno bogoslovje (teologijo — K. Künstle) ali celó deklo bogoslovja (J. Sauer). V novejši dobi cerkvenega slikarstva pa se je krog njegovih predstav še bistveno razširil, posebno v zgodovinski smeri. Posamezna cerkev in njen patron, krajevno svetniško izročilo in vsestransko gojena svetniška zgodba prvotnega kroga predstav niso samo razširili, ampak so celó razbili njegovo prvotno sklenjenost ali jo vsaj odrinili z vodilnega mesta, tako da je naloga versko ali zgodovinsko poučnega slikanja

cerkve postajala vedno bolj osebnostna (individualna), tako z ozirom na kraj in patrona kakor tudi z ozirom na naročnika. Tudi prvotne simbolične ali alegorične predstave so se posebno v dobi baroka razširile, komplicirale in sistemizirale; v dobi romantičnega nazarenstva pa so doživele zadnjo sistematično obliko, od katere še črpa v veliki meri tudi verska fantazija naše sodobnosti. V bistvu je šlo in gre pri poučnem cerkvenem slikarstvu vedno za nazornost verskih predstav, zavest verskih resnic in za zgled, pobude in priče iz zgodovine. Splošni značaj pa se je menjaval po osnovnem hotenju časa glede na likovno predstavo. Zato je bil ideal starokrščanske dobe, ki je izhajala iz antike, v antičnem duhu alegoričen in simboličen ali historično idealističen; ideal srednjega veka je bil mistično poglobljen v skrivnost doživetja verske resnice ter sorodno strogi sistematici filozofije tudi sistematično osredotočen, v baroku in romantiki pa je bil ideal teološko spekulativen in historičen.

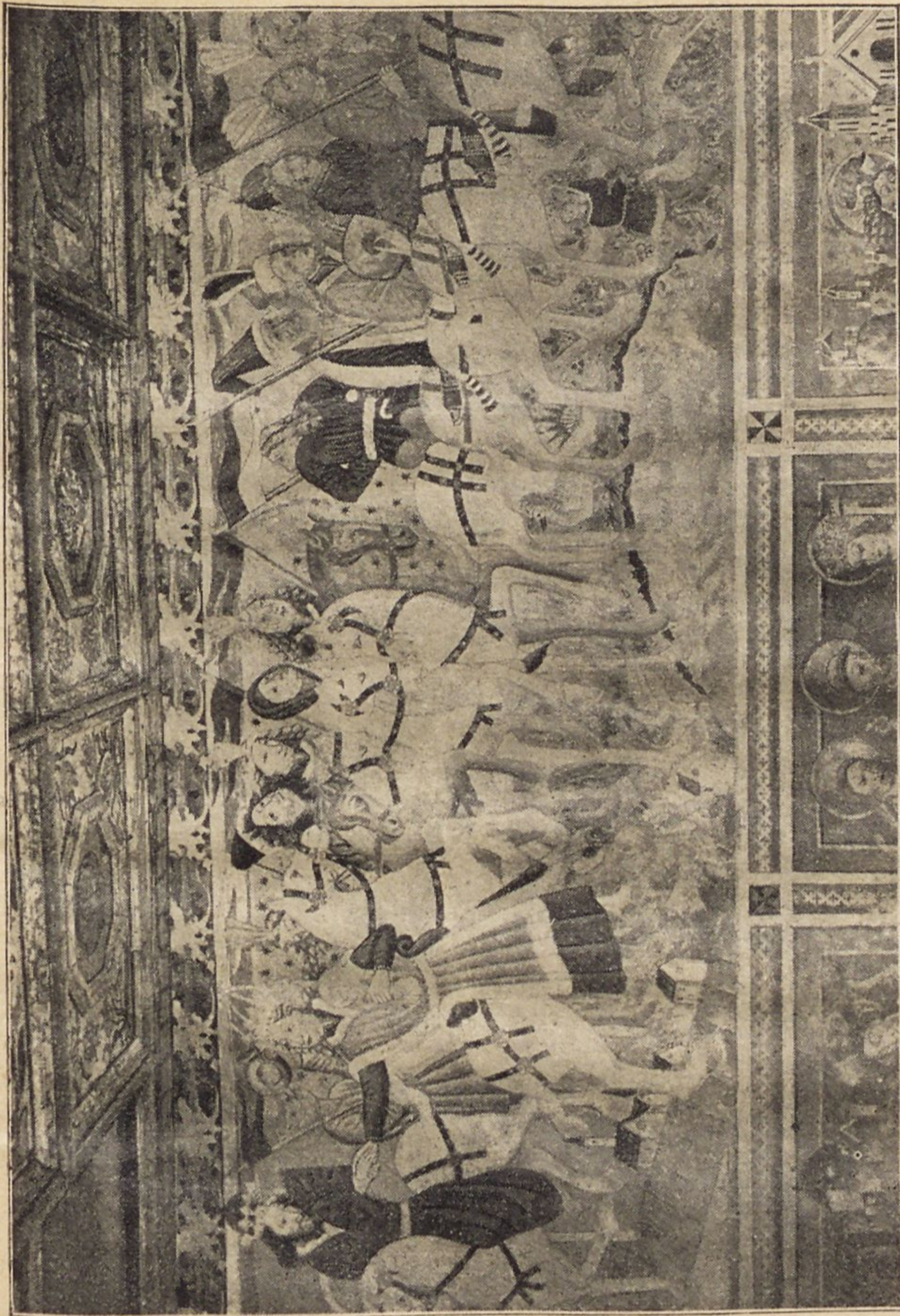
V dosedaj povedanem smo pokazali, kako je cerkveno slikarstvo kot dekorativna stroka ozko zvezano z arhitekturo. Glede poučne smeri smo že iz dosedanjih načelnih izvajanj dognali, da je ta vsebinsko vezana na verski nauk in cilje Cerkve. Toda tudi glede oblikovne strani in glede smiselne razvrstitve slik po cerkvenem prostoru se je v teku stoletij razvila neka vezanost, ki vsaj deloma že

naprej določa nekim slikam tudi neko kolikor toliko določeno mesto v cerkvi. Da bomo mogli razumeti osnove te vezanosti, je potrebno, da spoznamo pomen cerkvenega prostora in njegovo delitev. Manj važno je v tej zvezi danes za nas to, da so v srednjem veku sploh že temeljni obliki cerkvene stavbe kakor tudi njenim posameznim delom pripisovali najrazličnejše simbolične pomene in da je v posameznih primerih tudi ta simbolika lahko vplivala na zamisel in razdelitev slikarske okrasitve. Zavedati pa se moramo vsekakor, da cerkev kot stavba po verskem pojmovanju ni navadna stavba, ampak bivališče božje, da je dalje snovna cerkev (kot stavba) odsev in podoba velike duhovne Cerkve. Cerkev kot organizacija pa obstoji iz učečega, pri božji službi aktivnega stanú duhovnikov in vójenega, pouk prejemajočega in pri božji službi pasivno sodelujočega stanú vernikov. Od najstarejših časov sem se cerkveni prostor deli v dva dela: kor ali prezbiterij (svetišče) in ladjo; prvi je odličnejši po svojem namenu, saj je v njem daritvenik, oltar, kjer se vrši daritev, okrog katere se občina zbira; ta del je navadno tudi po arhitekturi odlikovan pred drugim. Drugi nosi simbolično ime ladje, v kateri se zbirajo verniki; to vodi po besedi apostolske konstitucije škof kot njen krmar. Ladjo deli od svetišča »zmagoslavni« lok, v katerem se je v prejšnjih stoletjih nahajal tram s skupino Križanega z

Marijo in Janezom kot simbolom zmage nad posledicami podedovanega greha in duševne smrti. Vrata, ki vodijo v cerkev, srednjeveški simboliki in mistiki radi primerjajo Kristusu, ki je »ostium«, vhod, skozi katerega edino je mogoč dostop k Očetu. Zato tudi glavna vrata romanskih in gotskih katedral pogosto krasi podoba Kristusova. Že to simbolično pojmovanje posameznih delov cerkve, ki je bilo v srednjem veku tako živo, je nujno zahtevalo nek ozir pri razdelitvi slik po prostoru. Deloma so pri tem vplivali gotovo tudi čisto slučajni povodi, kakor n. pr. čisto stavbinsko razmerje opirajočih delov in od njih nošenih, ki se svobodno pno preko prostora. Že samó to je vsiljevalo misel na zemljo in nebo, ki naj ga predstavljajo oboki. Prehodi od enega do drugega, opirajoči, dvigajoči ali svobodni vzpon posredujoči arhitekturni deli, kakor slopi, stebri, pendantivi in podobno so iz duhovnega organizma Cerkve sami vsiljevali misel na opore nauka, to je na apostole, evangeliste, cerkvene očete itd. Tako je dosledno iz položaja kar nehote izviral ob stavbnem organizmu duhovni organizem zamisla, kako naj se razdeli poučno slikarsko okrasje v cerkvi. Čeprav se je ikonografska literatura katoliškega zapada še veliko premalo bavila s tem organizmom ali, kakor bi pravilneje rekli, s slikarskim kánonom, po katerem so se ravnali pri razdeljevanju slik po prostoru, nas o njem prepričujejo v zadnjih desetletjih v velikem

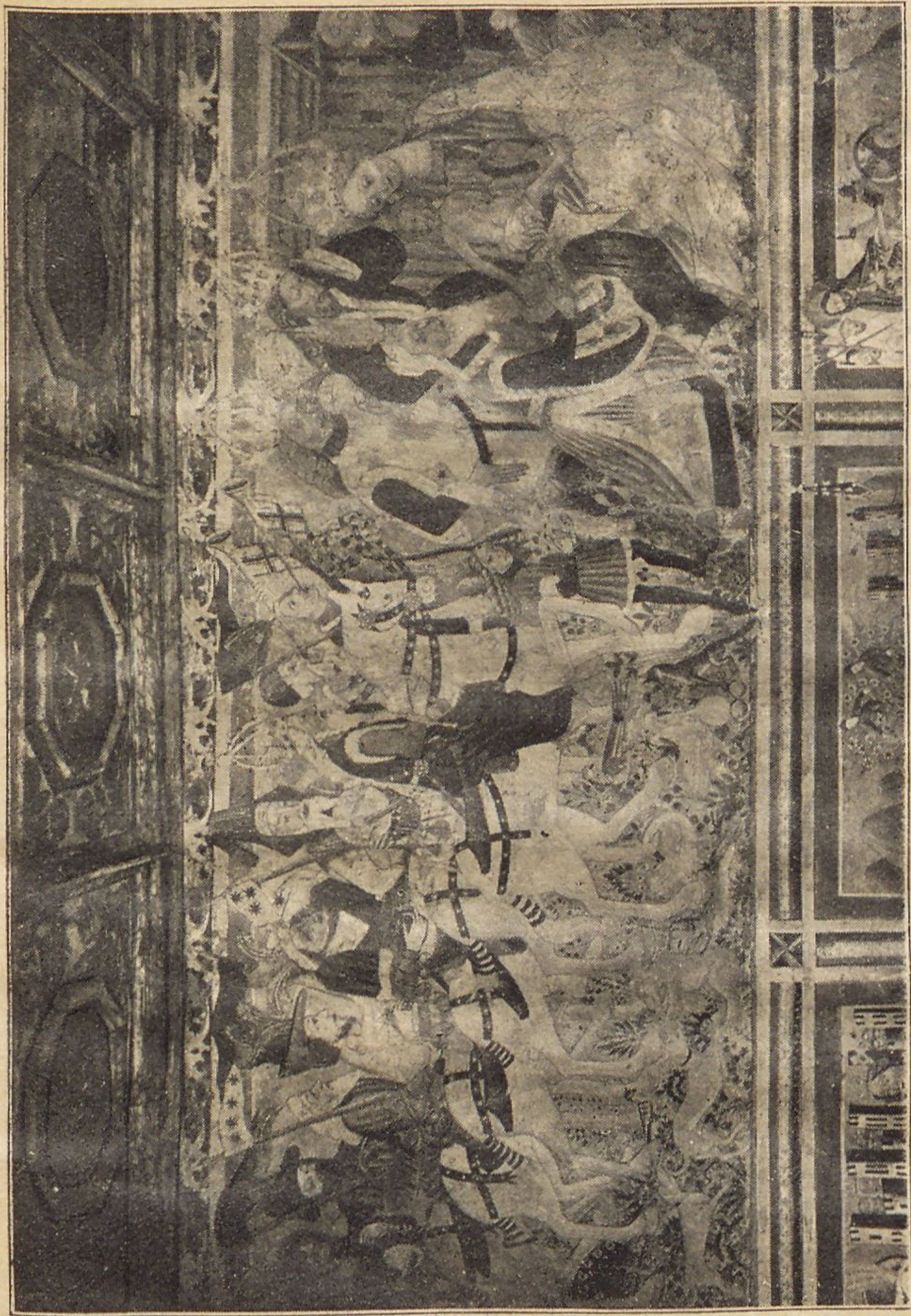
številu ugotovljeni cikli slikarij, posebno v preprostejših srednjeveških cerkvah. Temu podobni kánon za kiparski okras portalov velikih srednjeveških katedral pa je že zdavnaj priznan.

Ker ima tudi naša domovina precej gradiva, ki ga lahko upoštevamo za pojasnitev programa, po katerem so slikali srednjeveške cerkve, gotovo ne bo odveč, če poskusimo podati osnovo tega programa, kakor smo jo razbrali iz teh spomenikov. Zvest, da je nekdanj taka osnova obstajala in živel, nam more biti samó v pobudo danes, ko po splošni zbeganosti poskušamo zopet urediti naše razmerje do cerkvenega slikarstva ne le kot umetniškega, ampak tudi kot duhovnega organizma. V naših cerkvah, kakor nam kažejo primeri v cerkvi na Muljavi (tu in v cerkvi sv. Marije na Škrilju pri Bermu v Istri je program pri nas najbolj bogat), na Suhi pri Škofji Loki, pri sv. Primožu nad Kamnikom, pri Sv. Miklavžu na Visokem pod Kureščkom, v Godeščah pri Škofji Loki, pri Sv. Petru nad Želimljem, pri Sv. Janezu v Bohinju in drugod, se je ta miselnost takole izrazila: Na zunanjščini ali notranjščini glavne vhodne stene se nahaja velika slika poslednje sodbe (Godešče, Muljava), ki vernike opozarja, da se je pri vходу v cerkev treba očistiti greha, izvršiti pri sebi ločitev dobrega in zlega v nas in potem šele vstopiti vanjo. V notranjosti prevladujejo razen že omenjene zapadne stene slike s prizori



Slika 15. Cerkev sv. Marije na Škrilju pri Bermu v Istri. Levi del slike sv. Treh kraljev v ladji. Dober primer bogato zasnovanega poučnega cikla iz okr. 1470 do 1480. (Slikar Vincencij iz Kastva.) Opazuj bogastvo motivov v pokrajini pod nogami konj.

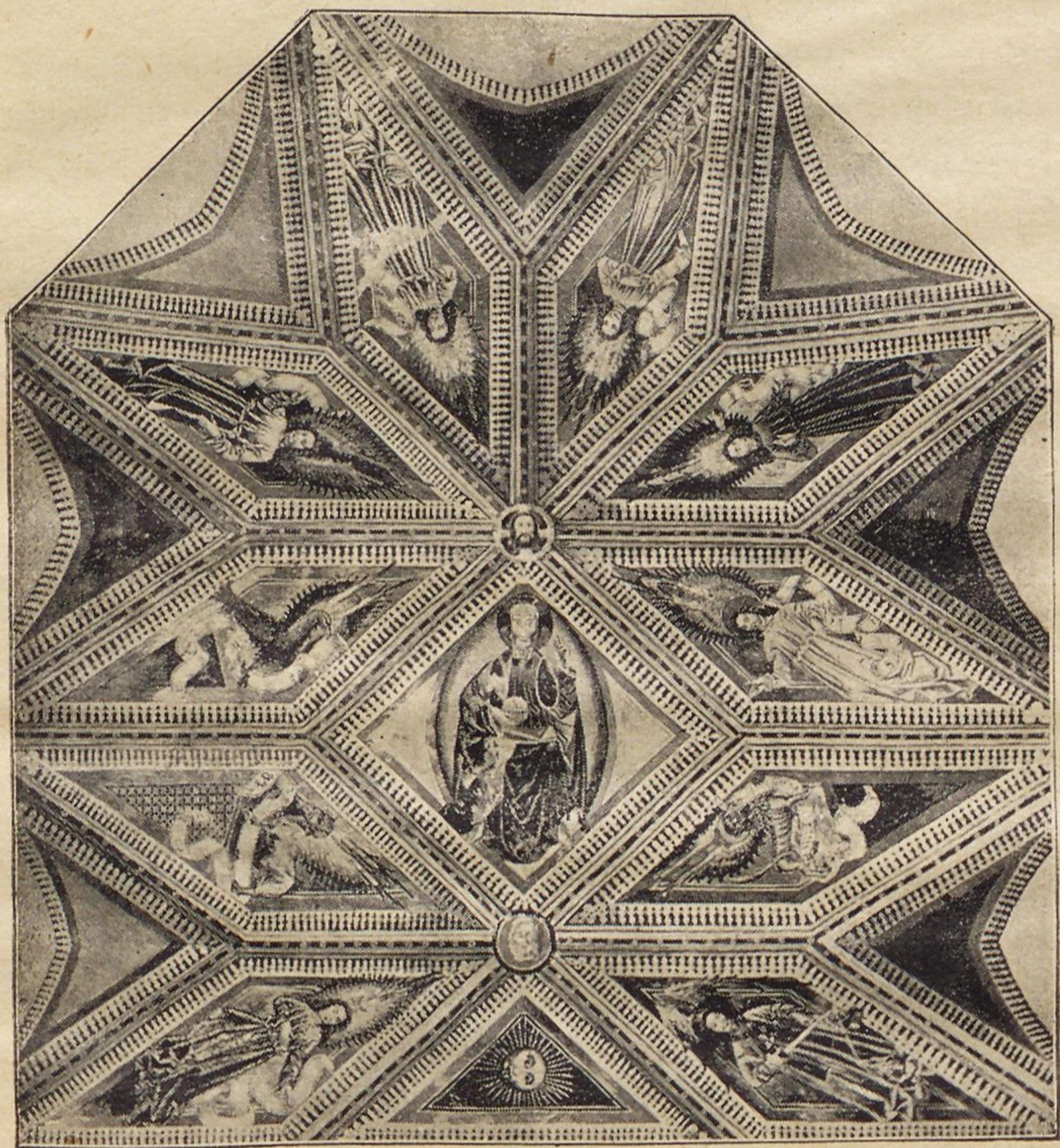
zgodovinskega značaja in je izbor precej prost. Najvažnejše pa je le življenje in trpljenje Kristusovo ali tudi življenje Marije (najlepši ciklus pri nas pri Sv. Primožu nad Kamnikom) in svetnikov. Le severna stena, ki je v srednjem veku skoraj redno brez oken, je prihranjena za največjo in najpopularnejšo teh slik, pot sv. treh kraljev iz Jeruzalema v Betlehem in poklonitev Novorojencu. (Največji primer pri Sv. Primožu nad Kamnikom in v Bermu v Istri, glej slike 15 in 16.) Strožje je razmerje programa zopet nasproti slavlolu, ki loči ladjo od svetišča. Na njegovi zunanji strani, ki je vidna iz ladje, je skoraj vedno (le izjemoma na notranji strani) naslikano Marijino oznanjenje, tako da je na eni strani loka Marija, na drugi angel; zanimivo je za duha krščanske srednjeveške ikonografije sploh v tej zvezi to, da se Oznanjenje stalno nahaja tudi na »carskih vratih« vzhodnjekrščanskih ikonostazov in označuje torej kakor na zapadu glavni dohod k oltarju. Razen tega najbolj razširjenega prizora (Žirovnica, Sv. Peter nad Želimljem, Sv. Katarina na Plešivici pri Žužemberku, Kameni vrh itd.) pa je na tem loku, vendar navadno na notranjščini loka, najbolj razširjena slika sv. Jurija v borbi z zmajem (Martijanci, Visoko). Njen simbolični pomen je zmaga nad grehom in zlom in opomin verniku, naj s čisto dušo prestopi prag v prostor, kjer se vrši mistična daritev v veden spomin našega



Slika 16. Cerkev sv. Marije na Škrilju pri Bermu v Istri. Desni del slike sv. Treh kraljev v ladji. Opazuj množico pripovednih podrobnosti pri opremljenosti in v pokrajini pod nogami konj. N. pr. v sredi spodaj zgodba o žerjavu in lisici.

odrešenja po Kristusu. V istem pomenu se nahaja ta prizor sem in tja tudi nad glavnim vhodom v cerkev (Bodešče). Na notranji strani loka se nahaja pogosto na podoben način na obe strani razdeljena kakor Oznanjenje tudi slika Kajna in Abela, ki naj kot slika starozakonske daritve spominja na novozakonsko daritev, ki ji služi svetišče. Iz iste misli po očiščenju duše od grehov in vsakdanjih skrbi, ko stopaš v cerkev in tembolj ko prestopaš prag svetišča, se upodablja na notranjščini slavloloka večkrat tudi poslednja sodba (Suha, Vrata na Korškem, Žirovnica). V drugih (Sv. Peter nad Želimljem, Bodešče) je na notranjščini loka kot označba tistega dela cerkve, kjer se vrši aktivna verska služba tudi s poukom, ki je poleg daritve najvažnejše opravilo Cerkve, slika Jezusa v razgovoru z judovskimi modrijani v templju. V dveh slučajih je uprizorjena tudi zgodba o modrih in nespametnih devicah (Murska Sobota, Sv. Miklavž na Goropeči nad Ihanom), ki je verniku opomin na pravo pripravljenost, s katero naj se bliža temu posvečenemu prostoru. V loku samem, pod katerim stopamo preko praga, so nam znane slike sv. Jurija z zmajem, čigar simbolični pomen je tu še bolj priostren: Po zmagi nad hudim šele prestopi ta prag! Dalje dvakrat (Visoko in Kameni vrh) Kristus iz vizije sv. papeža Gregorja kot Ecce homo, ves pokrit z ranami, iz katerih se zbira Rešnja Kri v kelihu, ki

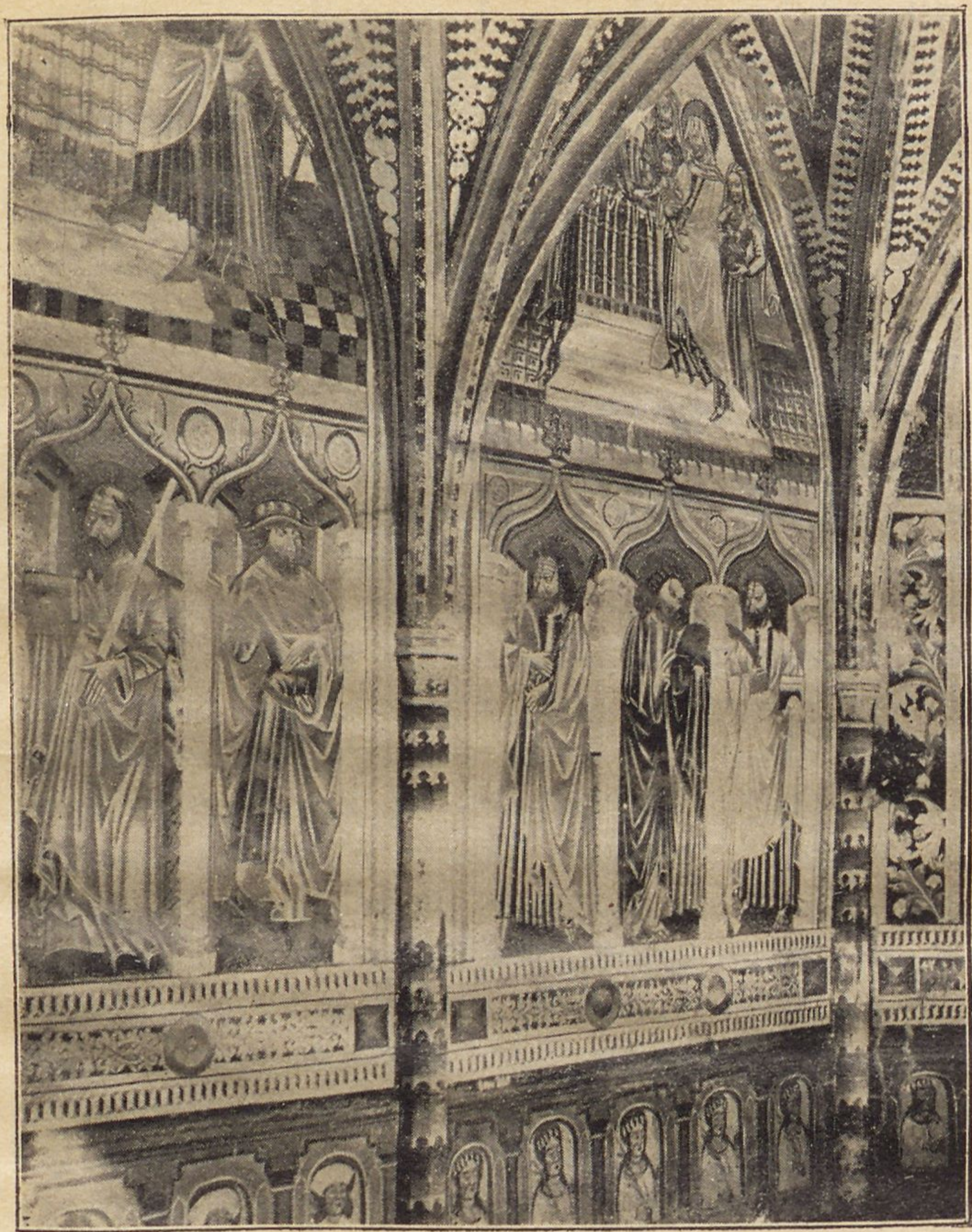
stoji ob njegovih nogah: simbol Odrešenikove daritve, ki se ponavlja na oltarju. V drugih slučajih se okrasno dobro prilega loku in tudi pomensko prostoru dobro služi slika Jesejeve korenike, katere



Slika 17. Dekoracije svoda na Suhi pri škofji Loki. Kristus v nebeški slavi na gotskem oboku, obdan od simbolov evangelistov in hvalečih ga angelov (iz srede XV. stoletja).

izrastki s slikami prednikov Kristusovih iz njegovega rodovnika se prepletajo po loku (Muljava); v tem primeru srečamo zopet misel na Kristusa kot vrata, ki vodijo k Očetu.

Nov svet pobožne domišljije se razkrije verniku, ko prestopi prag srednjeveškega svetišča: vsa slikarija izvira iz ene miselnosti, ki je ta, da je Kristus glava, ogelni kamen in osrednja misel Cerkve. Njegovo mesto je v cerkvah, katerih svetišče se končuje s polkrožno apsidó, v njeni polkupoli, ali pa v gotskih svetiščih na temenu svoda (slika 17). Mišljen je kot kralj slave (*rex gloriae* — *pantokrator*), ki stoluje v mavričnem sijaju na mavrici sedeč, od angelov obdan in od simbolov evangelistov spremljan v nebesih. V drugih primerih je nedvomno mišljen kot sodnik poslednje sodbe: spremljan od angelov in z znaki svojega trpljenja prihaja k sodbi; v nekaterih primerih je mišljen mogoče tudi kot zmagovavec nad smrtjo, ki se po vstajenju dviga v nebo. Na stenah prezbiterija, razdeljenih v več vodoravnih pasov, zavzemajo glavni pas slike apostolov (slika 18), le kar prostora ostane, ga porabijo za slike drugih svetnikov ali prizore iz življenja patrona, Jezusa ali Marije. Spodnji, ožji pritlični pas zavzemajo slike mučencev, spoznavavcev, svetnikov, svetnic in pametnih in nespametnih devic. Slikarski okras svetišča v tem srednjeveškem smislu je naravnost simbolična



Slika 18. Suha pri Škofji Loki. Dober in tipičen primer gotsko poslikanega svetišča iz srede XV. stoletja. Pazi na pomembno vlogo apostolov v celotnem sestavu.

slika duhovne Cerkve, katere glava je Kristus, priče evangelisti in cerkveni očetje, organizatorični stebri apostoli, njeno podnožje pa svetniki mučenci in spoznavavci, izhajajoči iz zemeljske množice vernikov — zgradba torej, ki se pričinja z izvoljenci božjimi pri zemlji, ki jo kot stebri nosivci opirajo apostoli in ki se svobodno pne preko vernikov v viziji nebes s Kristusom.

Iz tega opisa programa naših starih slikanih cerkvá razvidimo, da je v preteklosti tudi pri nas obstojal neke vrste kánon, torej precej trden, vzoren sestav, po katerem so izbirali in razporejali slike po cerkvi. Ta kánon sicer ni tako strog kakor oni, ki nam ga je zabeležila za vzhodno krščansko cerkev slikarska knjiga z gore Atosa, tako zvana Hermeneja, odkriva nam pa vendarle temu sorodno, trdno usmerjeno miselnost, iz katere se sestavlja individualni program slikanja v vsakem posameznem slučaju. Ta miselnost je nekako tale: Cerkev je hiša božja, njeno svetišče je v stvarnih (realnih) slikah izražena podoba duhovne Cerkve, katere glava je Kristus, in se kot smotrna zgradba vzpenja od zemlje do nebes in večno in minljivo spaja v organizem, ki je povezan v celoto po milosti, ki deluje v izbrancih božjih. Duhovnik, katerega prostor je v svetišču, je podoben krmarju ladje z verniki, ki se zbirajo v cerkveni zbornici, »ladji«. Slikarska oprema tega prostora je namenjena pred

vsem pouku in ne govori toliko o skrivnostih kakor o zgodovinskih stvareh, o pričah vere in o zgodbah cerkve. Tako glavni vhod kakor posebno vhod pod slavolokom v svetišče pa se simbolično veže na Kristusa kot vrata, skozi katera edina je dostop do Očeta. Sedaj je to Odrešenik kot sodnik poslednje sodbe, drugič kot Odrešenik, ki ga po angelovem oznanjenju uresničuje Oče v svetu; le skozenj, to je po njegovi milosti je mogoč dostop v hišo njegovega Očeta. Na obeh teh vhodnih mestih pa še druge slike opozarjajo vernike, da se je treba očistiti greha, premagati zlo, da nam bo dostopna milost, ki jo deli Bog po Cerkvi.

Le enkrat v naši cerkveni umetnostni zgodovini, v srednjem veku, je ta enotna globoka misel o slikani cerkvi našla svoje uresničenje v slikanih cerkvicah, ki jih je še mnogo ohranjenih po naši domovini. Pozneje so po verskem preporodu baroka zavladali tako formalno kakor miselno drugi vzori, ki so nadomestili nekdanje, v Kristusu osredotočene programe. Programi so se individualizirali, prvo mesto je zavzel patron cerkve, okrog njegovega poveličanja in njegove legendarne ali zgodovinske zgodbe je pletla domišljija venec slik, s katerimi je okrasila njegovo cerkev. Tako imamo sedaj cerkve z lastnimi, pogosto duhovito zamišljenimi programi, v katerih prevladuje en motiv. Dober primer je n. pr. po Fr. Jelovšku slikana notranjščina romar-

ske cerkve na Sladki gori, ki je posvečena Mariji in njenim čudežem; potem istega slikarja notranjščina v Grobljah, ki je vsa posvečena svetima Mohorju in Fortunatu, ali ona njegove delavnice na Skaručini v čast sveti Luciji itd. Možnosti novih kombinacij je sedaj brez konca. Eno pa je ostalo skozi vse čase do danes: misel o cerkvi kot hiši božji, kjer se nebo približuje zemlji, kjer se odpirajo vizionarni razgledi v neskončne višave; ostala je tudi misel rasti materije iz zemlje in sproščenja duhá v nebo.

Tako bi lahko zaključili, da je zgodovina ustvarila v glavnem dva tipa za slikanje zapadno krščanskih cerkvá: sistematičnega, ki ima svoje korenine v krščanski antiki in se je do največje popolnosti razvil proti koncu srednjega veka, in individualnega, ki ga je uveljavil barok in je še do danes nekam v veljavi. S stališča Cerkve, ki gleda svoj ideal v osredotočitvi verskega življenja okrog liturgične in učne službe, je srednjeveški program gotovo popolnejši in nam sodobnikom nekam bližji. (Primerjaj Gorjupove slike v prezbiteriju cerkve sv. Miklavža v Kostanjevci, slika 19.) Ugotoviti pa moramo tudi, da kakor v sodobnem cerkvenem slikarstvu nimamo enotnega umetniškega ideala, nam prav tako manjka enoten programni, miselni ideal, iz katerega bi črpali slikarji in predlagatelji individualnih zasnov. Zdi se, da nas sodobno liturgično



Slika 19. Prezbitერიj cerkve sv. Miklavža v Kostanjevici. Posrečeno poslikan l. 1931 po † Jož. Gorjupu; je dober primer za to, kako se sodobni idael oblikovno in vsebinsko približuje srednjeveškemu. (Krasilna neoporečnost, bogastvo pripovednih detajlov, živahnost fantazije v okviru izročila pobožne legende.)

gibanje polagoma vodi tudi k obnovitvi pravilnega pojmovanja programatične strani cerkvenega slikarstva.

Iz dosedanjih razmišljanj smo spoznali, kako je poučno cerkveno slikarstvo vezano v simboličnem organizmu cerkvene stavbe in kako idealno sta v tem sestavu lahko združeni v enoto arhitektura in dekoracija. So pa še druge vezanosti, ki smo se jih deloma že doteknili, ko smo govorili o srednjeveških cikličnih zasnovah, po katerih je ena vrsta predstav ali podob po načelu skladnosti zahtevala vzporeden izbor druge. Tu pa ne mislimo samo na sostave, zasnovane po skladnosti med dogodki iz starega in novega testamenta, tudi ne samo na zasnove tipoloških ciklov, katerih pomen za sodobno religiozno miselnost se je že davno več ali manj preživel, čeprav smo prepričani, da bo v učnem sistemu Cerkve vedno obdržal vsaj prav hvaležen pomen vzgojnega ali učnega pomagala. Iz spekulativno bogoslovnih ali učno metodičnih potreb pa se bodo vedno porajali novi cikli predstav, s katerimi se bo človeški um skušal približati globlji, večno aktivni vsebini versko zgodovinskih dogajanj starega in novega testamenta. Z njimi bo skušal človek v vidnih podobah zajeti vsebino verskih in moralnih nauk, delovanje milosti in umsko ali čuvstveno (mistično) izraženo hrepenenje po resnici, česar ni nikdar mogoče popolnoma izraziti v realnih ob-

likah. Tako bo vezanost predstav v slikarskih, miselno zaokroženih ciklih nedvomno obdržala v cerkvenem slikarstvu vselej svoj pomen.

Poleg simbolične in ciklične vezanosti pripovednih vrst cerkvenih slik pa je posebno važna *ikonografska vezanost*, ki jo bomo skušali nekoliko orisati. Kajti tudi preko te vezanosti cerkveni slikar ne more, kakor je že večkrat dokazala zgodovina cerkvene umetnosti. Ikonografija (nauk o likovnih upodobitvah verskih dogodkov in pojmov) končno ni nič drugega kakor zbirka likovnih formul, ki so se pri razvoju cerkvene umetnosti uveljavile. Ona je največja zakladnica tradicije verske miselnosti in čuvstvanja. Če je cerkvena umetnost res dekla teologije, kakor smo že omenjali, je ikonografija cerkvene umetnosti nauk o likovnih predstavah, ki izvirajo iz teologije. Seve velja to samo za versko poučno stran cerkvenega slikarstva, v tem ko je zgodovinsko slikarstvo bolj samostojno pri zasnovi svojih oblikovanj, čeprav se tudi ono ne more izogniti besedilu, ki naj ga uprizori. Čim kanoničnejše, to je, čim nedvomljiveje je oblikovan tekst ali verska predstava, ki jo umetnost likovno izraža, tem bolj bo tudi umetnik vezan na likovno formulacijo, pri kateri lahko vsaka sprememba izpodnese jasnost vsebinske zgradbe. Čim ohlapnejši je tekst ali čim nedoločnejša je predstava, ki jo umetnik oblikuje, kar velja za vse zgodo-

vinske tekste in za vse mistične, to je, za vse, iz čuvstvenega razmerja do verskih resnic ali dejstev izvirajoče predstave, tem bolj je umetnik prost pri oblikovanju svojih del. Tu je tudi razpotje, kjer se ločita pripovedna stroka cerkvenega slikarstva in izpodbudna ali molilna, o kateri bomo razpravljali v sledečem poglavju.

Značaj teksta ali predstave, na katere se oslanja umetnina, je torej osnovno važen za ikonografski značaj cerkvene umetnine. Viri, iz katerih zajema likovna domišljija cerkvene umetnosti, obsegajo sicer vse neizčrpno kraljestvo verske literature in miselnosti, vendar pa črpajo ikonografske predstave krščanske umetnosti v glavnem le iz nekega ožjega kroga, ki ima pred drugim z umetnostne strani to prednost, da je likovno izpodbuden ali v predstavnem svetu cerkvene občine splošno znan. Med pripovedne vire spada v prvi vrsti sv. pismo starega in novega testamenta; pa tudi tu je izbor osredotočen na to, kar je za vernika pred vsem drugim važno in s čimer ga versko življenje in čuvstvovanje stalno veže; to so namreč zgodbe o Kristusu, njegovem življenju in odrešilnem trpljenju. V tem pa ko se oslanja umetnost na te dogodke, izbira iz biblije še druge zgodbe in tako se krog vedno širi radi nabožne spekulacije, po kateri domišljija odkriva vedno nove zveze in dopolnila. Sledi zgodba o grehu prvih staršev in vse, kar je z njo v zvezi.

Sledijo dalje fantastične predstave, ki so v zvezi z napovedanim koncem sveta. Skrivnost nepojmljivega dogajanja v človeški zgodovini je vedno mikala domišljijo vernih, v prvi vrsti apokalipsa — skrivno razodetje sv. Janeza Evangelista. Važen vir je dalje verski nauk sam, posebno kakor je vsem sporočen v katekizmu. Važne so cerkvene pesmi, pridige, legende, verska videnja, zgodovina Cerkev in življenje svetnikov. Likovno domišljijo, katere zaklade hrani ikonografija, pa so močno pospeševale v ljudski miselnosti globoko zasidrane predstave iz antične mitologije in zgodovine, iz pravljic in pripovedk, iz ljudskih izročil, iz tako zvanega fiziologa in bestiarijev, iz barbarske mitologije in podobnega. Naravnost na razvoj likovnih predstav pa so pogosto vplivale uprizoritve trpljenja Gospodovega, raznih misterijev in zabavnih iger. Pa še enega vira ikonografske domišljije ne smemo pozabiti: liturgije, ki je vsakdanja oblika, po kateri vernik občuje s svojim Bogom. Že iz te njene osrednje naloge izvira, da je liturgija v vseh časih bistveno vplivala na značaj cerkvene umetnosti in da jo novejša doba po mnogih neuspešnih poskusih, da bi ustvarila sodobno cerkveno umetnost, vedno bolj smotrno proglašala za temelj in izhodišče cerkvene umetnosti.

Tekst ali predstava sta izhodišče za ikonografsko obliko cerkvene umetnine. Pri čitanju

teksta nastane v umetnikovi duši tipična predstava o njegovi vsebini. Od nje je še dolga pot duhovnega in čuvstvenega snovanja do tja, ko se uresniči v svetu kot vidno dejstvo v umetnini. Ko pa je izražena v materialni podobi, je s tem že postala ikonografsko dejstvo. In to dejstvo odslej sodeluje posredno ali neposredno v umetniški fantaziji pri novih oblikovanjih take vsebine. Pogosto se zdi, kakor da zaživi tako ostvarjeno ikonografsko dejstvo svoje lastno življenje, ki se logično razvija naprej, se razcvete, ko razvije največje svoje latentne (skrite) možnosti, potem pa se začne starati in morebiti sploh odmrje. Zgodi se pa tudi, da se pod vplivom spremenjenih časovnih razmer zopet razživi in doživi nov razcvet. Tako je n. pr. cela vrsta ikonografskih predstav, ki so bile v srednjem veku vsakomur razumljive in skrajno poljudne, danes popolnoma nerazumljiva in ne samo miselno, ampak pogosto tudi estetsko nam le težko dostopna.

Napačno pa bi bilo, če bi mislili, da ima iz teksta ali verske predstave izvirajoči osnovni ikonografski shema (zasnutek) dane cerkvene umetnine samo eno življenje. Prav nasprotno, vsak ima naravnost neizčrpno število možnosti, kako se razživi. Vsak tak tekst ali predstava ima namreč več obrazov, ki vsi lahko oživé v domišljiji cerkvenega umetnika. Vzemimo n. pr. zgodovinske prizore iz Kristusovega življenja, in sicer kar naj-

bolj razširjenega, križanje. Evangeliji pripovedujejo to zgodovinsko dejstvo v več momentih, iz katerih si umetnik izbere tistega, ki se mu zdi za dani namen najbolj primeren. Največkrat je to pač smrt Kristusova na križu. Umetnik v svoji predstavi lahko gleda ta prizor čisto zgodovinsko in ga tako tudi uprizori. V tem primeru bo skušal čim točneje posneti smisel besedila in čim resničnejše upodobiti dogodek, pri čemer bo stremel celó za tem, da bi bil tako po kraju dogajanja kakor po noši in značajih ljudi kar najbolj približan času in kraju. Samo po sebi je jasno, da bo taka zgodovinsko, to je, pripovedno pojmovana slika vsebovala vse polno podrobnosti o dogodku križanja. Tako so razni poznogotski in renesanski slikarji, posebno tudi na germanskem severu, kar tekmovali v tem, kako bi zbrali v postranskih prizorih čimveč podrobnosti (detajlov) o dogajanjih v zvezi s križanjem. Tako je uprizoril bavarski mojster sredi 15. stoletja na znani sliki križanja v galeriji v Schleißheimu obširno pokrajino z gorami in gradovi v ozadju, v ospredju pa v zadnji plasti Kristusa na križu, ob njem pa križa z razbojnikoma (slika 20). Kristus je že nagnil glavo, konjenik pod njim pravkar dviga sulico, da mu prebode desno stran. Desni razbojnik je očitvidno tudi že izdihnil, levi pa se še vedno besno bori s tistimi, ki ga privezujejo na križ. Vrsta jezdecev prisostvuje temu prizoru. V ospredju slike pa

vidimo na levi onesveščeno Marijo in Veroniko, ki drži prt s Kristusovo podobo, skupine oboroženih ljudi se razgovarjajo, na desni pa se pretepajo med seboj tisti, ki so vadjali za Jezusovo obleko. Iz tega ikonografskega tipa se je razvilo nešteto inačic (variant), katerih nekatere so ugotovljene tudi v spomeniški posesti Slovenije. Sem spada n. pr. z zgodovinske razstave znano križanje iz župnišča v Šmarju na Dolenjskem in ono iz gradú Blagovna pri Celju, ki je sedaj last Narodne galerije. V vseh teh in podobnih slikah je resničnost dogajanja samo navidezna, ker niti pokrajina ne ustreza tisti pokrajini, kjer se je dogodek zgodovinsko vršil, niti obleke niti značaji ljudi. A vendar je bila doba, ki jih je ustvarila, globoko prepričana, da je dosegla veliko stopnjo resničnosti.

Ta resničnost je pa tudi lahko samo notranja, ne toliko zunanja kakor v teh slikah. Kot primer navajam n. pr. križanje, ki ga je leta 1503 naslikal Luka Cranach starejši in ki se tudi nahaja v galeriji v Schleißheimu (slika 21). V pokrajini, ki nudi v sredi pogled daleč v ozadje, se nahaja na desni od strani gledani križ s Križanim, ki v svojem perspektivičnem razmerju do obdajajoče ga pokrajine vzbuja velik, prav monumentalni vtis. Na levi ob skupini dreves sta prav ob robu slike drug za drugim križa z razbojnikoma, pod njima pa stojita Marija in Janez. Marija žalostno gleda

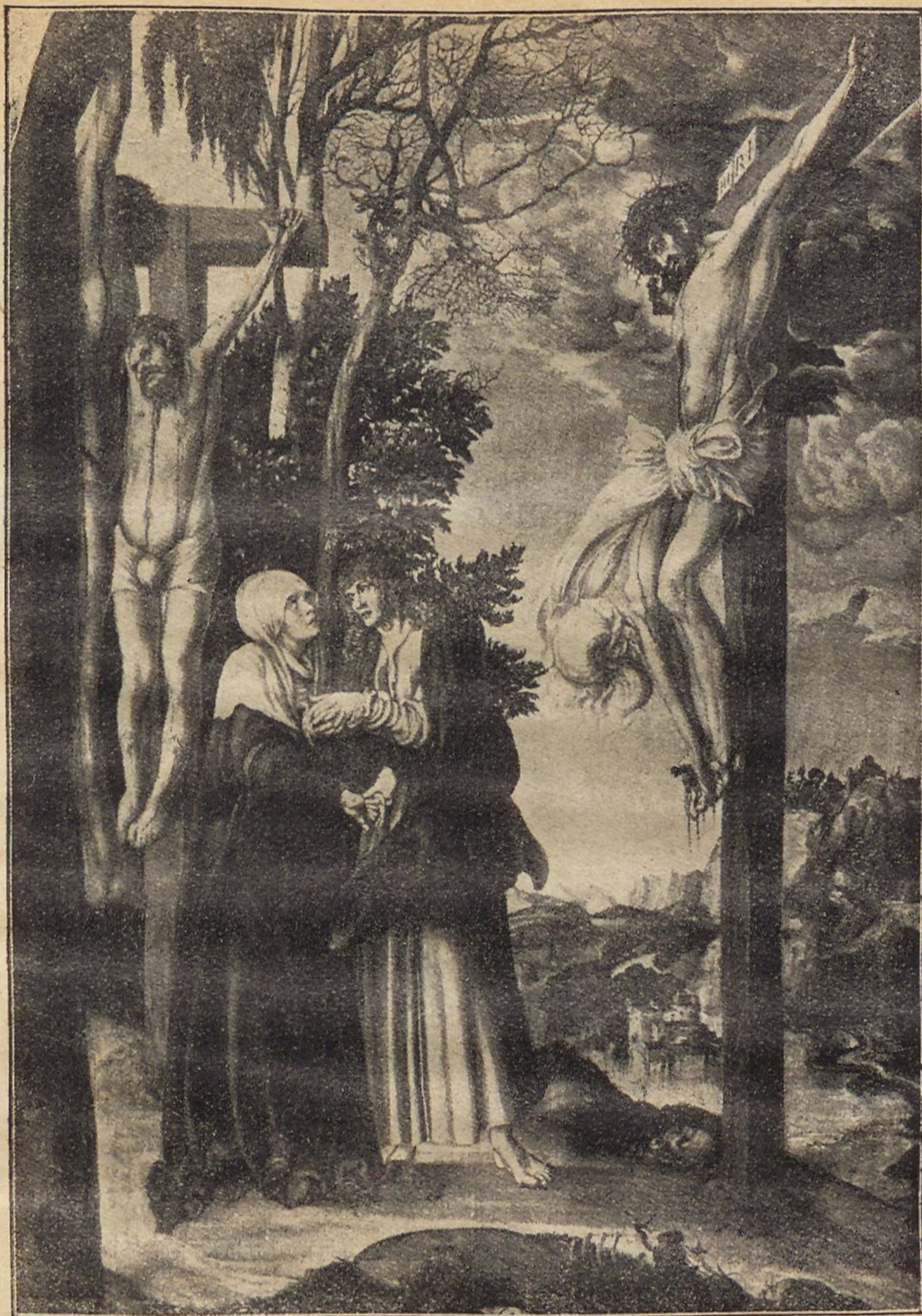


Slika 20. Bavarski mojster sr. XV. stoletja: Križanje v galeriji v Schleißheimu. Primer historičnega, živahno pripovednega gledanja na snov. Historična in krajevna resničnost ni dosežena, pač pa resničnost zgodbe kot take.

Križanega, Janez, tudi žalosten, pa tolažeče gleda Marijo. Vsi detajli z one vrste slik so tu opuščeni, vtis dogodka pa, ki je osamljen, in preračunjeno postavljen v nalašč primerno izbrano pokrajino, je izredno učinkovit. Notranja resničnost te slike je gotovo mnogo večja kakor one, ki je za svojo povest izrabila vse podrobnosti.

V ozki zvezi s to koncepcijo, ki jo odlikuje stopnjevana, manj zunanja ko notranja resničnost doživetja po sv. pismu sporočenega dogodka, pa je ona, ki opušča od zgodovinskega dogodka vse postransko, tudi pokrajino, in osamljeno podaja samo Križanega, kvečjemu še z Marijo in Janezom pod križem, pogosto pa tudi samo Križanega. Tako podajanje zgodovinskega dogodka je reprezentativno in ima namen, predočiti gledavcu večno bistvo takega za versko doživljanje važnega dogodka. Iz slučajnega dogajanja izberemo in podamo samo tisto, kar je tako rekoč jedro in bistvo dogodka in v tem omejenem okviru izrazimo največjo možno učinkovitost dogodka. Sem spadajo vsi krucifiksi in druge podobe te vrste, ki so namenjene pobožnemu opazovanju in češčenju in po svojem bistvu spadajo že v nabožno skupino cerkvenega slikarstva.

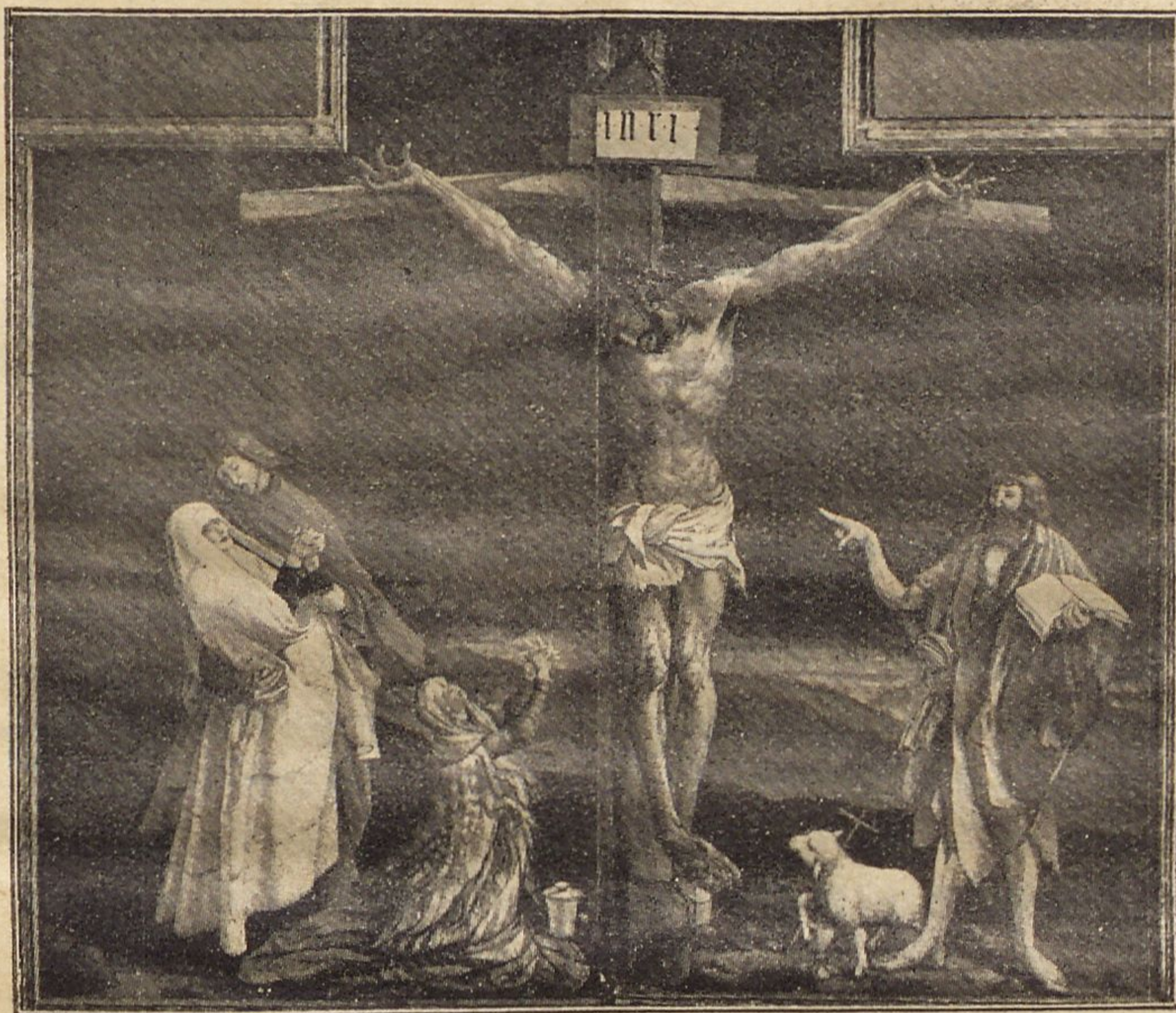
V reprezentativno vrsto predstav s Križanim spada n. pr. tudi znani Meštrovičev Križani, ki je nastal v svetovni vojski. Njegova grozna resničnost je le notranja resničnost, katera se odkriva



Slika 21. Luka Cranach starejši: Kristus na križu (1503). Opuščena je vsaka misel na krajevno, historično ali podrobno pripovedno resničnost in nadomeščena s težnjo po kar največji in najbolj učinkoviti „notranji“ resničnosti dogodka. Slika se približuje reprezentativnemu upodabljanju snovi. Pogled je osredotočen na večno veljavno globlje bistvo prizora.

samo umetniku vidcu, ki se mu realno prevrača pred doživetjem groze sodobnosti v simbol, ki pove več, kot bi mogli povedati vsi, še tako resnično historično označeni liki. V isto vrsto spada tudi znani Križani Matije Grünewalda na isenheimskem oltarju v muzeju v Kolmarju (slika 22). Tudi ta Kristus visi tu le kot simbol svojega resničnega odrešilnega trpljenja in je podobno kot pri Meštroviću to nadčloveško trpljenje izraženo v oblikah, ki vzbujajo globoko grozo. Toda ta groza, ki ni drugo kot le izraz globoke resničnosti in pomembnosti tega velikega dogodka, nikakor ni sama sebi namen. Meštrović jo je uprizoril osamljeno in je zato pri njegovem Križanem v svoji edinstveni veličini še bolj učinkovita. Grünewald pa je čutil potrebo, da je tudi določno pokazal na njen simbolični pomen: Križanega je uprizoril v obsežni mračni pokrajini, ki ni individualno označena in v svoji mračni veličini še bolj podčrtava učinkovitost te smrti. V sredi spredaj je Križani na križu, mrtev, toda na telesu, posebno v krčevito zvutih pribitih nogah in prstih rok ter v izrazu obraza, ki se je povесil globoko na prsi, se vidi izraz težke bolečine, ki je povzročila smrt. Na levi od križa kleči Magdalena in v obupu vije roke, zraven pa prav tako strta v boli, a pri tem monumentalno velika Marija, ki jo podpira žalujoči Janez. Ob izrazu te bolečine bi morali onemeti, če bi desna stran slike ne govorila jasno, da

gre za posebno smrt, ki bo v zveličanje mnogim: Janez Krstnik stoji tam z odprto knjigo in kaže z desnico na Križanega; kaj govori, pa je pove-



Slika 22. Matija Grünewald: Križani na isenheimskem oltarju v muzeju v Kolmarju (pred 1511). »Notranja« resničnost je po ustrezni izbiri prizorišča stopnjevana do vtiska groze. Odtod je samo korak do razumevanja Meštrovičevega Križanega, ki je iz okvira čutno dostopne resničnosti, v kateri se nahaja Grünewaldov, premaknjen v okvir vizionarne, samo duševnim očem dostopne resničnosti. Slika nam je obenem primer alegoričnega pojmovanja dogodka (Jagnje božje!).

dano z jagnjičem ob njegovih nogah, ki pohlevno opazuje Križanega, in s kelihom ob njem.

Vsi dosedANJI načini podajanja snovi so še resnični, neposredno čutno dostopni in razumljivi in torej res neposreden odsev resničnega dogajanja, ki je podlaga pripovednemu tekstu vira, na katerega se je umetnik snovno naslonil. Je pa mogoč še drug pogled na to realno stvarino, pogled, ki skuša iz nje izluščiti njeno duhovno resničnost, zajeti v podobi križanje Gospodovo kot največji vir milosti za vernike. To je simbolični in alegorični način podajanja dogodkov. Zelo razširjena je n. pr. predstava o križu kot drevesu življenja, kar se izraža pogosto na ta način, da je križ nadomeščen z resničnim drevesom. V zvezi z raznimi mističnimi razlagami in kazanji na milostne sadove križanja srečujemo razne alegorične kombinacije, ki naj likovno izražajo ta smisel. Tako je Hans Schüfelein leta 1508 naslikal Križanega v pokrajini z goro v ozadju. V ospredju v sredi stoji križ s Križanim, ki nekam nadčloveško vdano gleda predse z odprtimi očmi. Pod križem na desni kleči David s harfo in z brenkanjem nanjo spremlja pesem svojih psalmov. V ozadju na gori kleči Mozes in sprejema table zapovedi iz božjih rok in simbolizira staro zavezo, ki jo je zaključila Kristusova smrt na križu. Na levi od križa stoji sv. Janez Krstnik, ki ima pri nogah jagnje in s prstom kaže na Križanega, češ, On je Jagnje

božje, ki odjemlje grehe sveta. Za križ je spodaj privezano sidro, ki ga označuje kot vir upanja.

Simbol, predpodoba Križanega iz stare zaveze je bronasta kača, ki jo je Mozes postavil Izraelcem v ozdravljenje telesne bolezni. Zato jo krščanska ikonografija pogosto postavlja ob Križanega, katerega duševno zveličavno delo je ta kača v starem veku napovedovala. Dober primer za te vrste alegoričnih slik križanja je slika Wolfa Huberja v dunajski Narodni galeriji.

Izreden spomenik alegorično simboličnega uprizarjanja Križanega imamo tudi na slovenskem etnografskem ozemlju v freskah v župni cerkvi v Vratih na Koroškem iz druge polovice 15. stoletja, kjer je sredi prizorov iz trpljenja Gospodovega naslikan Križani, obdan od množice figur in skupin, ki jih bogato pojasnjujejo napisi (slika 23). Nad križem je v več koncentričnih vrstah stiliziranih oblakov, na katerih so kori angelov, na vrhu pa v mavričnem krogu Bog Oče s Sv. Duhom, naslikano nebo, čigar vrata so prav nad križem. Pod križem na desni spodaj je peklo z vrati v bližini križa. V višji vrsti na desni od križa je z zavezanimi očmi Sinagoga, za njo pa Eva; na levi je Cerkev, za njo pa Marija zaščitnica s plaščem. Kraki križa se končujejo na vseh koncih z rokami, katerih ena odpira s ključem vrata nebes, druga s kladivom razbija vrata peklà, tretja polaga krono na glavo Cerkvi, četrta pa prebada

z mečem Sinagogo, predstavnico poganstva in krivoverstva. Takih in sorodnih alegoričnih, spekulativno pogosto zelo kompliciranih slik križanja je bilo naslikanih nešteto. Obstajajo pa poleg teh tudi čisto simbolični načini, ki samo z znaki nadomeščajo ves realni dogodek, kakor posebno križ z orodji mučenja ali že imenovana bronasta kača, iz alegoričnih uprizoritev pa je najbolj znano Jagnje božje z majhnim križem.

Tako smo v krščanski umetnosti na enem največkrat uprizorjenih dogodkov videli, kako ima ta, na zgodovinskem dejstvu osnovani dogodek, o katerem nam je sporočenih neštevilno podrobnosti, v fantaziji cerkvenih umetnikov naravnost nepregledno vrsto obrazov, izmed katerih smo navedli samo glavne. Kar čas ali umetnika na prizoru zanima, to izbere. Velevažno pa je za izber takó osnovno razpoloženje časa kakor tudi temperament umetnika kot človeka. Srednjeveška mistika je rodila nešteto pogledov na predmete cerkvene umetnosti, ki so nam danes naravnost nerazumljivi. Zanja je bil glavno globlji smisel dogodka, ne njegov historični obraz. Čutno razpoložena doba pa bo iskala ravno nasprotnega in bo poleg povesti o dogodku posvetila pažnjo posebno tudi telesnemu videzu upodobljenih oseb. Verski nauk, pesem in pridiga pa bodo vedno segali po alegorijah in vzporejanju, samo da sta tudi simbolizem in alegorija vsake dobe drugačna;



Sl. 23. Vrata (Thörl) na Koroškem, alegorična slika Križanega. Slika ima namen, z likovnimi sredstvi predstaviti Kristusovo smrt na križu kot vir milosti: razbita so vrata pekla in odprta vrata nebes, namesto starega testamenta, ki ga predstavlja Sinagoga, stopa Cerkev, posledice Evinega greha so premagane, Marija nastopa kot pribežališče vernih v stiskah. Tu ne gre več ne za notranjo ne za zunanjo resničnost dogodka, marveč je pogled osredotočen na likovno izrazitev njegovega globljega pomena. Primer danes nam že težko razumljive ikonografske formulacije.

drugačna v dobi racionalizma kakor v dobi mistizma, drugačna v dobi srednjeveškega ekspresionizma kakor v sodobnem ekspresionizmu, drugačna pri Grünewaldu kakor pri Meštroviću.

Samo en primer naj navedemo za ikonografsko rešitev neke, v cerkvi tako rekoč vsakdanje naloge, namreč Kristusove evharistične žrtve, ki se je ikonografsko že zdavnaj izčrpala in je danes ikonografski znanosti samo še zanimiv dokaz srednjeveške miselnosti. Takrat so zelo pogosto upodabljali trpečega Zveličarja nagega, prepasanega s prtom čez ledja, krvavečega iz ran, tako da se kri steka v kelih, ki stoji ob Kristusu. Tudi v naši domovini imamo dobre primere teh slik, tako n. pr. v podružnici na Visokem v freskah Janeza iz Ljubljane, v Vratih v slikah, ki obdajajo nekdanji stenski tabernakelj in se vse nanašajo na skrivnost Evharistije, in v leta 1932 odkriti freski iz delavnice Janeza Ljubljanskega v prezbiteriju župne cerkve v Mengšu (slika 24). Nad nekdanjim stenskim tabernakljem je vprizorjen v družbi Marije z Jezusom in patrona cerkve sv. Mihaela stoječ, nag Jezus, kateremu se kri iz peterih glavnih ran steka v kelih s hostijo ob nogah, skozi rane nog pa raste iz zemlje na eni strani vinska trta, na drugi pšenično steblo; trta in steblo prodirata rano na eni roki in se razraščata v klasje in grozde. Po tej, po pomenu globoki, a sedanjosti skoraj nedostopni sliki je



Sl. 24. Kristus evharistična žrtev. Slika iz delavnice slikarja Janeza iz Ljubljane (sredi 15.stol.). V župni cerkvi v Mengšu. Primer danes že mrtve ikonografske formulacije; Kristus je označen kot izvor evharistije z vinsko trto in pšeničnim klasom, ki preraščata njegove rane na nogah in rokah, in s hostijo in kelihom, v katerega se steka njegova Rešnja Kri.

trpeči Kristus izčrpno označen kot trta in kot klas, katerih vino in kruh se v kelihu in hostiji po misteriju sv. maše izpreminjata v njegovo Telo in Kri.

Podobno kakor s to sliko je z drugo pri nas precej razširjeno sliko trpečega, golega, s plaščem ogrnjenega Kristusa, ki kaže svoje rane, na ozadju okrog njega pa je razvrščena množica najrazličnejšega orodja, ki služi človeku v življenju in ki naj pove, da ga človek vsak dan ponovno lahko križa in muči z vsakim delom, s katerim greši. Glavni primer imamo na zunanjščini prezbiterija v Bodeščah pri Bledu.

Zanimiv vpogled v snovanje krščanske umetniške domišljije nam nudi zgodovina ikonografije (opisov svetih podob). Na nešteto prizorih nam kaže, kako se ob besedilu ali izročilu spočne in likovno porodi ikonografska oblika takega prizora. Posebno je v tem poučno tolikrat slikano življenje in trpljenje Gospodovo. Prvič uresničena osnovna oblika se potem razvija dalje in se v tem razvoju pogosto popolnoma izčrpa. Dober primer za to je n. pr. slika poslednje sodbe: do začetka novega veka je splošno veljal v bizantinski umetnosti nastali shema (zasnutek) za uprizarjanja poslednje sodbe, ki je namah postal neaktualen (neživ), ko je Michelangelo naslikal v Sikstinski kapeli v Vatikanu svojo slavno poslednjo sodbo. Ikonografska zveza te s slikami

preteklosti je očitna, vendarle pa razlika tolika, da je stara oblika poslej izgubila skoraj vsak pomen za umetniško domišljijo bodočnosti.

Zanimivo je dalje n. pr. opazovati, kako je nekateri ikonografski motiv v kakem slučaju trdoživ, kako pa v drugem iz neznanih vzrokov sploh izgine. Rojstvo Jezusa in Marije so v srednjem veku vprižarjali na ikonografsko soroden način; oboje rojstvo so pogosto spremljali prizori iz resničnega vsakdanjega življenja, med katerimi je bil posebno razširjen iz krščanske antike izvirajoči motiv, ko novorojenca okopljejo. V tem ko se je ta prizor pri sliki rojstva Jezusovega že zdavnaj izgubil, je ostal pri Marijinem rojstvu značilen do najnovejše dobe.

Vprašanje je sedaj, koliko je cerkveni slikar sploh vezan po ikonografski tradiciji (po izročilu o svetih podobah). Kajti nedvomno je, da je pogosto nehoté in nevedé vezan po njej že radi svoje krščanske vzgoje. Ikonografski motivi v tem okolju (v krščanskem življenju) poganjajo, se razvijajo in dozorevajo kot nujni poganjki na živem drevesu, ki raste iz duhovnega življenja. Ta nehotena vezanost v miljeju (na okolico) je zelo važna in ima pri razvoju danega ikonografskega motiva zelo važen pomen kot zakon rasti, razvoja, razcveta in odmiranja tudi v miselnem in umetniškem svetu. Toda koliko je cerkveni umetnik vezan na tradicionalne ikonografske tipe

po cerkvenih predpisih, to je bolj važno. Vezanost po tradiciji kot taki je v Cerkvi tako naravna, da ne more biti govora o tem, da bi je ne bilo. Drugo pa je, ali sega ta vezanost tako daleč, kakor pogosto v vzhodni krščanski cerkvi, da bi Cerkev naravnost predpisovala prav določne ikonografske rešitve za določne naloge, kakor jih predpisuje Hermeneja za slikarje vzhodnih krščanskih cerkvá. Tako daleč vezanost na ikonografsko tradicijo v naši Cerkvi ne gre in je v bistvu obsežena v spoštovanju tradicije tudi v likovnem delokrogu. S tem pa ni mišljeno, da je treba mehanično posnemati dane vzore. Skušnja tudi kaže, da je duh pripadnosti k Cerkvi že sam po sebi tako močan, da umetnik, četudi bi hotel, v resnici večinoma ne more iz tradicije. Omenili smo že, da je že v besedilu, ki ga ilustriramo v kaki ikonografski formuli, zarodek njegovega likovnega pojava. V nekih osnovnih črtah je ta likovni pojav že naprej dan, tako da teoretično lahko trdimo, da bi si morali biti dve istočasni, druga od druge popolnoma neodvisno nastali rešitvi v osnovi le podobni. Kakorkoli se bo namreč slikar skušal otrestiti ikonografske tradicije, recimo pri sliki sv. Treh kraljev ali križanja, vedno ga bosta tekst sam in njegova likovna vzgoja, čeprav se je ne zaveda, vodila do nečesa, kar ne bo tako novo, kakor bi umetnik revolucionar hotel. Skušnja povojne



Slika 25. Pavel Jirak: Postaja križevega pota v minoritski cerkvi v Ptuj (slikana 1932).

Slikar se je trudil, da na podlagi poglobitve v besedilo križevega pota in svetega pisma prizor sestavi samostojno. Doseženi rezultat dokazuje, da živi v Cerkvi nezavedno neka ikonografska tradicija, da pa vsebuje dano besedilo že samo nek likovni zarodek, preko katerega pri likovnem oblikovanju seveda ne moremo.

umetnosti, ki se je toliko trudila za to, da se otrse vse tradicije tudi v cerkveni umetnosti, je pokazala, da je to relativno mogoče pač v formalnem (oblikovnem) oziru, v ikonografskem pa se to noče posrečiti. Kljub silnemu naporu je uspeh pogosto ikonografsko manj revolucionaren kakor rezultat takega v tradiciji ustvarjajočega umetnika preteklosti. Zadnja leta smo doživeli v Sloveniji slučaj, ko je mlad slikar prevzel nalogo, da naslika za minoritsko cerkev v Ptujju križev pot. Bil je to profesor Pavel Jirak. Doslej se ni bavil s krščansko ikonografijo in je imel težnjo, da ustvari nekaj novega, češ, kako redka in hvaležna naloga za slikarja, da more iz enega duha komponirati štirinajst kompozicij in pokazati svetu, kako sodobni umetnik likovno oživlja prastare, vsem znane tekste evangelijev in križevih potov. Branil se je vsakega likovnega vzora, vzel tekst križevega pota in evangelijev in se potopil vanj. Po poldrugem letu je delo dovršil in uspeh kaže, da je kljub težnji, ustvariti nekaj čisto novega, delo tako, da ne zatajuje zveze s krščansko likovno tradicijo (slika 25). S tem hočemo samo reči, da je spoštovanje tradicije ne samo nekaj naravnega v organizaciji (v krščanski družbi), ki že skoraj dva tisoč let pripoveduje ljudem o odrešilnem nauku in o zgodbah odrešenja, marveč je pogosto res škoda tudi truda, ki ga umetnik porabi za iskanje novega, ko bi ob naslonu na dano



Slika 26. Mati vedne pomoči. Slikala v župni cerkvi v Trzinu 1931 slikarja Mežan in N. Pirnat. Zaradi neupoštevanja in nerazumevanja ikonografskih sestavin originala (glej sliko 27) je postala ikonografska vsebina nejasna in je nagli obrat Kristusov neutemeljen.

hitreje in mogoče bolje rešil svojo nalogo. Umetnik sicer mora imeti ambicijo (željo), da poda novo; kajti vsako novo življenje se hoče uveljaviti v nasprotju s prejšnjim kot zrelejše, modrejše in mogoče tudi srečnejše. Tragično omagovanje pa nam na vseh poljih in ob vsakem koraku priča, da se vedno znova ponavlja Prometejev napor ali kakor lepo pravi Prešeren: »Dokler da smo brez dna polnili sode, zučé nas v poznih letih časov sile.«

Pogosto, in to velja predvsem v skupini molilne ali spodbudne umetnosti, s katero se bomo bavili v naslednjem poglavju, pa je umetnik res nujno vezan na ikonografsko tradicijo in je samo njemu in popolnosti njegovega dela v škodo, če prezira ikonografsko tradicijo in se ne dá voditi od nje. Gotovi ustaljeni ikonografski tipi imajo namreč čisto določeno vsebino, ki je vezana na vse podrobnosti dotične kompozicije. Pogosto se pri širitvi različnih češčenj, ki so navezana na to ali ono sliko ali kip, zgodi, da se posnetek tega ikonografsko danega tipa prenese na drugo mesto in tam časti kot nadomestilo za slavní original, ki je v kakem oddaljenem kraju. Ljudje časté dotične podobe, po njih nastajajo novi posnetki in v teh posnetkih se ikonografski tip prav kmalu sprevrže v čisto kaj drugega. Tako časté n. pr. v cerkvi Marije snežne v Slovenskih goricah kopijo znane slike Marije Hodigitrije iz cerkve Ma-



Slika 27. Mati vedne pomoči v cerkvi sv. Alfonza na Eskvilinu v Rimu (14. ali 15. stoletje). Slika služi kot original danes močno češčene Marijine podobe za protiprimer slike 26, za katero je bila vzor.

ria Maggiore v Rimu. Ikonografski tip te slike je čisto določen, predstavlja stoječo, samo do pasu vidno Marijo z detetom na levi strani. To dete drži Marija na zelo tipičen način z obema rokama. Danes visi v velikem oltarju slika, ki je ikonografsko vse kaj drugega kakor original, kopija originala, po kateri se je češčenje te Marije tam začelo, pa visi zanemarjena ob strani. Isti tip se časti po ikonografsko točno posnetem, samo v celo postavo podaljšanem kipu iz XVII. stol. v cerkvi pri Mariji Devici v Puščavi v Dravski dolini. Ako primerjamo razne poznejše posnetke na vratih cerkve, na raznih slikah in na zastavah te cerkve, se prepričamo tudi tu, da se ikonografskega pomena originala niso več zavedali.

Kako pa je važno pri takih podobah, da se slikar zaveda tudi pomena posameznih sestavin slike, nam kaže zelo dobro kopija Matere vedne pomoči (*Mater de perpetuo succursu*) v desni kapeli župne cerkve v Tržiču na Gorenjskem. Slikala sta jo dekorativno brezhibno pred nekaj leti slikarja Mežan in Niko Pirnat (slika 26). Original te slike se časti v Rimu v cerkvi sv. Alfonza na Eskvilinu in so ga v novejšem času po vsem svetu razširili oo. redemptoristi. Je to poseben tip bizantinske Hodigitrije in je bržkone nastal v XIV. ali XV. stoletju (slika 27). Predstavlja nam doprsno Marijo, ki drži z levico sedeče dete Jezusa, desnico pa ima kakor navadno Hodigitrija s stegnjenimi

prsti pred prsi, Jezušček pa se z obema rokama oprijemlje njenega palca. Marija ima glavo rahlo nagnjeno na levo in žalostno gleda predse. Jezus se z glavo ozira močno nazaj na svojo levo, ob Marijini glavi pa sta dva angela označena z napisi



Slika 28. Pengov: Kristus Kralj na slavoloku župne cerkve v Škofji Loki (1931). Sodobni ikonografski tip Kristusa Kralja še ni določno opredeljen. Slikar se je tu naslonil na srednjeveški motiv Kristusa Kralja slave.

kot Mihael in Gabriel in držita orodja Gospodovega mučenja. V osnovi je to tip bizantinske Eléuse, ki jo Rusi imenujejo Umilenije, in nam predstavlja Marijo z Jezusom, ki se ljubeče pri-

vija k njej in jo objema. Iz nekega primera te vrste bizantinskih slik se je razvila n. pr. milostna podoba na Brezjah. Pri Materi vedne pomoči pa se je spremenila prvotna vsebina slike v tem smislu, da je Jezus naenkrat dobil vizijo svojega bodočega trpljenja, se naglo obrnil, da pogleda to, kar je z duševnimi očmi zaslutil. On tudi sedaj prikazni, ki je za gledavce izražena v obeh angelih, ne vidi, ampak jo samo notranje gleda s skrbnim pogledom. Vznemirjen pa je bil po tej viziji tako, da se mu je pri naglem obratu sezula sandala z desne noge, ki sedaj visi navzdol. Preplašen po viziji se je čisto otroško zaupljivo oklenil Marijinega palca. Marija, kakor da tudi sama sluti prikazen Sinovo, žalostno zre predse. Ako sedaj pogledate sliko v Tržiču, vidite, da se slikar ni zavedal njene vsebine in je zato nadomestil orodja mučenja v rokah angelov z rožami, kar govori ravno nasprotno kot original. Jezusov obrat in gledanje v stran, ki sta na sliki najvažnejše, sta izgubila vsebinsko opravičilo.

Imamo pa polno primerov in versko življenje vedno ustvarja nove, ko šele nastajajo novi tipi, ki še niso dozoreli do svoje končne ikonografske oblike ali ki se tako redko rabijo, da zanje ni pravega ustaljenega vzora. Tu v živem razvoju ikonografske ideje ima stvariteljska zmožnost slikarjev in drugih likovnih umetnikov široko polje, da se uveljavi s svojo iznajdljivostjo. V našem



Slika 29. Kristus Kralj v župni cerkvi v Tržiču, slikala 1931 slikarja Mežan in N. Pirnat. Slikarja sta izbrala novo ikono-
grafsko misel, ki se v zadnjem času močno uveljavlja.

času smo sami doživeli postanek in razvoj raznih takih novih tipov. Dva sta se začela širiti že kar v gotovih ikonografskih oblikah, to sta Lurška Marija in Mala Terezija. Zelo važen postaja v zadnjem času Kristus Kralj. Ta šele dobiva svojo obliko in smo sami doživeli pri nas, da ga slikarji različno pojmujejo. Tako ga je slikar Pengov v župni cerkvi v Škofji Loki (slika 28) naslikal v duhu srednjeveške tradicije kot kralja slave na mavrici sedečega v mavričnem krogu ali t. zv. mandorli. Namesto srednjeveškega spremstva simbolov evangelistov mu je slikar dodal štiri angele, ki nosijo znake njegovega kraljevanja: jabolko, žezlo, trnjevo krono in kelih kot znak njegovega evharističnega kraljevanja.

Slikarja Mežan in Pirnat v Tržiču pa sta si ga zamislila v obliki, ki jo v novejšem času močno širijo, kot resničnega, na svetovni obli stoječega kralja s krono in jabolkom, ko z desno blagoslavlja svet (slika 29).

Za primer ikonografsko malo obdelane naloge pa naj nam služi Marija Morska zvezda, ki jo je moral po naročilu naslikati M. Maleš v cerkvi v Cirkveni (slika 30). Slika nam kaže osnutek za to sliko in nam je dokaz, kako se je umetnik v duhu zamislil v nalogo, ki mu je bila likovno še tuja. V okviru poetičnega, ne čisto določnega pojma se nam zdi, da je dobro rešil nalogo, najti primeren izraz likovno malo obdelanemu pojmu.

Za zaključek bi ugotovili, da je znanje ikonografije cerkvene umetnosti za cerkvenega umetnika važno in brez njega ne bo mogel izhajati. Nujno pa je to znanje posebno v molilni skupini, kjer bomo videli, da gre večinoma za miselno in formalno strogo opredeljene likovne motive, pri



Slika 30. Miha Maleš: Osnutek za sliko Marije Morske zvezde v župni cerkvi v Cirkveni. Slikar je iz svoje domišljije poetično oblikoval predstavo o Mariji Morski zvezdi, ki nima določenih ikonografskih vzorov.

katerih se mora podobno kakor razum pri dogmah umetnikova osebnost poslušno umekniti v ozadje in je njen pravi delež edino poglobitev v misterij molitvenih ali mistično vizionarnih občutij.

3. Nabožna stroka cerkvenega slikarstva.

Višek svoje naloge pa doseza cerkvena umetnost v svoji tretji stroki, ki jo označujemo kot nabožno v najširšem smislu besede, v ožjem pa jo lahko delimo v pobožno izpodbudno ali meditativno in molilno. Pri tem gre pa že tudi za poseben tip likovne umetnosti, za tip, ki je tako v službi človeških duhovnih potreb kakor noben drugi in je zato tudi ves njegov vidni oblikovni sestav čisto svojevrsten. Po svojem obsegu se nikakor ne podreja popolnoma ožjemu pojmu cerkvene umetnosti, ampak se pojavlja tako v njej kakor tudi izven nje in služi zasebni pobožnosti vernikov. Njegova naloga je ustvarjati umetnine, ki naj bodo predmet pobožnega opazovanja, premišljevanja ali meditacije, duševne izpodbude v verskem smislu; s svojo posebno oblikovnostjo naj pomagajo pri molitvi, kolikor niso že po umetniku, ki jih je ustvaril, izraz in čin njegove dejanske molitve.

V okvir razprave o cerkvenem slikarstvu spada ta stroka samo, kolikor nastopa v cerkvi, pa tudi tu samo, ako nastopa kot del krasilnega organizma celote ali njenih posameznih delov, oltarjev in podobnega. V celotnem sestavu cerkvene umetnosti ona po svoji formalni strani ni več tako trdno kakor oni dve med seboj vezana na oni dve, je pa vezana mnogo bolj kakor oni

dve sama v sebi po ikonografski strani na, skoraj bi rekli stalne oblike, vsekakor pa na oblike čisto svojevrstne povišane izraznosti, strogosti in točnosti. Če jo pogledamo v splošnem organizmu celote vseh treh strok cerkvenega slikarstva, ugotavljamo, da po formalni strani veže vse tri prva in umetniško najneznatnejša, krasilna stroka, najvišja, nabožna pa je duša, od katere živé v idealnih cerkvenih umetnostnih organizmih vse tri.

Za kaj gre pri nabožni umetnosti, v praksi vsi prav dobro vemo in vemo tudi, da pri nabožno najbolj uspešnih umetninah pogosto sploh ne gre za umetnostno globokost, dozorelost ali popolnost; v teoriji, v nauku o cerkveni umetnosti pa je prav ta stroka ena najtežjih in celó s teološke strani še ni zadosti preiskana in opredeljena.

V praksi vemo, da se ideal nabožne umetnine giblje v okviru, ki je uresničen v bizantinski ikoni, v mnogih umetninah nazarenske smeri in beuroncev in da mu ustrezajo čudotvorne romarske podobe, kakor na primer slika Marije Pomočnice na Brezjah. Vemo pa tudi, da je vprav ta kopija iz druge roke po originalu Luke Cranacha v Inomostu in umetnostno prav brezpomembna. Iz zgodovine tudi vemo, da je bilo že mnogo premišljenih poskusov uresničitve tega ideala tako pri nazarencih v prvi polovici 19. stoletja kakor pri beuroncih v drugi polovici 19. stoletja, a vemo tudi, da se mu kljub točno izdelanemu programu

ne ti ne oni niso mogli vselej približati. Vemo pa na drugi strani, da je bizantinska ikona skozi več ko tisoč let brez težav in teorij dosegala ta ideal dnevno in ga je deloma ohranila do naših dni. Benediktinski pater V. Verkade pripoveduje v svoji knjigi *Der Antrieb ins Vollkommene* (Pogon k popolnosti, stran 67) o svojih težavah pri dosegu tega cilja: »Ko sem bil sprejet v vrste patrov, sem stopil zopet v najožje zveze z ljubico svoje mladosti, umetnostjo, sevé je postalo najino razmerje popolnoma drugo. Med njo in menoj je stal sedaj Bog in ljubiti sem jo smel samo kot njen poročenec.« Pod vplivom patra Deziderija (utemeljitelja beuronskega ideala nabožne umetnosti) je začel Verkade slikati v strogem slogu. Zatajevati je moral osebnost, in to je bilo pogosto zelo težko.

Mi vidimo torej, da gre za zadevo, ki je kot pojav v praktičnem življenju na videz zelo preprosta, v teoriji umetnostnega nauka že večkrat izdelana, v praksi umetnikovi pa očitno zelo težka.

Njena naloga ni vsakdanja, vzvišena je in zato njena uresničitev skrajno težavna. Kreitmaier, teoretik beuronske umetnosti in znani nemški katoliški pisatelj o umetnosti, piše v svoji knjigi o beuronski umetnosti v poglavju o hieratičnem umetnostnem namenu, da bodi nabožna umetnost akt molitve, da bodi tuja vsakemu drugemu namenu, naj služi Bogu in naj bo teološka art pour

l'art. Estetski užitek bodi kristjanu prav kakor ves čutno in duhovno dostopni svet stvarstva lestvica k Bogu. Najvišji cilj nabožne umetnosti je hieratičen, bogoslužen, v tej najvišji obliki je ona umetnost za Boga in v pravem pomenu besede liturgična, bogoslužna umetnost; tudi po svoji oblikovni strani naj se prilagodi umerjenim tipičnim kretnjam, ki so značilne za bogoslužje in so samo simboli, znaki zunanjega češčenja Boga. Poetično jo opisuje Jacques Maritain v svoji lepi knjigi *Art et Scolastique* (Umetnost in sholastika), ko pravi o krščanski umetnosti, da je to umetnost odrešenega človeštva, ki raste v krščanski duši, na bregovih žive vode, pod nebom bogoslovnih čednosti, med dihi sedmerih darov sv. Duha. Zato je zanjo naravno, da prinaša krščanske sadove.

Vse te opredelitve spadajo v mistično sfero pojmovanja in nam dobro pričajo o tem, da nabožna in še bolj njena ožja, molitvena stroka uspevata v ozračju milosti božje, da nista odvisni samo od znanja in umetnostnega napora človeškega duha, ampak se pogosto izmikata tej več ali manj izkustveno opredeljivi delavnosti in prehajata v čutno ne več točno opredeljivo področje mistike, v katerem je več ko znanje duhovno sožitje z oblikami, ki se po njem oživljajo; zato je tudi razumljivo, da se nabožne umetnine rade pogosto izmikajo umetnostnemu merilu in kakor

praksa uči, svojo vrednost črpajo od drugih vrednot.

Kljub temu pa ni nobenega dvoma, da tudi nabožna slika, kolikor je umetnost, črpa svojo vrednost samo od umetniške osebnosti kakor vse druge umetnostne panoge. Tudi kot nabožna umetnost je tem več vredna, čim više je pomembna tudi v absolutno umetnostni sferi, kolikor bolj zaveden in spontan izraz je človeške stvariteljske dejavnosti. Zato nas nujno zanima vprašanje (problem) nabožne umetnosti, kakor se nam pokaže s stališča ustvarjajočega umetnika. To razmerje ni tako enostavno kakor sicer v umetnostnem področju, kjer umetnik največkrat sledi svoji notranji ubranosti in se izraža, kakor srce poželi ali duhovna potreba nanese; umetnik v nabožnem področju je pa predvsem človek verske izpovedi, konfesije, pri katerem ima važno nalogo volja, s katero opravlja svojo poklicno službo, a se mu nameravani izraz umika, ker mogoče ni notranje zadostno ubran ali celó po svoji naravi bolj stvarno kakor mistično usmerjen. Vse to dokazuje knjiga »Pogon k popolnosti« benediktinskega umetnika patra V. Verkadeja. Pri njem kakor pri mnogih njegovih prijateljih se kaže jasno opredeljena volja po strogi nabožni umetnosti, a se jim ta končno po večini izmakne in je ne uresničuje; celó on, ki kot konvertit in duhovnik živi poglobljeno versko življenje, se vse življenje bori

zanjo, a njenega končnega ideala tudi on ne doseže. Ona je namreč dar milosti, otrok svojevrstne



Slika 51. B. Thorwaldsen (1770—1844), Kristus v Marijini cerkvi v Kopenhagenu. Nabožna umetnina protestanta, ki je postala priljubljena in vzorna tudi v katoliški in pravoslavni nabožni umetnosti 19. stoletja. Dokaz, da izvira idealni tip krščanske nabožne umetnine iz pravirov duševnega življenja krščanskih množic ne glede na veroizpoved.

najvišje inspiracije (navdihnjenja), o kateri pravi Jacques Maritain v knjigi *Art et Scolastique* (Umetnost in sholastika): Inspiracija ni samo mitološki dodatek, je tudi resnična inspiracija, ki ne izvira od modric, ampak od živega Boga; je neka posebna pobuda naravnega reda, s katero najvišji razum podari, kadar zahoče, umetniku stvariteljsko silo, ki preseže mere razuma. O takem umetniškem delu pravi največji francoski nabožni slikar novejšega časa, Maurice Denis, v Novih teorijah o sodobni in o nabožni umetnosti 1914—1921, da ustvarja umetnina, ki zares zasluži to ime, v nas mistično stanje, po katerem v nekem določnem smislu in do neke gotove mere začutimo Boga v srcu. Po Denisu je simbolizem tista oblika umetnosti, po kateri ustvarja umetnik po nekem razmerju barv ali oblik duševna stanja. Ta razmerja, ki jih umetnik iznajde ali si jih izposodi pri naravi, postanejo znaki ali simboli tega duševnega stanja.

Po povedanem je nedvomno, da je za dosego cilja nabožne ali celó molitvene umetnine mogoče upoštevati le nekatere oblike sloga. M. Denis govori o simbolizmu; teoretika beuronske umetnosti Pöhlmann in Kreitmaier imenujeta tak idealni slog hieratični ali bogoslužni slog, Romano Guardini pa govori v knjigi *O duhu liturgije* že kar enostavno o liturgičnem slogu. Iz formalnega bistva liturgije, bogoslužja, ki smo se ga že zgoraj do-



Slika 32. Kristus bizantinskega tipa v desni stranski apsidi stolnice v Torcellu.

Vsa srednjeveška katoliška nabožna umetnost je po pojmovanju sorodna temu tipu, ki ga tudi sodobni katoličan občuti kot verskemu čuvstvovanju posebno ustrezajočega.

teknili, naj izvira tudi idealni slog nabožne umetnine. In zdi se mi, da njegovih virov s stališča ustvarjajočega umetniškega duha ni nihče stvarneje opredelil kakor Verkade v že večkrat navedeni knjigi »Pogon k popolnosti«, kjer pravi, da so pogoji, po katerih pridemo do sloga v tem idealnem smislu, tile: globoko spoštovanje pred božanskim kot takim in v stvarstvu, intuitivna oblikovalna sila, duhovna tehnika ustvarjanja, neke vrste estetska geometrija, ter vešča roka. Končno pa posebno tudi neizmerna sreča, da srečamo božansko v lepi, dà, naravnost nebeški človeški podobi.

S stališča umetnostne teorije in s stališča ustvarjajoče osebnosti je torej nedvomno, da nabožna umetnost v svoji idealni, posebno molitveni ali bogoslužni obliki raste iz mističnih virov. Že zgoraj pa smo mogli zaslutiti, da so silno, dà, najbolj odločilna pri presoji in uspehu nabožnih umetnin nedvomno razpoloženja dušeslovnega značaja v vernih množicah. Pogosto se namreč izkaže, da v verni praksi vrednost nabožne umetnine ni odvisna od umetnostne vrednote, ampak od neke druge, ki je nedvomno zakoreninjena zopet v mističnih globinah duševnega življenja in vrednotenja. Zato se nam zdi v tej zvezi najvažnejše, če bi se pojasnile psihološke podlage nabožne umetnosti, in to v vseh ozirih, tako z ozirom na umetnika kakor na verno množico. Le tako bi dobila

že precej izdelana teorija te stroke zares trdna tla. O postanku in uveljavljanju ikonografskih tipov piše J. Kreitmaier v znani knjigi »Von Kunst und



Slika 33. Kristus za evangelijskim stranskim oltarjem v minoritski cerkvi v Ptuj (okr. 1260). Po tipu ustreza bizantinskim vzorom in dokazuje skladnost zapadnega in vzhodno-krščanskega ikonografskega vzora.

Künstlern« (O umetnosti in umetnikih): »Če nastane kak ikonografski tip, ni to toliko posledica naravno nujnega razvoja, ampak izvira iz tihega soglasja družbe. Če pa je tak tip kedaj ustvarjen, se ga ljudstvo drži s trdovratno odločnostjo.« Kot primer navaja veliki uspeh nazarenske umetnosti pri Nemcih v 19. stoletju. Lahko pa bi dodal tudi katoliške Slovane, katerih ideal nabožne umetnosti je bil dolgo čisto pod nazarenskimi vplivom in ga pri Slovencih šele v zadnjih desetletjih premagujemo, čeprav je že davno izgubil svojo življenjsko moč.

Da gre s stališča dušeslovja vernih krščanskih množic pri vrednotenju nabožnih umetnin za globlje, najrajši bi rekli splošno človeške, brez bojazni pa lahko rečemo splošno krščanske dušeslovne podlage, za globoko v dušah množic ukoreninjeno doživljanje, katerega uresničenje je vezano na prav določen oblikovni sestav v duhu gledanega in v umetnini podanega lika, je razvidno že iz tega, ker nas dejstva učijo, kako soroden je katoliški ideal nabožne umetnine krščanskemu idealu vzhoda. V nekem pogledu velja to celó za vse krščanske cerkve kljub hladnemu razmerju protestantov do likovne umetnosti v verskem življenju. V knjigi »O umetnosti in umetnikih« na str. 139 ugotavlja Kreitmaier za nas važno dejstvo, da se pri likovnih ustvaritvah resnično nabožne smeri zabrisujejo konfesionalne razlike med krščanskimi veroizpo-



Slika 34. Friderik Overbeck (1789—1869): Obujenje Lazarja. V škofijskem muzeju v Lübecku. Tip Kristusa v tem delu vodilnega katoliškega nabožnega umetnika nazarenske smeri svoje dobe kaže očitno sorodstvo s tipom Kristusa protestanta B. Thorwaldsena. (Prim. sliko 31.)

vedanji, tako da je Kristus protestanta Thorwaldsena (slika 31) brez ostanka zadovoljiv za katoličana, katerega tudi prav nič ne moti pri Kristusu pravoslavne ruske umetnosti ali pri arijanski umetnosti mozaikov v Raveni in to radi skrajnega tipiziranja, ki je lastno pravi nabožni umetnini (slike 32, 33 in 34).

V zgodovini se je sorodnost ideala nabožne umetnine v katoliški in vzhodnih krščanskih cerkvah že večkrat prav očitno izkazala. Lahko pustimo ob strani dejstvo, da je skoraj vsa zapadnokrščanska ikonografija srednjega veka zrasla iz bizantinskih podlag in šele iz njih pozneje našla svoja lastna pota. Da jih je pozneje razrušila, ker je dopustila vanje osebno čuvstvene elemente, bi govorilo mogoče celó proti gornjemu, češ, to je dokaz, da so dušeslovne podlage zapadnega krščanstva tudi v najglobljem bistvu vendar le drugačne kakor podlage vzhoda. Imamo pa preveč dokazov za to, da se je zapadno krščanstvo vselej, kadar se je teoretično bavilo s tem problemom, postavilo na stališče, ki je vzhodnemu kar najbolj sorodno; v odločilnih trenutkih, ko se je zdelo, da so prave osnove te stroke zgrešene, se je obračalo za pomoč naravnost k bizantinskim pravirom nazaj. Ugotovimo najprej, da je ideal katoliške nabožne umetnine še danes v bistvu oni, ki je nastal v 14. in 15. stoletju kot posledica oploditve bizantinskih ikonografskih shem po zapadni



Slika 35. Czestochowska Marija, italobizantinski izdelek 13. ali 14. stoletja. Predstavlja strogi starejši bizantinski tip, ki je kljub izrečno pravoslavnemu umetnostnemu izrazu postal pri katoliških Poljakih vzor nabožne podobe in narodnoverska svetinja.

čuvstvenosti. Tako zvana italobizantinska smer, ki je ustvarila k osnovnim bizantinskim Marijinim tipom Hodigitrije, Blahernitise in Platitere nove, bolj človeške v tipih tako zvane Eléuse, usmiljene, na kateri sloni ikonografsko tudi naša Marija Pomočnica na Brezjah, Glykofilúse, sladke, Amólyntos, brezmadežne, ki ji Rusi pravijo Strastnaja, Mati trpljenja (slika 27) in ki je kot Marija vedne pomoči češčena še danes tudi pri nas, in Galaktotrofúse, dojilje, ki je podlaga za milostno podobo na Trsatu, je postala naravnost izhodišče idealne nabožne podobe pri katoličanih, a je tudi pri vzhodnih kristjanih kar izpodrinila starejše, bolj stroge tipe. Ko je v teku renesanse in zgodnjega baroka zašlo v nabožno ikonografijo že preveč vsakdanje človeških in celó naravnost poltenih elementov, je proglasil Tridentinski koncil nov, strožji ideal nabožne umetnine, ki ga je propagiral v svojih spisih posebno Molanus in katerega sorodnost z bizantinskim je bila že večkrat opažena. Značilno je, da je v smislu teh načel proglasila poljska sinoda l. 1621 »bizantinsko« milostno podobo Marije v Czestochowi za vzoren tip katoliške nabožne umetnine (slika 35). In popolnoma načelom ruskega cerkvenega zbora, tako zvanega stoglava (zbora stoterih poglavij), ki je določil sredi 16. stoletja načela za rusko cerkveno umetnost, katero so ogražali zapadnjaški elementi, ustreza, kar je leta 1710 proglasil katoliški škof



Slika 36. Hodigitria, kopija po bizantinski ikoni v cerkvi Marije Egiptovske v Rimu, v oltarju hišne kapelice v prošnji v Novem mestu. V baročni dobi je bila ta bizantinska Madona starejšega strogega tipa v Sloveniji zelo češčena.

v Wilni glede načel katoliške cerkvene ikonografije. Vzporedno z obnovo nabožne umetnosti v baročni dobi je katoliški zapad začel v duhu morda nezavestne reakcije na posvetnost renesanske nabožne umetnine častiti celo vrsto bizantinskih ikon iz Rima ali iz drugih središč, katerih mnoge so postale med katoličani popularne kot »begunke« iz Carigrada, Krete in drugih od Turkov zavzetih krajev, kakor n. pr. tudi pri nas znana dunajska Marija Pečka, ki je pribežala iz Ogrske. Takrat se je udomačila pri nas Marija Snežna. Pri nas je bila v baročni dobi zelo češčena Marija Egiptovska, značilna Hodigitria strogega bizantinskega tipa iz Rima (slika 36). Pavlinci pa so propagirali tudi češčenje Marije Czeŕstochowske. In dočim se je pri poznejših ponovnih poskusih, obnoviti nabožno umetnost, popularno nazarenstvo sredi 19. stoletja opiralo na bolj človeško čuvstveni italobizantinski in zgodnjerenesanski tip, je beuronska umetnost najnovejše dobe segla prav odločno nazaj na stroge oblike bizantinske in stilistično sorodnih hieratičnih umetnosti. V splošnem lahko ugotovimo, da vsem idealom, ki so jih o nabožni umetnini doslej postavile razne novejšje teorije, še vedno bolj ustreza bizantinsko uresničenje nabožne umetnine, kakor večina katoliških, izjema je beuronsko.

Kljub nedvomnim skupnim temeljem za pojmovanje nabožne umetnine pa sta vendarle v

krščanski ikonografski praksi dva tipa: strogi bizantinski (prim. sl. 35 in 36) in bolj čustveno človeški, katoliški (sl. 37). Ta razlika temelji nedvomno na dveh, že prvotno različno zasnovanih filozofskih



Slika 37. Lorenzo di Credi: Madona. Tip renesanske nabožne slike, ki ustreza povprečnemu idealu zapadnjaške nabožne podobe. Kljub verskemu motivu dogodka je vsebina podana predvsem človeško čustveno. V tej smeri se vrši stalen odmik od strogega nabožnega ideala.

sostavih, na katerih filozofsko slonita katolicizem in pravoslavje in ki izhajata iz dveh glavnih filozofskih šol antičnega krščanstva: iz antiohijske in aleksandrijske.* Novi platonizem, ki je ustvaril osnove aleksandrijske, je utemeljil tudi takozvano gnozo (poglobitev v Božanstvo), karakteristično mistično razmerje pravoslavnega kristjana do Božanstva. Iz gnoze pa izvirajo tudi za zapadnega kristjana pogosto težko razumljivi temelji vzhodne ikonopisne umetnosti. Vzhodnemu kristjanu je ikonopis od ostale umetnosti popolnoma različna umetnostna stroka, ki jo z izrazom ikonopís trdno loči od živopisi, umetnosti z realističnimi, naravno posnemalnimi cilji. Nezadostna jasnost glede obeh področij, umetnosti kot take in nabožne umetnosti, pa povzroča pri nas zapadnih kristjanih mnogo nesporazumljenj in bo velik uspeh tega spisa, če se mu posreči, da pomore razjasniti ta dva osnovna pojma.

Razni raziskovavci so že poskušali opredeliti razliko med katoliškimi in vzhodno krščanskimi nabožnimi podobami. Površni opazovavci, pa n. pr. tudi za ikonografijo odlično zaslužni N. P. Kondakov v svoji Ikonografiji Matere Božje, so poskusili odreči katolicizmu po renesansi sploh vsak smisel za nabožno podobo. Že zgoraj navedena dejstva pa dokazujejo nasprotno. Kažejo pa tudi na le pre-

* Prim. o tem razpravo o filozofskih temeljih vzhodne filozofije v Przegląd Powszechny št. 554 (Krakov 1930).

večkrat prezrto dejstvo, da gre pri sorodnih osnovah končno za dva, v dušeslovju vernih množic Zapada in Vzhoda različno utemeljena tipa. Dobro je po našem opredelil to razliko G. Ostrogorski v svoji razpravi o sklepih »Stoglava« (ruska cerkvena sinoda stoterih poglavij l. 1551) o slikarstvu in načelih bizantinske ikonografije takole: »Na Zapadu ima nabožna slika namen, da izzove neko gotovo versko občutje, neko stanje pobožne duše (prim. zgoraj izjavo M. Denisa o simbolizmu) po načinu slikanja in po tem, kako nam predstavi in oživi upodobljeno osebo; vzhodna ikona pa je sredstvo občevanja med molivcem in Bogom, Marijo ali svetniki, sredstvo, s katerim se približamo transcendentni substanci Božanstva (prim. zgoraj opazko o gnozi). Zato za zapadni katolicizem točnost portreta in ohranitev starinskega tipa nista bistvena, vzhodno pravoslavje pa jih popolnoma ne more pogrešati. Zato opažamo v nabožnem slikarstvu Zapada več svobode, več pogona in več živahnosti, v nabožnem slikarstvu Vzhoda pa neprimerno več čistosti in strogosti v ikonografskih tipih svetnikov, Marije in tudi Odrešenika, čigar tip je s stališča verskega smisla tako pogosto nepopolen pri mojstrih Zapada, pa celó pri genialnih mojstrih.«

Po tej jasni opredelitvi, ki popolnoma ustreza naši gornji načelni osvetlitvi zadeve, ki se tiče nabožne podobe na Zapadu in Vzhodu, je rešena

tudi težava, ki je motila pri razpravi o bistvu nabožne podobe E. Panofskega v članku o *Imago pietatis* (Trpečem Kristusu) v spominski knjigi v čast M. J. Friedländerja. Ker je gledal vprašanje samo s stališča zapadnjaške ikonografske prakse, je mislil, da mora ločiti od »nabožne podobe« (*Andachtsbild*) tako zvani reprezentativni ikonografski tip, o katerem smo deloma že v prejšnjem poglavju govorili. Kajti če je kontemplativna poglobitev vernika v vsebino umetnine bistven znak nabožne podobe, kakor pravilno pravi Panofsky, potem reprezentativne podobe bizantinskega tipa iz te skupine ni mogoče izločiti, ker je ravno kontemplativno doživetje vsebine za nje pravo in popolno razumevanje še bolj važno kakor pri lirčno uglašeni zapadnjaški nabožni podobi. Panofsky je namreč prezrl, da ne gre za dvoje nasprotujočih si stališč, ampak v bistvu za enotno, osnovno krščansko stališče, iz katerega izvirata dva različna aspekta, dve različni gledanji in dvoje različnih doživljanj istega problema. Če bi v resnici ne šlo le za dve različni gledanji v bistvu enotnega problema, bi bilo namreč čisto nerazložljivo, kako je mogla zapadnjaška ikonografija vzeti za podlago bizantinsko, kako se je mogla bizantinska oploditi po novih ikonografskih ustvaritvah italobizantinske in sijenske umetnosti 14. stoletja in kako se je mogla zapadna Cerkev v časih, ki so bili kritični za njeno nabožno umet-

nost, ponovno zatekati v teoriji in praksi k bizantinskim, še neskaljenim vzorom.

Izvajanja Panofskega pa so za nas velezanimiva, ker nam je prav točno opredelil razmerje nabožne podobe do ostalega področja verske umetnosti, pa tudi obeh gornjih tipov med seboj. Že v prejšnjem poglavju smo omenili, da se vsak pripovedni ali zgodovinski verski prizor lahko spremeni v reprezentativnega, ako iz njega izločimo vse slučajno, časno in obdržimo samo ono bistveno, na katerem sloni trajna in globlja vrednost njegove vsebine. Bistro je ločil Panofsky v tej vrsti tri stopnje, katerih prva je stopnja zgodovinskega pojmovanja naloge, druga stopnja nastane s tem, da se izloči iz zgodovinske scene posamezen motiv in se podá tako, da vzbudi v nas notranje sočutje, kar je po njem nabožna podoba v pravem pomenu besede, tretja stopnja pa reprezentativna podoba, ki postavi izbrani motiv v brezčasni obliki njegovega najglobljega, od naravnega kar najbolj abstrahiranega bistva. Prvi stopnji ustreza zgodovinski tip verske slike, drugi zapadnokrščanski tip nabožne podobe, tretji pa bizantinska ikona. Zgovorna je tudi vzporeditev teh treh tipov s področjem poetike, tako da prva ustreza epiki in dramatiki, druga liriki, tretja liturgični pesnitvi. Kakor je ta razdelitev sicer mikavna in bistra, je po zgornjem le ne moremo priznati, v kolikor ustvarja ločitev med nabožno in bogoslužno, hiera-

tično umetnino. Saj Panofsky sam pravi, da je namen nabožne umetnine ustvariti stanje kontemplativne poglobitve opazovavca v opazovano vsebino; po našem pa tretjemu tipu absolutno ni mogoče odrekati možnosti, da ustvari tako kontemplativno razmerje med seboj in vernikom, nasprotno se nam zdi celó, da je prav to zanj bistveno, čeprav se ne dogaja na človeško čuvstveni ravnini kakor pri nabožni podobi zapadnega tipa, ampak na mistično kontemplativni ravnini, ki je le višja stopnja razmerja do umetnosti.

Doslej smo iskali osnov nabožne umetnosti in se jim poskušali približati po stopinjah odličnih učiteljev umetnostnega nauka in v tej stroki delujočih umetnikov sodobnosti. Treba pa je končno še, da označimo meje nabožne stroke do ostale verske umetnosti in podamo nekaj tipičnih primerov te vrste umetnin.

Po zgoraj razloženem načelnem stališču spadajo pod pojem nabožne podobe vse umetnine reprezentativnega značaja. Iz zgodovinskih ali pripovednih prizorov, ki so vezani na sliko dogajanja v določenem trenutku ali omejenem času, se lahko razvije reprezentativni tip, kakor smo že v prejšnjem poglavju pokazali, na ta način, da se izloči iz prizora vse časno ali slučajno scenično in se dogajanje »stilizira« v brezčasno, morda bi najbolje rekli, v podobo, ki objema vse »večno veljavno« bistvo dogodka. Da se mora ta podoba

odreči tudi slučajnostim vsakdanjega ali celó modnega sloga in se morajo vsa formalna sredstva, samo po sebi umevno, prilagoditi notranjemu značaju tako, da so zmožna izraziti in v vidno podobo dvigniti vso vsebinsko dinamiko in ekspresivno učinkovitost vsebine, je naravno. Ker gre za neke vrste ekspresivno simboliziranje, je mogoč izraz za ta posebni slog *simbolizem*, kakor ga imenuje n. pr. M. Denis; z ozirom na bogoslužni, versko prepričevalni, molilni ali pobožno izpodbudni cilj pa je mogoče za to še bolj prikladen izraz: hieratični ali liturgični ali kratko bogoslužni slog. Kakor hitro gledamo vprašanje s te strani, nam je takoj tudi jasna formalna odvisnost tega sloga od sloga celotnega bogoslužja, posebno pa liturgije, ki smo jo že zgoraj omenili. Ker pa ima verska podoba poleg izrečno bogoslužnega še nešteto drugih namenov, zato bi bilo pretirano, če bi hoteli vso nabožno umetnost podrediti strogo liturgičnemu slogu. Ker ne služi samo kontemplaciji, pobožnemu premišljevanju in duhovnemu poglobljanju v skrivnosti vere in večnosti, ampak tudi prav enostavnim, recimo vsakdanjim nabožnim razpoloženjem, in se mora pogosto obračati na človeka bolj po človeško in posebno po čustveni poti, je jasno že a priori, da mora biti tudi v njenem slogu poleg strogo hieratične še nešteto drugih sprejemljivih stopenj vse do realistične. Ker je ravno čustvena pot do človeškega srca

prevažna, je naravno, da bo poleg stroge hieratike imel glavni pomen lirični slog, ki bi ga hotel Panofsky proglasiti za edini slog nabožne podobe.

Tako se vriva med realistično pripovedno ali zgodovinsko cerkveno ali versko umetnost in nabožno umetnost reprezentativnega tipa čisto naravno skupina umetnin nabožnega značaja liričnega tipa. Tudi te nastajajo (po Panofskem) neprisiljeno iz prizorov pripovednega značaja, tako da se iz zgodovinskega prizora izloči posamezna oseba ali posamezna skupina, ki je zmožna močno delovati na opazujočega vernika, ga navajati k pobožnemu razmišljanju in poglobljanju v skrivnosti vere in odrešenja. Tako se izloči iz dogodka križanja Križani, ki ga umetnikova fantazija opremi z znaki, ki vzbujajo čuvstveno ganotje, ali pa ga podá strogo (reprezentativno) kot večni simbol zmagovavca nad smrtjo; iz prizora nošenja križa se izloči Kristus, noseč križ, iz bičanja Kristus, privezan k stebru, iz kronanja s trnjem v ječi žalostno sedeči Kristus (v naši ljudski umetnosti popularni tako zvani »hrvatski« Kristus), iz dogodka na Oljski gori Kristus v molitvi, iz zadnje večerje Janez, počivajoč na prsih Gospodovih, itd. Tudi strogo reprezentativna podoba se lahko spremeni v lirično, neposredno na človeško čuvstvo usmerjeno, s tem da se osamljeni figuri ali v sebi zaključenemu prizoru dodá kakorkoli čuvstvena interpretacija, križanemu n. pr. jokajoči

angeli, mrtvemu Jezusu žalujoča Mati (slika 38), trpečemu Jezusu — kakor ga je gledal v prikazni sv. Gregorij papež — v ozadju orodje vsakdanjih



Slika 38. Giov. Bellini, Brera, Milano: Objokovanje mrtvega Kristusa. Primer, kako se reprezentativna nabožna podoba z dodatkom žalujočih oseb preustvari v nabožno podobo liričnega značaja, ki stremi za tem, da gledavca čuvstveno prevzame.

opravkov človekovih, ki opozarjajo vernika na to, da ga z vsakim delom lahko ponovno trpinči, itd., kar vzbuja pri verniku pobožno sočutno opazovanje in razmišljanje.

V reprezentativno vrsto nabožnih podob spadajo dalje vse podobe svetih oseb, svetnikov, Marije in Kristusa. Gre pri tem v splošnem zgodovinskem razvoju za direktno zvezo te vrste nabožnih podob preko bizantinske ikone s poznoantičnim portretnim slikarstvom. V kolikor gre za podobe Odrešenika in Marije, izhajajo iz istih osnovnih tipov kakor bizantinske tudi katoliške, oziroma iz bizantinskih, kolikor so bile v zvezi z izročilom, da posnemajo »originale«. Ti »originali« so za Marijino podobo tako zване Lukove podobe, o katerih trdijo stara izročila, da so originali slikani po evangelistu Luki. V glavnem so to trije tipi, ki jih predstavljajo najbolj češčene bizantinske Marijine ikone: Hodigítija, Blahernitísa in Platitéra in njih mnogoštevilne variante. Med najbolj znane pri nas spadata rimska Marija Snežna in częstochowska (slika 35). O tem, da izhajaja cela vrsta na katoliškem zapadu zelo češčenih Marijinih podob od italobizantinskih originalov, tako n. pr. tudi Marija Pomočnica z Brezij (prim. bizantinsko Eléuso, usmiljeno, na sliki 39 s sliko 40), sem že govoril.

Za podobo Kristusovo so taki »originali« tako zvani aherotípi, podobe, ki niso bile narejene z roko, ampak so nastale neposredno po živem originalu na čudežen način. Najbolj znana med njimi je Kristusova podoba z Veronikinega potnega prta. Razume se, da taki, s prastarimi izročili o prist-

nosti opremljeni tipi tudi v ikonografsko manj strogih dobah niso popolnoma izgubili svojega



Slika 39. Tip italobizantinske Eléuse, usmiljene, iz katerega se je razvila milostna podoba L. Cranacha v Inomostu in njen posnetek na Brezjah.

pomena za tipološki razvoj podobe Kristusa in Marije in je verjetno, da se bo brez ozira na

zanesljivost ali nezanesljivost teh izročil ikono-
grafija vedno povračala k njim, stare podobe te
vrste pa bodo vedno ohranile svoj posebni skriv-
nostni in častitljivi čar.

Bizantinska svetniška podoba se opira, kakor
rečeno, v splošnem tipu svojega umetniškega iz-
raza na pozno antični portret, vendar pa se je oprla
samo na njegovo slogovno obliko, ni mu pa več
sledila v živem realizmu, ki ga je vezal z resnič-
nim življenjem. Zato slika bizantinska svetniška
ikona samo tipe, v nadčloveško popolnost stilizi-
rane ljudske obraze, ki so pač podobe svetih zna-
čajev in idealnih pojmov o osebnostih naslikanih
svetnikov, nikakor pa ne portreti v zapadnem
smislu te besede (slika 41).

Katoliška svetniška podoba na drugi strani
pa izhaja v svojem razvoju od srednjega veka
sem od resnične podobe upodobljenih, ki jo pa
seve takoj preoblikuje v idealnem smislu in jo
očisti vsega vsakdanje realnega. Njena tendenca
je nedvomno ohraniti prave življenjske poteze
tudi v nabožni sliki, v poznejšem razvoju danega
tipa pa se nekoliko približa bizantinskemu stališču
po tem, da ji je več ko vsakdanja realnost no-
tranja, svetniška realnost upodobljenega, kar vodi
v bistvu do idealiziranih portretov, katerih izraz
naj bo pobožno uglašen, zamaknjen ali zanesen.
To stališče tudi ustreza zgoraj opisani osnovni



Slika 40. L. Layer: Marija Pomočnica na Brezjah. Kopija po originalu L. Cranacha v Inomostu. Ikonografsko izhaja od italobizantinskega tipa Eléuse (prim. sl. 39).

lirični, bolj človeški potezi zapadnjaške nabožne podobe sploh.

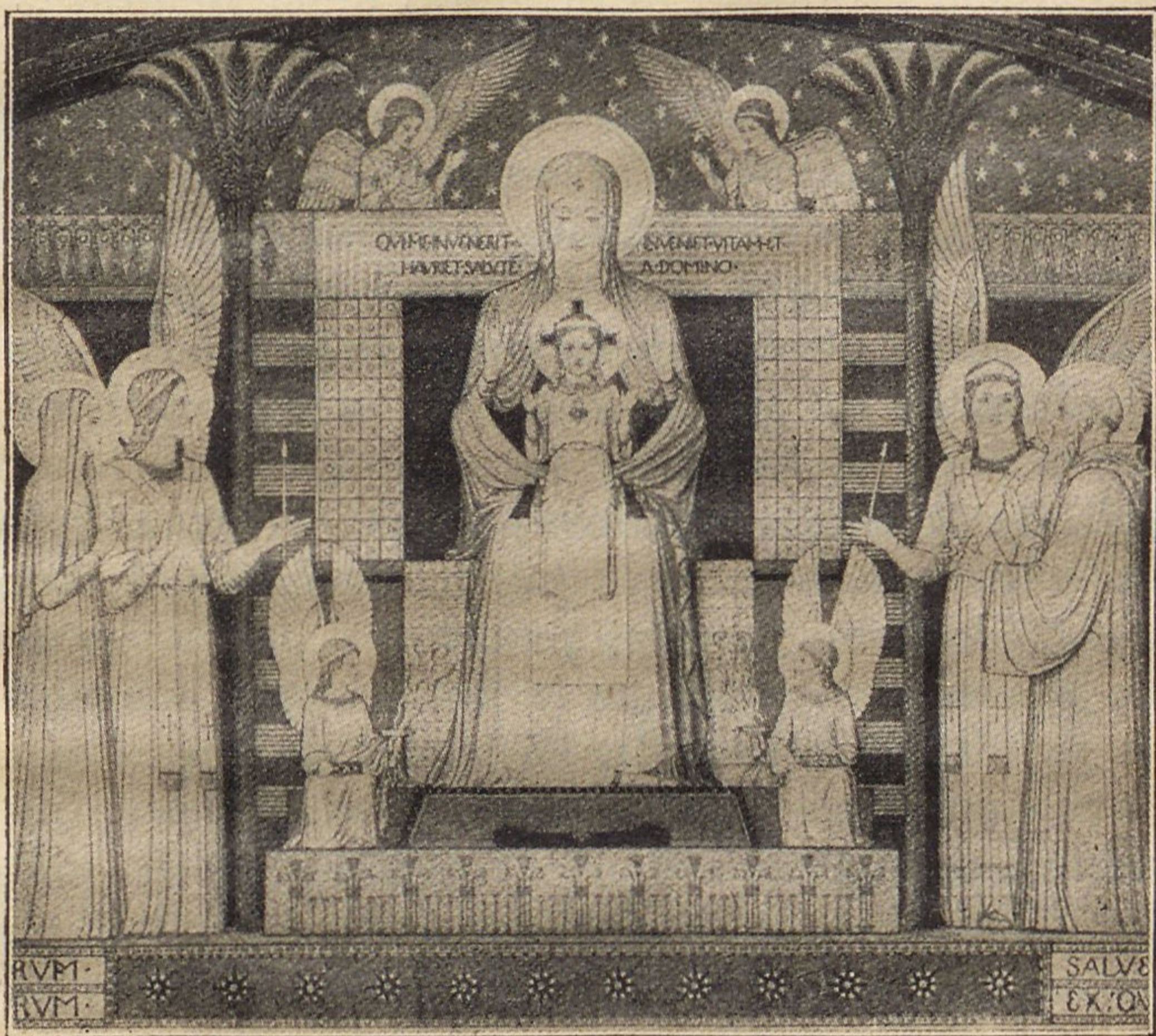
V celoti krščanske umetnosti imamo, kakor smo videli, v glavnem dva tipa: zapadnega katoliškega in vzhodno krščanskega, katoliško nabožno podobo in bizantinsko ikono. Po svojem slogu je ikona hieratična, zapadna nabožna podoba predvsem lirična. Zapadni lirični in hieratični vzhodni tip se srečno križata v italobizantinski, posebno sijenski nabožni podobi. S tem življenju približanim lirizmom se je oplodila odslej tudi ikona v splošnem, za Zapad pa je ostal vprav on ideal. V zgodovini zapadne nabožne podobe imamo v nazarenski nabožni umetnosti odločen povratek k tem idealom, ki so po svoje obvladali zapadno nabožno umetnost vse 19. stoletje, pa so zopet tudi močno vplivali na nabožno umetnost Vzhoda. V beuronski umetnosti pa imamo doslej na Zapadu edini poskus uveljavljanja strogega hieratičnega sloga (slika 42), ki pa v splošnem v praksi ni prenesel borbe s tradicionalnim zapadnjaškim liričnim tipom, v teoriji pa lahko rečemo, da predstavlja danes in za bližnjo bodočnost v zvezi s sodobnim stremljenjem po poglobitvi liturgičnega življenja vernih množic najsimpatičnejše in — če se mu posreči oprostiti njegov razvoj precej ovirajoče vezanosti na vzore prastarih hieratičnih kultur — za obnovo katoliškega nabožnega slikarstva največ obetajoče umetnostno gibanje.



Slika 41. Glava bizantinskega svetnika po freski v samostanu Kaleniću v Srbiji.

Kakor smo iz povedanega videli, ima nabožna stroka cerkvene umetnosti in slikarstva posebej lastne, v mističnem in lirično verskem doživljanju množic globoko zasidrane zakone, ki jo dvigajo poleg profane umetnosti na posebno samostojno umetnostno stopnjo, pri kateri odpovedujejo merila in načela vsakdanjega umetnostnega doživljanja, uživanja in ustvarjanja (prim. s tem že omenjeno vzhodno razlikovanje ikonopísi in živopisi), veljavna, kakor smo videli, tudi v krasilni in poučni stroki cerkvenega slikarstva. Gre namreč za dva kroga umetnostnega ustvarjanja, ki se opirata na dve ločeni središči; v skupini cerkvene umetnosti se deloma sicer krijeta, imata pa zanje vsak samostojen pomen in ni dvoma, da je uresničitev ideala cerkvenega slikarstva brez upoštevanja nekaterih osnovnih principov enega in drugega nemogoča. Nobenega dvoma ni, da ima dekorativni organizem cerkvenega slikarstva, kakor smo ga dosedaj orisali, v bistvu iste temelje kakor vsa druga dekorativna umetnost katerekoli smeri ali kateregakoli duha, jasno je tudi, da je s te strani on gospodar tudi nad nabožno sliko, kadar nastopa kot organski del take celote. Toda le takrat in le glede nekih zunanje formalnih potez. Ker pa vsebuje nabožna podoba tako po svojem posebnem slogu kakor po svoji vsebini z verskega stališča bolj važno, bolj svojstveno in zato tudi višje mesto, ker edino ona izvira iz pravirov ver-

skega življenja in ker je edino ona v tem ozračju duhovno tudi zares domača, je na drugi strani naravno, da njen značaj ne more ostati brez posledic za formalni značaj idealnega organizma



Slika 42. Madona s sv. Benediktom in sv. Sholastiko v Toretti v Monte Cassinu. Primer hieratične nabožne slike beuronske šole (stroga simetrija v kompoziciji, bogoslužno umerjene stilizirane kretnje, svečano resno stilizirana obdelava).

cerkvenega slikarstva. Vendar gre tu bolj za vpliv duhovnega značaja, ki se pa posredno uveljavlja

tudi kot organizator slogovnega značaja cerkvenega slikarstva. Kakor smo že omenili, se doslej edini poskus, podrediti vso cerkveno umetnost hieratičnemu slogu nabožne umetnine, beuronski, kljub simpatični idealnosti in razumski utemeljenosti ni posrečil in se vidi, da je človeški element v umetnosti še vedno odločilen. Že citirani benediktinski umetnik p. V. Verkade je to sam poskusil v svojem stremljenju, postati idealen umetnik tipa, kakor ga je za beuronca zamislil strogi utemeljitelj te umetnosti p. Deziderij. Kakor smo že omenili, se kljub temu, da je kot konvertit in duhovnik intimno živel z liturgijo, iz vseh njegovih izjav vidi, da je bila smer njegovega prirojenega, bolj na stvarno usmerjenega talenta močnejša kakor ideal, ki se mu je sedaj približeval, mislil že, da ga je končno dosegel, pa se mu je zopet izmuznil in je bil kljub najtrdnejši »volji po slogu« ponovno prisiljen slediti predvsem svojemu vrojenemu nagnjenju.

Tako smo na koncu neprisiljeno zadeli ob vprašanje vloge umetniške osebnosti v cerkveni umetnosti. O njej bomo razpravljali v prihodnjem poglavju; že sedaj pa vidimo, da ima napetost med vzvišenim idealom in osebno zmožnostjo, prirojenimi nagnjenji in telesno resničnostjo, ki gospodari v osebem čuvstvovanju in temperamentu, lahko največji pomen tudi za cerkveno umetnost.

II.

UMETNIŠKA OSEBNOST IN CERKVENA UMETNOST

Vse doslej povedano je nekam tako preprosto, samo po sebi umljivo, problem cerkvenega slikarstva tako jasen, da bi se komu zdelo, da je treba samo slediti njegovim smernicam, pa bomo imeli idealno cerkveno umetnost. In vendar vidimo dan za dnem, kako težavno je doseči resnično cerkveno, kaj šele res nabožno, posebno molilno umetnino; vsak dan znova se prepričujemo, kako daleč smo od tega ideala na koncu 19. in na začetku 20. stoletja, ko slavi človeštvo največja zmagoslavja v znanstvenih in tehničnih prizadevanjih.

Umetnost je namreč življenje z vsemi svojimi slučajnostmi in nepreračunljivostmi, ne pa suh brezkrvni shema ali preračunjena teorija. In tu nastopi važen novi element, neizbežna neznanka v računu, in se vrine med ideal in uresničitev in bistveno vpliva na rezultat vsakega stvarnega prizadevanja: namreč umetnikova osebnost.

Že pri vprašanju nabožne umetnine smo se večkrat srečali z njo in omenili njeno pogostno usodno važnost. Od nje je namreč odvisen značaj, dà, dostikrat celó minimalni uspeh ustvarjene

umetnine; in sicer prav od nje bolj kakor od še tako trdne in varno usmerjene volje po taki ali drugačni umetnosti. Osebnost človekova je tudi povzročila vse borbe v zgodovini cerkvene umetnosti; ona povzroča vse težave v sedanjosti in ona edina, prav usmerjena, bi mogla vrniti Cerkvi zbrano umetnost. Uredimo torej razmerje osebnosti do cerkvene umetnosti, ali še bolje, če je umetnost, kakor smo rekli, življenje, torej celokupnost čuvstvovanja, mišljenja, stremljenja, veselja in trpljenja, življenja in smrti, dobrega in slabega, vzvišenega in nizkega, uredimo razmerje osebnosti do Cerkve in verstva, pa bomo rešili tudi vprašanje ubranosti njene umetnosti, ki je pogoj vsakega trajnega uspeha.

Zgodovina nam je zadostno pokazala plodove takega idealno urejenega razmerja osebnosti do Cerkve in njene umetnosti, pa tudi vse gorje od pretiranega oboževanja človeške in še posebej umetniške osebnosti. Idealno je bilo to razmerje v starokrščanski dobi, ko je bila osebnost idealno urejena v svoji družbi, umetnik pa naiven do svoje naloge, ki jo vrši po srčni potrebi, ne pa po teorijah o njenem bistvu, pravosti ali nepravosti. Če je umetnost življenje, je sploh prava le, ako neprisiljeno služi življenju in prav nič ne modruje ne o njem ne o sebi. Zato te umetnosti tudi prav nič ne občutimo kot osebne, ampak kot izraz čuvstvovanja, mišljenja in stremljenja vseh. Ide-

alno je to razmerje skozi ves srednji vek do renesanse; osebnost se je razvijala in uveljavljala tako zvesto v ozračju vere in Cerkve, da pri vsem temperamentu, ki je pogosto naravnost prešerno prodiral v življenje, ni mogla prekoračiti meje verskega čuvstvovanja. Od renesanse dalje pa se je osebnost razkošatila, začela je proglašati samo sebe za veljavnost, avtoriteto. V svoji samozavestnosti je začela služiti sama sebi tudi z umetnostjo, dokler ni proglasila umetnika za nezmotljivega gospodarja umetnosti, o njej pa je začela trditi naravnost, da bi po svoji naravi morala biti prav za prav sama sebi namen. Po renesansi ni bil povzdignjen na božanski sedež samo človek-umetnik, ne samo osebnost-stvaritelj umetnostnih del, ampak prvič po antiki zopet tudi človek kot objekt in merilo umetnosti. Tu je tudi vir vseh težav v razvoju cerkvene umetnosti od renesanse do naših dni. Le barok, doba zmagoslavne verske misli, je še enkrat uspel in izgladil konflikt med osebnostjo in Cerkvijo ter našel začasno ravnovesje med duhom in tvarjo, med nagnjenji mesa in duha, med osebnostjo in verskim življenjem. Izvršilo pa se je to ravnovesje na družabno čisto drugi ploskvi kakor v starokrščanski ali srednjeveški dobi; kljub navidezni univerzalnosti ni bilo univerzalno, kljub navidezni neposrednosti ni bilo neposredno, ampak skrajno rafinirano in predvsem v čutni sferi zasidrano. Mogoče se krščanstvo ni

nikdar tesneje približalo antiki kakor v tej dobi in je bila kesnejša umetna gojitev antike samo prevrnitev težišča enostransko na enega sestavnih elementov. Ko se je v 18. stoletju prevrnilo ravno-
vesje na čutni in socialni strani, je bilo tudi ravno-
vesja med osebnostjo in Cerkvijo konec in v po-
sledicah tega prevrata živimo mi danes v največ-
jem ekstremu takega ideala; še nikdar v zgodovini
menda ni bilo vprašanje osebnosti za kulturo sploh
in za versko kulturo posebej bolj pereče, ako ne
naravnost usodno ostro kakor danes.

Računati pa je treba z dejstvi in brez bojazni
pogledati položaju v obraz: Zaradi razbohotitve
osebnostne samozavesti in zaradi gojitve njene
vsepomembnosti doživljamo danes čas, ko vsaka
osebnost samostojno skuša rešiti svoje razmerje
do umetnosti. Ker je končno le res, da je človek
torej osebnost slog, je tudi naravno, da imamo
danes kar največ osebnih prizadevanj in osebnih
uspehov pa tudi osebnih slogov, nikjer pa ni videti
obrisov enotnega sloga v smislu slogov preteklosti.
Ko moramo računati s tem dejstvom, je pa tudi
potrebno, da se zavemo, da je osebnost samo na-
videzno neodvisna, vsepomembna in vsezmožna, v
resnici pa je njena vsepomembnost zelo relativna,
njena zmožnost zelo omejena in vsevrednost samo
navidezna. Iz verskega nauka vemo, da ima človek
prosto voljo, torej prosto tudi voljo po umetnosti,
ki bi si jo vsaj teoretično tudi lahko predpisal.

Iz prakse pa vemo, da smo pri uresničevanju svojih idealov in tudi umetniškega ideala odvisni od pogojev svojega nesvobodnega, časno in prostorno omejenega telesa in njegovih možnosti; v tem telesnem krogu je omejena in vezana tudi človekova osebnost. Ona je sicer duhovni in telesni posamezni človek, neskončna sicer v svojih stremljenjih in sanjah, toda malenkostno omejena in vezana na nešteto slučajnosti v svojih resničnostih. Njena, v načelu sicer prosta volja je obremenjena od vseh slučajnih telesnih težav in vezanosti, njeno relativno zmožnost pa ustvarja njena prirojena nadarjenost, prirojeni temperament, prostor, v katerem je rojena in vzgojena, znanje, ki si ga je pridobila, in čas, v katerem živi. Ne da bi se zavedala svoje omejenosti, si miselno ustvari domnevo popolne svobode delovanja v okviru duhovnega in tehničnega znanja svojega časa, in ne da bi se tega zavedala, se ukloni jarmu mode, ki jo je vdihala z ozračjem svoje vzgoje kot največje odkritje, kot zadnje spoznanje človeškega uma. Tragikomedija osebnosti je tudi tragika umetnosti, tudi cerkvene umetnosti. Le kogar je Bog obdaril s posebnimi milostmi, se bo povzpел do tistih globljih spoznanj, ki izvirajo iz umetniške intuicije, ki je najvažnejši vir vsakega spoznanja in vsake umetniške ustvaritve. V splošnem pa moramo računati z vsakdanjim človekom z vsemi slučajnostmi darú, nagnjenj, posebno pa

temperamenta in značaja, ki se je rodil na svet z razpoloženjem za svoj bodoči poklic, pa že tudi za dosego večje ali manjše stopnje popolnosti v njem. Računati moramo s človekom, ki sicer instinktivno išče svojo pot, pa jo pogosto tudi zgreši, ker ne razume prav svojega notranjega glasú. Računati moramo z njegovo osnovno naravo, po kateri je ta navezan na tvarni svet, drugi pa živi samo v duhovnem, ta prodira v svet in si ga osvaja s čuvstvom, drugi z razumom, ta je zmožen vdano, zaupno občevati z Bogom in ga moliti kakor cvetica, ki dehti na polju in ne vprašuje, zakaj, drugi pa se bori z njim in ga skuša globlje zajeti, v vse njegovo bistvo prodreti. Vsi gredó svojo pot in se ji ne morejo izogniti. Duhovni človek sanja o vedno višjih spoznanjih, prodira vanje in jih uresničuje tudi kot umetnik z vedno novimi dognanji, materialni človek pa, vdan kakor zemlja pri porajanju svojih sadov, živi svojemu poklicu in ga vrši kot nujnost, ki ji mora slediti, ne da bi vpraševal po njegovem globljem smislu in še po kakih posebnih nadtvarnih idealih. Z vsakim moramo računati, kakor je dan, in njegovo delo in zmožnost presoјati samo v okviru njegove osebnosti. Sila bi pri tem samo škodo naredila. Z velikim razumevanjem za to resnico piše že citirani p. Vilibrord Verkade v svoji knjigi »Pogon k popolnosti«, str. 78, o svojem prijatelju, francoskem slikarju Sérusierju, ki se je

navdušil za vzvišeni umetniški program beuronske umetnosti, ga poskusil razglašati pri svojih prijateljih v Parizu in ga sam uresničiti v svojem delu, a je končno zapadel v tragično krizo svoje umetniške delavnosti, in pravi o njem: »Žal je naredil napako kakor tako mnogi drugi in je smatral objektivno popolnejše tudi za boljše, kar za posameznika nikakor ni vselej.« Usodno je bilo zanj, da se je odrekel svojim krajinam, kravam in Bretoncem, in je omagal. Pa tudi Verkade sam, ki je vendar znan kot uspešen umetnik beuronske smeri in ki je bil kot konvertit in duhovnik notranje nedvomno zadostno pripravljen za visoki slog, ki ga je nabožni umetnosti namenila beuronska smer, se je tako rekoč vse življenje boril za ta princip s svojo prirojeno naravo. Na str. 68 svoje knjige pripoveduje, kako ga je, ko se je poglobil v principe p. Deziderija, utemeljitelja beuronske umetnosti, prevzela tiha žalost ob slikah Delacroixa, Daumiera, Cézannea, Gauhguina, van Gogha in podobnih. Čutil je, da je zanj žrtev, če se mora odreči slikarskim učinkom, ki bi šel s srcem za njimi, a niso bili porabni za beuronsko umetnost. Večkrat si je moral z razumom pomagati preko teh težav. Ko je v Monte Cassinu skupno z Deziderijem izvrševal danes že zdavnaj proslula dela te smeri, je bilo njegovo srce pri naravi, ker je njegovo prirojeno holandsko ljubezen do narave Italija ponovno vzbudila; kolikor je mogel, je de-

lal po naravi in pri najboljši volji ni mogel biti svojemu mojstru tista opora, ki jo je ta pričakoval od njega. »Česar sem bil zmožen, nisem mogel porabiti, in česar nisem bil zmožen, to naj bi bil delal,« tako se glasi njegovo tragično spoznanje. In zopet in zopet ga žene njegov temperament in prirojeno nagnjenje na druga pota, dokler nazadnje naravnost ne izsili izredne možnosti, da živi dlje časa izven samostana v umetniških atelejih in družbah v Monakovem. Vsa zgodovina beuronske umetnosti potrjuje, kar smo povedali in z Verkadejem ilustrirali: Brez upoštevanja osebnosti ne more biti trajnega umetniškega ideala.

To spoznanje velja tudi za cerkveno umetnost; zakaj nobenega dvoma ni, da hoče Cerkev prave, resnične in ne kake lažiumetnosti od nas, kadar postavi zahtevo po njej. Prav nič nas ne more motiti pri tem zofistični, na videz resni zaključek nekaterih (prim. J. Kreitmaier, O umetnosti in umetnikih, str. 119 sl.), da cerkveni umetnini prav za prav ni treba, da bi bila umetnina in da kot predmet pobožnega češčenja čisto bolje služi nabožnemu izpodbudnemu namenu neumetnina kakor umetnina. Vsi sicer vemo in smo to zgoraj že tudi sami omenjali, da so razne slavne milostne podobe pogosto vse prej kakor umetnine, da so kopije, pogosto celó zelo nedosledne in nerodne kopije dosegle večje češčenje in priznanje pri vernikih kakor originali. Vemo pa tudi, da se ravno na tej

strani in v tej nabožni vrsti verska praksa pogosto naravnost dotika spečih poganskih instinktov in pri tem sploh ne gre več za sodelovanje umetnine ali neumetnine v verskem doživljanju, ampak za zadovoljitev duševnih razpoloženj v širokih vrstah ljudi, pogosto naravnost za duševne epidemije, ki jim je objekt češčenja vse kaj drugega kakor krščanski ideal nabožne umetnine, ki naj kot molitveno ali nabožno izpodbujajoče pomagalo služi vernikom pa tudi Cerkvi pri vršenju njene liturgične in učeče naloge. Kakor Bog po veri zahteva prav človeka kot človeka z vsem njegovim čuvstvovanjem, stremljenjem in življenjem, tako ga mora iskati in ga tudi išče Cerkev vsega; in če zahteva od njega v svoje namene umetnost, ni dvoma, da zahteva pravo umetnost, ne pa kake lažiumetnosti. Brez človeka pa umetnosti ni. Možna je le po njem kot ena najbolj osebnih njegovih manifestacij. Ker pa se človek izživlja in izraža le v okviru svoje osebnosti, je tudi neosebna umetnina nemogoča. Brez tega osnovnega znaka je možno pač dejanje, ki ima videz umetnosti, manjkalo bi mu pa bistvo, ki je nerazdružno z osebno pričevalnostjo in po večini tudi duhovno borbenostjo.

Tudi verska umetnina more torej postati dejstvo le po človeku. Le po njem more dobiti verska umetnina vrednoto verskega čuvstvovanja, ki je pogoj njene učinkovitosti v nameravani smeri.

Dobro je izrazil to osnovno resnico Maurice Denis v svojih Novih teorijah o moderni in nabožni umetnosti 1914—1921, ko na str. 140 sl. izvaja, da apologetična pomembnost snovi umetnine prav nič ne pove o verskem čuvstvu, ki je izraženo v njej. Da naredimo dobro nabožno sliko, ne zadostuje, da imamo dobro versko snov; kar velja v tem oziru v svetni umetnosti, velja tudi glede verske. Razvita bogoslovsko kultura in osebna vernost umetnikov nam prav nič ne pojasnita izredne verske pomembnosti srednjeveške umetnosti in prav ima edino sv. Tomaž Akvinski, ki mu je umetnost isto kot rokodelstvo. Po njem za umetnost ni potrebno, da umetnik dobro dela, ampak da dober izdelek naredi, to se pravi z drugimi besedami, da ni važno, da p o b o ž n o vrši svoj posel, ampak je edino važno, da u m e t n i n o naredi.

Ker torej hočemo u m e t n o s t i v Cerkvi, jo moremo hoteti edino p o č l o v e k u , p o o s e b n o s t i , druge poti ni do nje. Nujno je torej, da se sprijaznimo tudi s sedanjo vlogo osebnosti v človeški družbi, da skušamo izravnati napetost med njo in Cerkvijo in obema pokažemo pot, na katerem se bosta našli v skupnem prizadevanju za versko umetnost sodobnosti. Maurice Denis na drugem mestu svoje knjige prav preprosto opiše to edino možno razmerje, ko ponavlja, da ne simbolizem ne dogmatična alegorija ne ustvarjata verske umetnosti, ampak samo in povsod naivno

preprosto razmerje človeka do narave; iz tega razmerja se neprisiljeno rodi prva in zadnja zahteva glede te umetnosti, da mora sama postati ustrezna krščanskemu duhu in čuvstvovanju. Tu in edino tu se morejo rešiti vsi dosedanji konflikti. S teorijami, pa naj bodo še tako idealne in še tako edino prave, ne bomo ustvarili nabožne umetnosti; o tem nam zadosti pripoveduje zgodovina nazarstva in beuronske umetnosti. Zasluga za uresničenje enega in drugega ideala je osebna in uspeh omejen na delo ene ali dveh oseb. Vse drugo gre svojo naravno, večno predpisano pot vsega človeškega: v naslednikih, kolikor že ne v sodobnikih in sodelavcih se razblini, izgubi svežino prepričevalne resnice, barvo in zvok in postane, kakor pravimo, epigonsko, neživo, nepriljavno. Če hočemo torej žive, priljavne umetnosti, je ne bomo ustvarili z zatajevanjem in omejevanjem osebnosti, ampak edino z njenim pospeševanjem. Osebnost, ki čuti ali vsaj sluti in išče Boga, ne bo zgrešila prave poti do umetnosti, ki bo neprisiljeno, a gotovo vodila k njemu. Maurice Denis odločno pravi in ima gotovo prav (Nove teorije itd., str. 25), **da so dogme in liturgija zadostno vodilo za umetnika**; mi bi dostavili še, da bo ozir nanje zadostna meja, ki jo moremo postaviti razvoju umetniške osebnosti v nabožni umetnosti.

Tako pa smo prišli tudi že do praktično najvažnejšega vprašanja v zvezi z našim razprav-

ljanjem o cerkvenem slikarstvu: Ali mora biti umetnik, ki dela za cerkev, dejansko veren in kje mora eventualno biti absolutno veren?

S tem, kar smo zgoraj povedali o osebnosti in njeni naravni omejenosti in vezanosti v času in prostoru, smo v splošnem že tudi ustvarili podlago za odgovor na to vprašanje. Kajti kolikor gre pri cerkveni umetnosti za upoštevanje tistega osnovnega ozračja, ki ga pričakujemo od nje, kadar ustvarja, opremlja ali krasi bogoslužni prostor, je nedvomno, da že vzgoja v katoliški okolici sama usposablja tudi osebno nejevernega, pa vsaj zavedno in hoté ne negativno delujočega umetnika za delo v cerkvi. Glavno je, da ima voljo za tako delo. Zgoraj smo tudi videli, da so neke psihološke osnove glede pojmovanja molilne umetnine skupne celó vsem krščanskim konfesijam v toliko, da je mogoče, da tudi katoličana zadovolji iskreno ustvarjena nabožna umetnina protestantskega ali pravoslavnega umetnika, čeprav bi bilo težje mogoče kar takó priporočati porabljanje drugovercev v katoliške umetnostne namene. V splošnem torej lahko ugotovimo, da smemo smatrati vsakega v katoliški veri rojenega in vzgojenega umetnika brez ozira na njegovo dejansko vernost za sposobnega, da ustvarja za Cerkev vsaj v krasilni in poučni

stroki njene umetnosti. Ako je resnično umetnik in se bo svoje naloge lotil naivno kakor vsake druge, ne bo mogel narediti nič, kar bi bilo neprimerno za Cerkev, kajti osnovni zakoni umetnosti so v cerkveni in necerkveni umetnosti isti.

Težji pa je slučaj v nabožni, posebno v molilni stroki. Tudi tu bo dejansko z vero ne živeči umetnik, a človek dobre volje v splošnem lahko zadostil stavljeni nalogi. M. Denis navaja kot primer fra Filipa Lippija, ki ni bil veren in je bil celó slab menih, a je ustvarjal nabožne umetnine tolike priljubljenosti, da ga je papež Evgen IV. odvezal redovnih obljub, samo da ga ohrani umetnosti. Gotovo pa je, da bo zmožen ustvariti dela, ki bodo vsebovala resnično pobožnost, nabožne umetnine tistega ideala, ki so ga dosegali izredno le najbolj izbrani nabožni umetniki, samo globoko dejansko veren umetnik, kakor pravi najpobožnejši umetnik vseh časov, fra Angelico (po Maritainu), da kdor hoče slikati Kristusove reči, mora živeti z njim; najuspešnejši francoski verski umetnik novejšega časa, M. Denis, pa pravi, da mora biti tak umetnik v nadnaravnem smislu človek dobre volje, kakor je bil fra Angelico. Iz prakse pa vemo, da tudi resnično in globoko pobožnemu umetniku največkrat ni dano, da bi uresničil to idealno pobožnost tudi v umetnosti, in je fra Angelico še vedno redka izjema. Zdi se, da je tak

izreden dar posledica izredne milosti in se torej izmika čisto umetnostnemu presojanju. Ostanimo torej v glavnem pri zgoraj izraženem spoznanju, da je za cerkveno umetnost usposobljen vsak v naši veri rojen in vzgojen umetnik, ki ima dobro voljo delati za Cerkev. Za dela izrečno nabožne, posebno molilno izpodbudne stroke, torej za dela zadnjega zelo omejenega kroga cerkvene umetnosti, ki se končno, kakor smo videli, deloma celó izmika njenemu področju, pa bomo izbirali pač ljudi, ki jih delo in življenje izpričujeta za sposobne, da ustvarjajo nabožne umetnine višjega reda. Kakor rečeno pa so ta dela posledica izredne milosti in ne več samo človeške osebne zmožnosti, zato se bomo v splošnem zadovoljevali z umetninami, ki so nastale iz iskrenega razmerja do dane naloge, in bomo s tem v polni meri izpolnili svojo dolžnost kot čuvarji cerkvenega duha. Pri presoji izrečno molilnih umetnin pa bomo upoštevali, kar smo že zgoraj povedali, edino, koliko se je umetniku posrečilo poglobiti v misterij molilnih in mistično vizionarnih občutij in slutenj. Edino pri tej najožji stroki molilnih umetnin bomo zahtevali od umetnika, da se njegova osebnost podobno kakor vernikova pred dogmo poslušno umakne nekim, po pobožni skušnji več ali manj določenim slogovnim normam, po katerih bo mogla njegova

umetnina služiti namenu, ki ni namen osebnega pričevanja ali izpovedi, ampak namen pobožnega uglaševanja duš vernih množic. Ne bomo pa odklanjali globoko osebnih umetnin, kadar bomo spoznali, da so priče vernega, globoko osebnega doživetja; pri današnji dobi namreč, ko je osebnost tako sproščena, je mogoče, da umetnik izven tradicije ustvari globoko versko umetnino, v kateri se v sedanjosti, ko se svet tako očividno lomi v novo, še neznano razdobje duhovne zgodovine, pojavlja obraz nabožnega doživljanja prihajajočih rodov. Pozabiti namreč ne smemo ob koncu svojih razpravljanj, da je cerkvena umetnost sicer osebna služba Bogu, da pa je na drugi strani Cerkev za človeka in šele po njem za Boga, tako da je tudi cerkvena umetnost za Boga po človeku, pa tudi za človeka, da ga vodi k Njemu. Brez aktivnega sodelovanja osebnega človeka tega ideala ne bomo dosegli.

III.

IZ ZGODOVINE CERKVENEGA SLIKARSTVA

Pri svojih razpravljanjih o načelih in nalogah cerkvenega slikarstva smo se večkrat ozrli že tudi v zgodovino, da z dejstvi iz nje pojasnimo to ali ono mnenje. Tem bolj se nam zdi to potrebno sedaj, ko zaključujemo svojo razpravo, čeprav priznavamo, da so prvenstvenega pomena za vsako nastajajočo umetnost razpoloženje, potrebe, zahteve in stremljenja živega življenja. Toda čeprav nam zgodovina s svojimi skušnjami tudi ne more biti vodilo pri sodobnem umetnostnem ustvarjanju, je vendarle gotovo, da nas vprav njene skušnje lahko obvarujejo mnogih omahovanj, zgodovinska dejstva pa nam morejo biti najtrdnejša opora pri presojanju sodobnih, pogosto sicer tako nerazumljivih pojavov. Že prej smo poudarjali, da je svoboda dejstvovanja posameznega človeka le navidezno in domnevno samo sama iz sebe, da vsaka generacija samo navidezno pričinja čisto novo dobo in le navidezno v svojih spoznanjih in dejanjih »odkriva« vedno nove resnice. Naj v kakih generacijah, kakor pogosto tudi v sodobnih, še tako prezirajo prastaro res-

nico, da je zgodovina najboljša in najzanesljivejša učiteljica človeštva, bodo časov sile in bridke, drago plačane skušnje poznih let kljub temu tako posamezniku kakor človeštvu kot skupnosti vedno iznova vtepale to resnico v spomin. Tembolj pa bi bilo odveč prezirati nauk zgodovinskih dejstev pri zadevah tako tesno z izročilom generacij in stoletij živeče ustanove, kakor je Cerkev. Prvi nauk, ki nam ga zgodovinska skušnja tudi iz njene preteklosti daje, pa je, da tudi v cerkveni umetnosti ni nespremenljivih vodil in si tudi tu vsaka v sebi duhovno in družabno dovršena doba ustvarja lastno umetnost oziroma lasten slog. Zgodovinska dejstva za nas torej niso normativna, obvezna dejstva, ampak samo poučna in izpodbujajoča dejstva.

1. O bistvu krščanske cerkve.

Preden pa si ogledamo nekaj najvažnejših dejstev iz zgodovine cerkvenega slikarstva, je potrebno, da opozorimo na značaj krščanske cerkve kot stavbe, ki je nositeljica pojava cerkvenega slikarstva.

V njej se namreč izraža na najbolj vidni način osnovna razlika med krščanstvom in antiko, med novo, krščansko kulturo, ki raste na videz nepretrgoma iz antične, in kulturo antike. Vzoredba antičnega templja s krščansko cerkvijo kot tipom stavbe in kot zgodovinsko razvojnim dej-

stvom pové več ko dolgotrajno razmotrivanje notranjih razlik med krščanstvom in antiko. Antični tempelj je reprezentativno bivališče božanstva. Z največjim zunanjim sijajem, ki se izraža v monumentalnih stebriščih, ki obdajajo skromno notranjo zgradbo, katere za vtis od zunaj skoraj ni, se javlja v vidnem svetu. V majhnem, razmeroma skromnem notranjem prostoru pa se takorekoč skriva pred ljudmi božanski kip. Ne za to, da zbere ljudi okrog božanstva, je zasnovan ta tempelj, ampak zato, da jim predoči nedostopno odličnost božanstva. Antični tempelj je pač spomenik božanstva, ni pa posvečeno mesto, kjer se vernik lahko vsak dan snide z njim. Krščanska cerkev je v nasprotju z njim vsaj v svoji starokrščanski, v neposredno vzporednost s templjem postavljeni obliki v vsem pravo nasprotje njegovo. Na zunaj je skromna, vase zaprta. Bolj kakor nanj spominja na antično hišo, ki je na zunaj tudi vsa neugledna in vase zaprta, na znotraj pa organizem, ki ves služi udobnosti njenih prebivalcev. Na znotraj pa je starokrščanska cerkev v bistvu z vrstami stebrov na več delov razdeljena zborna dvorana; na njenem vzhodnem mestu je oltar z resničnimi ali vsaj simboličnimi grobovi mučencev (relikvijami). Prostor je urejen tako, da je oltar tudi vidno njegova najvažnejša točka, njegovo idejno in dejansko arhitektonsko žarišče. Elementi, s katerimi je izražena odličnost notranjščine krščan-

ske cerkve, so isti kakor pri zunanjščini antičnega templja: stebri, ki so estetsko najpopolnejši izraz antičnega lepotnega hotenja. Nasprotje je preočitno, da ne bi moglo imeti globljega vzroka. Na eni strani tempelj spomenik, stavba za oko, ne za porabo, na drugi cerkev za oko nevsiljiva, ki pa porabno služi življenjskim potrebam vernikov, zbiranju k molitvi in verskemu pouku. Prvi služi negi lepotnega čuta ljudi, ki ga opazujejo in občudujejo; z drugimi vred izpopolnjuje kot najpopolnejša stavba lepotni milje okolja, v katerem telesni človek živi; druga pa služi negi duhovnega življenja ljudi, ki se v njej zbirajo, pa ne radi lepotnega uživanja njene umetniške popolnosti ali bogastva, ampak radi duhovnega uživanja in plemenitenja. Nasprotje je isto kakor v bistvu obeh kultur. Antična je izrazito humanistična: človeku in njegovi izpopolnitvi naj služi in to predvsem s tem, da ga dvigne po negi njegove telesne lepote in popolnosti do posode duha, ki se more edino po njej vidno in popolno javljati v svetu. Smoter te kulture je tostranski, zemeljski. Človek je merilo vsega, in podoba idealne telesne lepote je končno tudi v vseh lepotnih podrobnostih preračunjeni najpopolnejši lepotni lik antike, tempelj. Krščanstvo je prvo v zgodovini postavilo ideal duhovne kulture. Tudi ta je humanistična; toda gornjemu načelu nasproti se postavlja po njej misel, da je duh, ki oživlja, in ni res, da samo

telo uresničuje popolnost duha. Krščanska kultura služi človeku po duhu, zato je naravno, da je preobrazila prvo svojo stavbo, svoje svetišče v dvorano, ki služi človeku, da se duhovno dvigne in prerodi. S tem, da je preobrnilo smoter hiše božje iz reprezentativnega v porabnega, je povzročilo krščanstvo enega največjih prevratov v zgodovini stavbarstva. In vsa zgodovina krščanske cerkve kot stavbe do 19. stoletja je zgodovina razvoja te osnovne misli. Oblikovanje, izpopolnjevanje in osredotočevanje notranjega prostora je do dobe zgodovinskih slogov 19. stoletja bila in ostala osnovna nit razvoja arhitektonskega tipa krščanske cerkve. Kljub vsem slogovnim spremembam je ta misel ostala trdna os krščanskega stavbarstva.

2. Iz zgodovine cerkvenega slikarstva.

Ta osnova, na kateri se je razvijalo tudi cerkveno slikarstvo, je potrebovala že od začetka in še prav posebej takrat, ko njena arhitektonska misel še ni našla popolnoma izraza in ga je morala iskati šele po stoletnih ovinkih, sodelovanja drugih likovnih strok, da opremi prostor tako, da bo čim popolneje ustrezal svojemu izrednemu, na duhovno, ne na telesno udobnost usmerjenemu namenu. Kot prostor, v katerem naj vernik moli, je moral ta prostor dobiti značaj harmoničnega, k molitvi uglašujočega prostora. Kot prostor, v

katerem se vrši skrivnost liturgije, je moral dobiti značaj ne samo praktično, liturgiji ustrezajočega prostora, ampak tudi resnično nuditi vtis litur-



Slika 43. Katakombe sv. Petra in Marcellina, Rim, slikana notranjščina. Slikarija ne kaže umetniške ambicije, razdelitev okrašenih ploskev in porazdelitev figur v njih je povsem brezhibna in se naslanja na antično krasilno tradicijo.

gično uglašujočega osredja. Kot prostor, kjer se poučuje verski nauk, je nujno zahteval tudi s te strani vidnega izraza kot prostor, ki z vsem, s čimer more, pomaga utrjanju tega nauka v spominu

vernikov. V vseh treh smereh je to stremljenje že od začetka lahko izdatno podprlo slikarstvo. Tako je postalo slikarstvo že od prvih začetkov krščanske cerkve eden najizdatnejših sotrudnikov arhitekture pri ustvarjanju krščanske cerkve in nje-nega ozračja. V katakombah je bilo slikarstvo tako rekoč edino sredstvo, po katerem se je v tem najskromnejšem bogoslužnem miljeju udeleževala pobožna fantazija prvih kristjanov in v simbolih izražala to, kar z imeni ni smela javno imenovati. Že tu služi slikarstvo, ki se v čisto krasilni stroki naslanja na izkustva pozno antičnega dekorativnega slikarstva, kakor ga v obilni meri poznamo iz Pompejev, v prvi vrsti verski in pobožni pobudi in deloma vsaj posredno že verskemu pouku (sl. 43).

Že v starokrščanski baziliki pa stoji cerkveno slikarstvo v svojih osnovah tako rekoč popolno pred očmi zgodovinarja. V krasilni stroki je doseglo že tu višek svoje logike, ker so vsa osnovna načela te stroke dozorela do spoznanja kulturnega človeka že v antiki in jih je krščanstvo sprejelo v Rimu in v drugih središčih svoje prve razvojne dobe že kot samo po sebi umevno prakso. Oba osnovna principa, inkrustacijski, z barvo in slikami steno pokrivajoči način, kakor tudi iluzionistični, slikarstvo za dozdevno povečavo prostornine izrabljajoči način, srečujemo v njunih osnovah izdelana že v dekorativnem slikarstvu



Slika 44. Apsida stolnice v Poreču (Istra). Primer dosledno izvedene starokrščanske inkrustacije sten z marmornimi ploščami in mozaikom. Po ideji in slogu značilen primer starokrščanskega programa na prehodu v bizantinsko smer.

v Pompejih; tu najnazorneje spoznavamo slikarsko kulturo pozne antike, iz katere je izšlo slikarstvo katakomb. V poučni in posebno v pobožno spodbudni stroki so prvi uspešni in deloma še danes za vernega kristjana živi poskusi uresničeni že v katakombah. Le v izrazito nabožni in molilni stroki se zdi, da je bilo prvotno krščanstvo nekam skeptično, jo teoretično celó odklanjalo in vsaj v prvih krščanskih stoletjih ni videti njenih temeljev, ker se je le tako moglo uspešno boriti proti malikovalskim instinktom množic in proti materialističnemu pojmovanju božanske podobe antične sodobnosti. Vendarle pa se po nekaterih ostankih zdi, da sta tako Marijina kakor podoba Križanega prišli kot predmet pobožnega češčenja do izraza že deloma v katakombah.

Logične osnove, na katerih je slonelo že starokrščansko krasilno slikarstvo, so ostale merodajne do danes in jih kljub raznim novejšim futurističnim poskusom, kakor se nam zdi, tudi bodočnost ne bo mogla izpodbiti, vsaj ne za stalno. Na trdnih antičnih temeljih zgrajena krasilna stran starokrščanskega slikarstva je našla svoj najpopolnejši izraz v prav za prav ne čisto »slikarskem«
slikarstvu v raznih inkrustativnih, steno s tujimi gradivi prekrivajočih tehnikah. Mislimo inkru-
stacijo s kamenitimi ploščami in mozaikom. Dober primer se nam je ohranil v naši bližini v stolnici v Poreču (slika 44). Ta način je posebno

razvila pozneje bizantinska umetnost, ki je ustvarila v tem oziru eno najučinkovitejših del v notranji opremi cerkve svetega Marka v Benetkah. V zapadni krščanski cerkvi pa je polagoma prevladovalo slikanje na omet v raznih tehnikah, posebno v najtrpežnejši izmed njih, v fresko tehniki. Kot krasilna obrt je bilo starokrščansko cerkveno slikarstvo z naslonom na antično izročilo vedno na višku. Tudi v srednjem veku, v dobi romanskega in gotskega sloga je bila krasilna obrt tako trdno zasidrana v delavniški vzgoji, da opazamo pri propadajočem gotskem slikarstvu na začetku novega veka pogosto poleg popolne likovne nezmožnosti vendar rokodelsko izvežbanost in krasilno discipliniranost, ki preseneča.

Tako starokrščansko kakor poznejše srednjeveško krasilno slikarstvo pripada skoraj izključno inkrustativni skupini: Okras se redno podreja tektonski logiki stavbe in iluzionistična, tektonski značaj stene uničujoča tendenca likovnega upodabljanja nikjer ne prekorači mej zakona ploskovitosti spoštuječega okvira.

Ves razvoj slikarske umetnosti od Giotta (od začetka 14. stoletja naprej) pa je bil usmerjen v drugo, iluzijo tretje, prostorninsko globinske smeri poudarjajočo stran. Ta je končno morala priti do izraza tudi v krasilni stroki cerkvenega slikarstva. Napredujoči studij perspektive, ki jo je renesansa

stavila pogosto pri konstrukciji slike kar na prvo mesto, je vodil zopet k poskusom, podati v sliki dosledno perspektivično podaljšanje resnične prostornine. V baroku, ki je združil vsa sredstva, da svoje umetnostne učinke dvigne do skrajnih, vsaj navideznih možnosti, je to stremljenje rodilo viden sad v iluzijonističnem slikarstvu, ki se je udejstvovalo predvsem na obokih in kupolah z namenom, da pri verniku ustvari dozdevo, da se nahaja v prostoru, ki se odpira naravnost v nebo. Iluzija, da v cerkvenem prostoru stopa nebo na zemljo in se odtod odpirajo pogledi v najvišje njegove višine, ni bila nikdar toliko kakor v baročnih cerkvah. Največja zasluga za to iluzijo pa gre slikarstvu. Tu je tudi osnovna tendenca krščanske arhitekture po ustvaritvi enotnega učinkovitega notranjega prostora dosegla svoj najvišji ideal, preko katerega si je komaj mogoče misliti nove možnosti. Zato se že od srede 18. stoletja vedno bolj čuti neko omahovanje. Poprej vedno jasni cilj je sedaj, ko je dosežen, začel bledeti in že z nastopom prvih klasicističnih vplivov se začuti to omahovanje. Temu se pridruži še propad strogo organiziranih delavnic, ki so se še tudi v baroku in rokoku izkazale kot zanesljive opore krasilne stroke. In kakor devetnajsto stoletje kot dedič skoraj dva tisočletne tradicije cerkvene umetnosti po dosegi najvišjega vrha tega ideala v baroku nazadnje nima nikakega sloga in

izbira iz zgodovinske zakladnice po vrsti vse zgodovinske oblike, izgubi prav tako tudi cerkveno slikarstvo dosedanje trdno smer in le prav malo in to le v izrednih slučajih, ko so pri delu cele umetniške osebnosti, še samostojno ustvarja. Splošni položaj pa je tem obupnejši radi odmiranja delavniške tradicije. To zamiranje traja vse 19. stoletje in se šele prav na koncu in v začetku 20. stoletja izvrši preokret k izboljšanju, ko voditelji usod sodobne umetnosti spoznajo, da je široko v masah zakoreninjena umetnost mogoča le po preporodu umetnega rokodelstva in obrti. Naš čas je v zgodovini krasilne stroke cerkvene umetnosti nedvomno čas ustvarjanja novih osnov in pretežek bi bil očitek, da njegovo iskanje izvira iz nejasnosti.

V poučni stroki cerkvene umetnosti je bilo nekaj temeljev postavljenih že v katakombah, največ pa kmalu po Konstantinovem ediktu o svobodi krščanstva, ko je mlada vera mogla prvič zasanjati o obči življenjski vlogi, zaradi oddaljevanja od evangeljskih časov pa je morala tudi vedno močnejše čutiti potrebo po nazornem izročilu, kakršno more zagotoviti samo likovna predstava v sliki ali kipu. Z velikimi cikli v cerkvi S. Maria Maggiore v Rimu in ilustracijami v rokopisih, kakor je n. pr. Dunajska Geneza in pod., se ustvarjajo že tudi podlage za obširno, ves stari in novi testament objemajočo krščansko zgodo-

vinsko slikarstvo, ki ostane odslej ena osnovnih panog cerkvene umetnosti. Dva primera, predstavljajoča isto zgodovinsko snov, obisk sv. Trojice pri Abrahamu, nam za pojasnilo zadostujeta. Pri sliki v cerkvi S. Maria Maggiore v Rimu (slika 45) imamo še pravi poznoantični kompozicijski način, pri oni iz cerkve S. Vitale v Raveni (sl. 46) pa že naprednejši pripovedni način z enotnim dogodkom in prizoriščem. Za njen razvoj je mnogo storila že poznoantična krščanska umetnost in posebno vzporedno z njo na Vzhodu nastajajoča bizantinska umetnost. Dogodke, ki jih je najrajši upodabljal, je kristjan od samega začetka izbiral po njihovem globljem pomenu, po njihovem notranjem odnosu do verskih resnic in nauk, do greha in odrešenja, do smrti in vstajenja in večnega življenja duše. Tako so nastali poleg zgodovinskih ali ob in iz njih tipološki cikli, in ta tipološko ciklična miselnost, o kateri smo prej govorili, obvlada več ali manj vso zgodovinsko cerkveno slikarstvo srednjega veka. Razen tipologije je za razvoj cerkvenega slikarstva najbolj važen pomenski odnos podob do simboličnega pomena raznih delov cerkvene stavbe. Iz te miselnosti se je na drugi strani razvil nekak reden simboličen odnos med posameznimi slikami, cikli in likovnimi predstavami in posameznimi deli cerkve. Najpopolnejši izraz je našel ta kánon v cerkvenem slikarstvu vzhodne krščanske cerkve v bizantinski



Slika 45. Rim, cerkev S. Maria Maggiore, mozaik: Abraham pogoščuje sveto Trojico, v podobi treh angelov. Slika kaže izrazit pripovedni slog, ki je za posamezne prizore ostal idealna podlaga deloma prav do danes. Posebnost zgodnjekrščanskega zgodovinskega sloga je v nadaljevanju antične tradicije združitve v eni sliki več dogodkov, ki ustrezno besedilu, ki ga ilustrirajo, pripovedujejo v zapovrstnem redu (kontinujoči način pripovedne kompozicije) dogodek. Tu Abraham sprejema angele, naroča jed in streže gostom, in tako v isti obliki trikrat nastopa.

umetnosti, kjer je dozorel do tega, da končno niso predpisovali slikam samo razvrstitve po prostoru, ampak tudi ikonografsko kompozicijo posameznih podob. Tudi na zapadu je v srednjem veku vladal do precejšnje mere obvezen kánon, o katerem pričajo tudi razni slikani gotski prezbiteriji Slovenije. Ni se pa razvil do tiste brezkompromisne strogosti kakor na vzhodu.

V ikonografskem razvoju likovnih predstav katoliške cerkvene umetnosti pa je pri njenem preporodu v dobi romanskega sloga izdatno sodelovala mnogo bolj razvita in bogata bizantinska ikonografija. Toda dala je zapadu predvsem podlago, notranja vsebina pa se je prav kmalu začela umikati novi. Gnoza, mistično poglobljanje v božje skrivnosti, ki igra tudi pri doživljanju bizantinske ikonografske umetnosti prvovrstno vlogo, je bila zapadnjakom bistveno tuja, in zato je čuvstveno vživetje v vsebino svetih dogodkov začelo izpodkopavati stilsko strogost, spreminjati kompozicije v svojem smislu in jih je do nastopa renesanse popolnoma preobrazilo. Kljub temu počlovečenju, humaniziranju izročnih likovnih zasnov pa živi vsa zgodovinska in poučna cerkvena umetnost srednjega veka še vedno v okviru tistega naivnega razmerja, ki, čeprav že vzvišeno doživlja po človeško, nikdar ali le redko zapade vsakdanji banalnosti.

Novi čas, ki ga v umetnosti pomeni dozorela renesansa, pa tudi v krščanski umetnosti nakaže nova pota. V razvoju ikonografije krščanske umetnosti je značilno pomembna poslednja sodba Michelangelova v Sikstinski kapeli v Vatikanu.

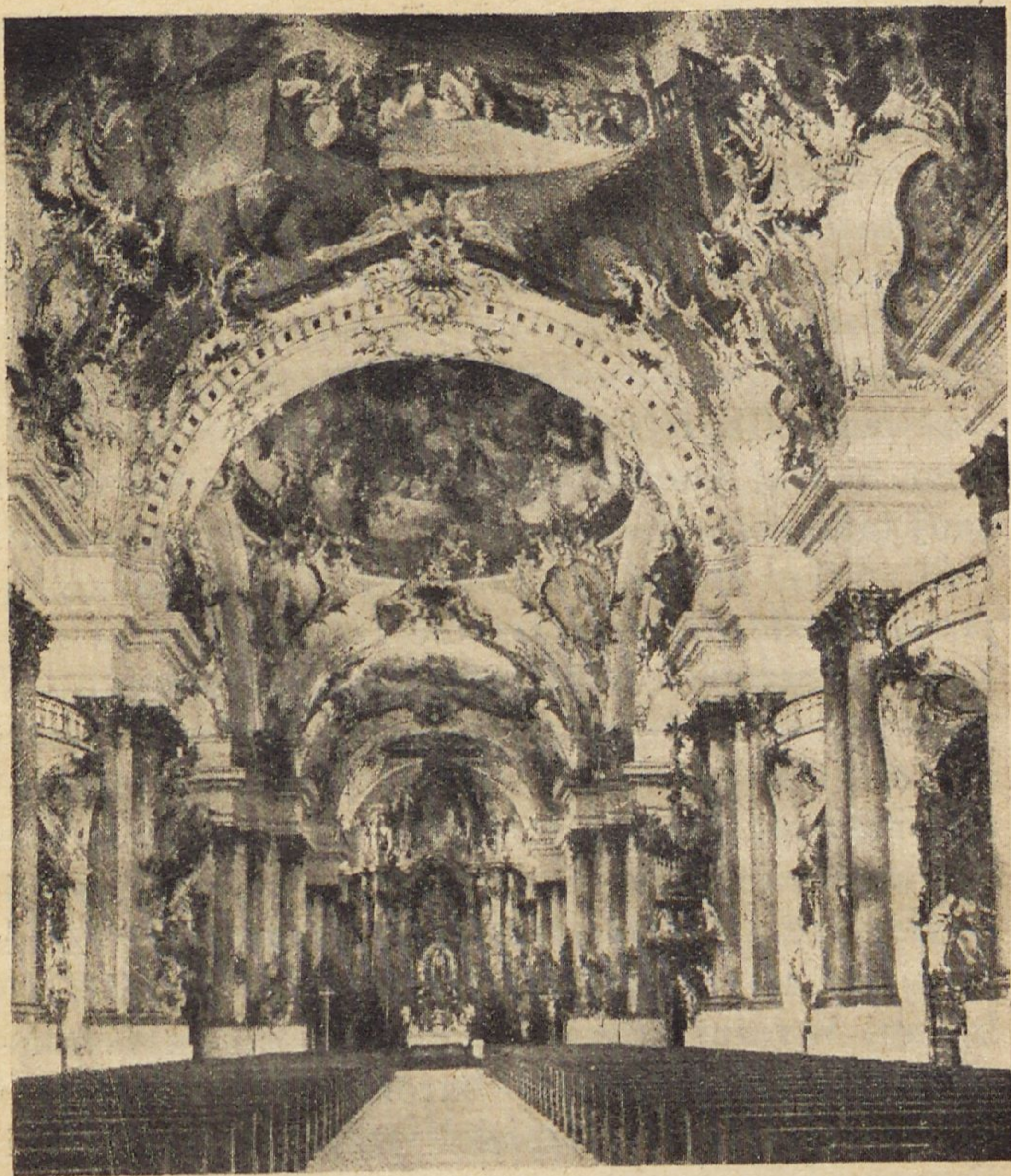


Slika 46. Ravenna, cerkev S. Vitale, del notranje slikarske okrasitve s prizorom, ko Abraham gosti sveto Trojico. V primeri s sliko 45 je kompozicija tu že koncentrirana na enkratni dogodek; iz razlogov zaokrožitve kompozicije je temu prizoru na desni dodana Daritev Izaka po Abrahamu.

Michelangelo je še poznal in tudi uporabil od polstoletja ustaljeni tip kompozicije te slike. Toda uporabil ga je tako in ga oblekel v tako nov po-

men, da ga za njim noben slikar ni mogel več s pridom uporabljati. Okvir je bil razrušen, vsebina počlovečena, toda tudi vizionarno in dramatično poglobljena; in tri sto let ni bilo nazaj poti, kakor je v umetniški sferi tudi drugod ni več bilo, dokler se novi čas končno tudi po drugih potih ni približal zopet srednjemu veku.

Novi cerkveni likovni umetnosti zrele renesanse in baroka ne temelji samo na čuvstvenem človeškem načelu, ki je merodajno že od poznega srednjega veka. Za čuvstveno gre pač, toda ne za vsakdanje čuvstveno. Ves človek z vso svojo osebnostjo, z vsem temperamentom in samovoljo se je sedaj pojavil tudi v cerkvenem slikarstvu. Toda to slikarstvo je imelo kakor vsa cerkvena umetnost svoja načela, svoje strogo vodstvo, ki so se mu cerkveni umetniki tudi pokorili. Tudi največji. Revolucija, ki se je vršila, se je vršila v strogih mejah versko sprejemljivega. Pozabiti ne smemo, kar smo že poudarjali, da je čas zmagoslavne katoliške obnove v zapadni Evropi v baroku tudi ena tistih redkih dob v zgodovini človeštva, ko se je posrečilo brez izrazite asketične strogosti najti ravnovesje med človeškim temperamentom in verskim idealom. In to odmeva tudi v cerkvenem slikarstvu. Eno pa včasih nekoliko moti, da se človeško le preveč meša z božanskim, da neke vrste cazaropapizem od antičnega poganstva naprej ni bil v umetnosti nikjer moč-



Slika 47. Zwiefalten v Južni Nemčiji, notranjščina poslikane baročne cerkve (1741). Primer nazorno kaže živahno razgibanost slikarije, ki ima poleg vsebinsko pripovednega — izpodbudnega predvsem namen stopnjevati mogočni enotni vtisk notranjščine do skrajnih možnosti.

nejši kakor n. pr. v Benetkah itd. Skromni, čustveno nežni in največkrat idealno čisti legendarnosti srednjeveškega slikarstva zgodovinske in poučne stroke je barok dodal čustvo zmagoslavja, opojne vizionarnosti, prekipevajoče ljubezni, svetu odmirajoče zamaknjenosti, predvsem pa razgibani temperament in herojstvo (sl. 47). V vsem je dal toliko novih pogledov na tradicionalne in nove snovi, da je preobrazil vso nekdanjo ikonografijo in cerkveno slikarstvo prepojil s povsem novo vsebino. Skoraj smemo reči, da noben problem ni bil zanj tako necerkven, da bi si ga ne bil upal podati tudi v njeni umetnosti. Tudi barok je gledal svetopisemske dogodke in zgodbe iz svetniške in cerkvene zgodovine s stališča globljih odnosov do verskega in duhovnega življenja, toda ti odnosi niso bili več nekdanji odnosi tipološke sorodnosti ali preproste simbolike, temveč so to sedaj odnosi literarno zamotane simboličnosti in alegoričnosti, predvsem pa odnosi pridigarske patetičnosti. Kljub temu, da se vse vrši na človeku kar najbolj približani ravnini čustvene dostopnosti in učinkovitosti, pa vendar tudi barok, vsaj v cerkveni umetnostni sferi, ni zapadel vsakdanji banalnosti. Ikonografsko barok ne pozna več srednjeveške vezanosti na izročene sheme; o kánonu tudi ni več govora. Vse polno novih tipov in ciklov se pojavlja, kajti snovni krog, iz katerega ta umetnost črpa, se je neizmerno razširil. Vsaka cerkev, ki se

sedaj slika, si prikroji takorekoč svoj cikel, ki ga umetnik v njej uresniči. Vsak cerkveni patron lahko postane predmet takega cikla. V proslavo Marije ali Zveličarja se izmišljajo komplicirani cikli, katerih literarna vsebina je pogosto izraz učenih bogoslovskih kombinacij. Lahko rečemo, da obseže cerkvena ikonografija odslej razen svetega pisma in svetniške legende vso zgodovino Cerkve in ves verski nauk in se za uresničenje svojih nalog poslužuje vseh sredstev od realizma do skrajne simbolike in alegorije.

Čeprav se je ta vsestranska razgibanost fantazije in ustvarjanja, ki je zajemala celega človeka in ves svet znanja in predstav, v drugi polovici 18. stoletja začela umirjati, je vendarle ta obsežni interesni krog obdržal svojo veljavo do današnjega dne. Ideal tematike za slikanje kake cerkve, kakor še danes živi v širokih slojih, je še vedno individualno zasnovani cikel, nanašajoč se na patrona cerkve, le izbor se vrši od romantike sem po drugih načelih. Herojsko, ki je prej prevladovalo, stopa vedno bolj v ozadje in se umika mirni pripovednosti, patos nadomešča nabožna ubranost, umetnikov temperament se vedno bolj izloča, poprej naravnost nepregledne vizije se nadomeščajo z jasnimi, preračunanimi kompozicijami, vrsta simbolnih predstav se krči in prav tako alegorij. Prvo renesanso cerkvenega slikarstva, ki jo je v prvi polovici 19. stoletja rodila romantika

in ki je najbolj znana pod imenom nazarenstva, označuje prav to umirjenje; mesto lastne iznajdljivosti zavzema vedno bolj naslanjanje na stare dobre vzore, kompozicija ni več dinamično razgibana, ampak strogo premišljena, pobožna ubranost prizorov in izrazov oseb pa je postala naravnost glavna naloga cerkvenega slikarja te struje (sl. 48), ki v svojih zadnjih posledicah šele pred našimi očmi odмира. Drugo renesanso cerkvenega slikarstva so poskusili slikarji iz benediktinskega reda v tako zvani beuronski struji v drugi polovici devetnajstega veka. V marsičem je njihovo stremljenje notranje sorodno nazarenskemu, bistveno pa se razlikuje od njega in vseh drugih po tem, da proglašajo potrebo strogega »bogosluznega« stila in pobožno ubranost prejšnje struje nadomešča z liturgično ubranostjo, ki določa kretnje in gibe in vsem dogodkom daje bogosluzno svečan izraz. Ta struja, ki ni rodila tistih sadov, o katerih so sanjali njeni utemeljitelji, obstoji še danes kot ena najmočnejših komponent sodobnega stremljenja po novi sodobni cerkveni umetnosti. Drugače se naš čas pogosto vrača k srednjeveškim in celo bizantinskim vzorom; naslanja se nanje, po smislu jih uporablja tako pri snovanju kakor komponiranju in skuša včasih celo oživiti nekdanji strogi kánon. Ker stopa z liturgičnim gibanjem v središče umetniškega zanimanja zopet Kristus, se tudi tematika cerkvenega slikarstva približuje polagoma

temu idealu in se izbor iz neskončne snovne zakladnice zopet osredotoča na predmete, ki imajo globlji odnos do Kristusa, liturgije in zgodbe odrešenja. Tako se cerkvena umetnost pogosto zopet

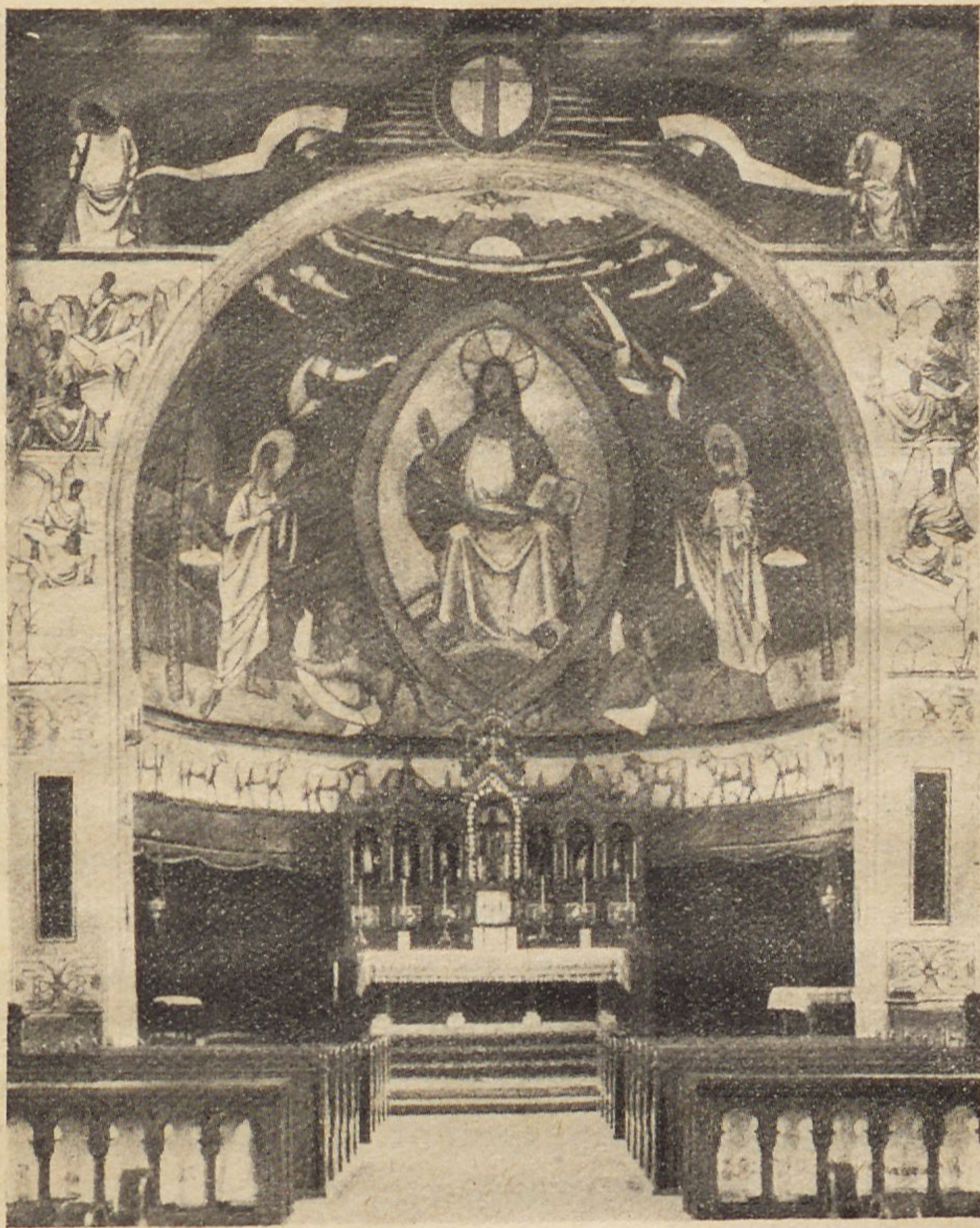


Slika 48. Scheffer v. Leonhardshof (1793—1822), sv. Cecilija. Primer nazarenskega ideala nabožne slike, ki v idealizirani obliki z oblikovnim naslonom na renesanco ustvarja vtisk čiste zbranosti in pobožne izpodbudnosti.

vrača k srednjeveškim idealom. Dober primer za to nam je slika 49, ki predstavlja po nemškem slikarju Jožefu Bergmannu poslikano apsido cerkve v Olchingu pri Monakovem.

V molilni in nabožno meditativni stroki se razvoj pričjenja pri osrednjih dveh osebah krščanskega verstva, pri Jezusu in Mariji. Sledijo jima v nepregledni vrsti vsi svetniki in svetnice katoliške cerkve. Iz razlogov, ki smo jih že zgoraj omenili, je razvoj te stroke za drugimi iz početka nekoliko zaostal, a se je pozneje prav tako bujno razvijal kakor oni dve. V bistvu je svetniška podoba portret in zgodovinsko razvojno tudi res izhaja od pozno antičnega nagrobnega portreta. Za Marijo in Jezusa je pobožna tradicija izmislila vir v tako zvanih Lukovih slikah in brez sodelovanja človeške roke nastalih podobah tako zvanih aherotipih (n. pr. Veronikin potni prt). Najbolj se je ta portretna ikonografija razvila v srednjem veku pri bizantinski umetnosti in je tu tudi glavna podlaga za njen razvoj na zapadu. Od bizantinskih Marijinih podob in od Jezusove glave na tako zvani »veri icon« se pričjenja v zrelem srednjem veku razvoj svete podobe na zapadu. Svetniška podoba pa izhaja, kjer more, od resnične podobe ali pa si ustvari o njej idealno sliko, označeno z znaki poklica ali mučeništva, ki se udomači in postane stalna za kakega svetnika. Dočim je na vzhodu svetniška ikona redno portret, čeprav idealen portret, to se pravi, bolj portret svetniške osebnosti ali idealnega značaja kakor resničnega vsakdanjega človeka, je svetniška podoba na zapadu vsaj od renesanse naprej idealiziran portret,

ki kaže svetnika v stanju pobožnega razmišljanja, molitve ali zamaknjenja. Svetniška podoba



Slika 49. Jožef Bergmann, slikarije apside cerkve v Olchingu pri Monakovem. Primer sodobne slikarije, ki dokazuje, kako se sodobni slikar pod vplivom liturgičnega gibanja povrača idejno in slogovno k starokrščanskim, bizantinskim in srednjeveškim idealom. (Prim. sl. 44.)

je tako na zapadu postala bodrilo k pobožnosti, zbranosti ali molitvi. Tudi v tej stroki je velika razlika med patetičnim barokom in srednjim vekom in tudi tu se danes odvrčamo od patetičnih tipov k zbrano meditativnim. Dočim je nazarenska struja gojila bolj čuvstveno podobo v duhu renesanse, se danes vsaj po beuronski smeri približujemo idealu svetniških osebnosti, kar nas približuje bizantinskemu pojmovanju.

3. Vloga osebnosti v zgodovini cerkvenega slikarstva.

Kakšna pa je vloga osebnosti v cerkvenem slikarstvu? V načelu smo že v prejšnjem poglavju ugotovili, da ni umetnosti, ki bi ne nosila pečata osebnosti. Tudi cerkvenega slikarstva torej ni brez nje, ker je nedvomno, da človek, ki v tej stroki ustvarja, hoče ustvarjati umetnost in da more tudi Cerkev, ko zaposluje umetnika, pričakovati od njega le pravo umetnost in ne mogoče kake okrnjene neodkritosrčne umetnosti. Z umetnostjo pa imata tako dostop v cerkev že tudi umetnikova osebnost in njen temperament. Res je sicer in to se vidi tudi iz naše razprave, da cerkveno slikarstvo ni čisto enostaven pojem in da na vseh straneh izrazito umetniške sfere sega preko nje. Tako je gotovo, da v krasilni stroki z njenimi točno opredeljenimi vodili cerkveni potrebi lahko

vsestransko zadosti tudi slikar obrtnik. Toda ta stroka nastopa le redko čisto sama brez zveze z jedrom cerkvenega slikarstva, poučno in nabožno stroko. Tu pa je konflikt med principi krasilne stroke in umetnikovo osebnostjo neizbežen. In tu se tudi začinja prava umetnost v cerkvenem slikarstvu. Preko umetniške sfere pa sega cerkveno slikarstvo na drugi strani tudi v ikonografski stroki, ki je pogosto zvezana z umsko spekulacijo, v tem ko strogo nabožne, molilne stroke ne moremo izločiti iz umetniške sfere, čeprav je posebno tam, kjer je posledica delovanja milosti, zvezana z nevsakdanjimi doživetji in razpoloženji človeške duše.

Tudi v zgodovini cerkvenega slikarstva se ta dejstva prav jasno izražajo. So dobe, v katerih popolnoma prevladuje obrtniška disciplina in predstavlja glavno oporo splošnega kakovostnega stanja njihove umetnosti; so druge, ko se osebnost do popolnosti razživi tudi v cerkveni umetnosti in čuvstvo in temperament, znanje in pobožna spekulacija popolnoma obvladajo položaj; so pa tudi dobe, ko postane ikonografija, formalna shematika in tako zvana kanoničnost glavni znak vseh umetnostnih pojavov v cerkvenem slikarstvu. Do neke mere pa se vse tri v vseh dobah dopolnjujejo in sodelujejo. Slikarstvo v katakombah pripada prav izrazito prvi skupini, do visokih stvaritev se ne povzpne, vendar pa se od spomenika do

spomenika vidi, kako prodira v forme, prevzete iz umetno obrtne tradicije antike, nov svež duh, ki prej ko oblike preobrazi njih vsebino. Pri presoji starokrščanskih slikarskih umetnin ne upoštevamo osebnosti, ker je skrita za prevladujočim kolektivnim značajem. Več ko jasno pa je, da so prvi veliki zgodovinski cikli slikarij iz starega in novega testamenta mogli nastati samo pri izdatnem sodelovanju osebnosti, čeprav bolj po njeni spekulativni, miselni strani kakor po strani temperamenta in osebnega čuvstva. V ta okvir spada še ves srednji vek do renesanse v najširšem smislu te besede. Iz zgodovine romanskega in gotskega slikarstva pa vemo, da je prav osebni delež umetnikov izredno velik in razen čisto ikonografskih in krasilnih del že tudi odločujoč. Celó v bizantinskem slikarstvu, v katerem prevladujeta ikonografija in kanoničnost, si osnovnih pojavov njene zgodovine ne moremo misliti v okviru suhih vodil, ampak samo po pojavih globokih aktivnih osebnosti. Šele z renesanso in njej vzporednim filozofskim humanizmom pa se začne osebnost brez zadržka izživljati tudi v cerkvenem slikarstvu in odslej tudi uspeh cerkvene in verske umetnine merimo skoraj samo po osebnostnih vrednotah. Najviše pa je prišla v cerkveni umetnosti osebnost do izraza v cvetoči renesansi in posebno v baroku, ko je bilo, kakor smo že omenjali, v verski sferi toliko ravnovesje med te-

lesnim in duhovnim, med osebnim značajem in verskim duhom v Cerkvi, da se zdi, da ni moglo biti nasilja ne od ene ne od druge strani. Vloga osebnosti je bila takrat še vedno trdno opredeljena po družabni organizaciji dobe in tu je tudi temelj občudovanja vredne enotnosti takratne kulture, v kateri so razlike pač v kakovosti, ne pa v osnovni oblikovnosti in duhovnosti; kljub izrazitemu kultu osebnosti stoji vsa umetnost pred nami vsaj na videz podobna srednjeveški kot kolektiven pojav. Ta položaj so omajali šele družabni pretresi in prevrati konec 18. in v 19. stoletju, ki so oprostim osebnost skoraj vsake družabne vezanosti in ji pripomogli do popolne individualne samovolje. Tudi v cerkveni umetnosti so se vseskozi pokazale posledice spremenjene vloge osebnosti. Najprej v krasilni stroki, ki je vsekdar vezana na trdno delavniško izročilo in organizirano izobrazbo za poklic. Enotnost umetniškega ustvarjanja se je razbila predvsem na pomanjkanju družabne vezanosti ustvarjajoče osebnosti. Umetnost se je razbila na osebno umetniško delanje in na domišljavo, a v jedru popolnoma ohromelo obrt. Še danes trpi cerkveno slikarstvo na posledicah neorganizirane osebnosti. In prvi poskus, ustvariti zopet trdno podlago cerkvenemu slikarstvu po Nazarencih prve polovice 19. stoletja, je omagal v polstoletnem odmiranju prav radi tega. Drugi poskus, beuronska umetnost, je

skušal združiti obe podlagi kolektivnega in strogo verskega, liturgiji služečega ideala. Kakor smo videli, je bil pa beuronski poskus kljub navidezni kolektivnosti končno le strogo osebna zadeva svojega ustanovitelja in si prav radi odpora človeške osebnosti drugih ni mogel priboriti splošne veljave. Konflikt med osebnostjo in umetniškim idealom v cerkvi ni bil nikdar večji kakor v 19. stoletju in v začetku 20. stoletja. Toda že na prelomu obeh se je začelo uveljavljati spoznanje, da je treba cerkveni umetnosti vrniti zopet kolektivno delavniško podlago. Mnogo so v tem oziru dosegle in še dosegaajo razne organizacije, ki so rodile uspešne posledice posebno v srednji Evropi. Proces pa še daleč ni končan, ker še vedno razen v posameznih slučajih ni dosežena soglasnost osebnosti in teh prizadevanj. Umetniška osebnost pa je prav v naših dneh nastopila pot največje samovoljnosti in kakor si diktira svobodo glede izbire izrazil in načinov, s katerimi po umetnosti grebe v svojo razrvano notranjost, si pogosto skuša priboriti svobodo tudi v izražanju svojih verskih čuvstev. S tem pa smo dosegli zadnji najusodnejši višek te krize, ki ni nič manj in nič več kakor kriza verskega načela v človeku. Kajti nista se razšli samo cerkvena obrt in umetnost, ampak na še bolj usoden način umetnik in verska disciplina. Na obeh straneh iščemo poti nazaj. Z dosti velikim uspehom v sferi cerkvene obrti, toda

rezultati v sferi cerkvene umetnosti so pogosto brez notranje toplote in prepričevalnosti, ker se z novimi discipliniranimi oblikami krasilne stroke še ni združil skladen umetniški duh v zadovoljivo celoto. Med vsemi poskusi te vrste se nam zdi najpravičnejše zajeto stremljenje po obnovi cerkvenega slikarstva po duhu liturgije. Kadar se bo osebnost umetnikova resnično poglobila v njeno bistvo in se spojila zopet z vsemi pogoji krasilne stroke, smemo pričakovati resnični preporod cerkvenega slikarstva, ki je bilo in bo zopet moralo postati orodje kolektivnih stremljenj in doživetij vernikov.

IV.

IDEAL SODOBNEGA CERKVENEGA SLIKARSTVA

Eno izmed najvažnejših spoznanj, ki smo jih posneli iz zgodovine cerkvene umetnosti, je, da si vsaka v sebi zaokrožena doba ustvari tudi lastno obliko svoje cerkvene umetnosti. Ko smo razbirali razne vezanosti, v katerih se razvija cerkveno slikarstvo, smo videli, da je arhitekturna podlaga stavbe krščanske cerkve najvažnejši sočinitelj pri razvoju cerkvenega slikarstva. Zaporednosti te vezanosti si namreč sledé od barvane arhitekture preko dekorirane, slikarsko okrašene arhitekture do višjih oblik figuralnega cerkvenega slikarstva poučne vsebine in molilno, liturgično in sploh nabožno ubranega cerkvenega slikarstva. Ugotovili smo tudi, da je ves dosedANJI razvoj cerkvenega slikarstva nosila v bistvu enotna oblika cerkvene stavbe, o kateri se zdi, da je po raznih stopnjah svojega razvoja v baroku in rokoku izčrpala svoje razvojne možnosti. Za naš čas je gotovo tudi to, da še ni zadosti, ako se pravilno usmeri do vprašanja vsebine in oblike cerkvenega slikarstva, ampak da si mora najprej najti ustrezno obliko sodobne cerkvene stavbe. Morda se mu

posreči izvabiti zgodovinsko dani osnovi krščanske cerkve novo razvojno možnost v kako smer, ki bo ustrezala idealom sedanjosti, ali pa si najde kako novo obliko zanjo; druge možnosti menda ni. Drugo je po bistvu krščanstva, ki v vseh časih živi in se razvija s polnim upoštevanjem tradicije, malo verjetno. Prvo pa je prav toliko mogoče, kakor je bilo v vsakem drugem času, in zdi se nam, da ima prav naš čas veliko pogojev za tako prerojenje. Za tak preporod so danes tako zunanji, materialni kakor tudi važni notranji, duhovni pogoji. V gradbenem življenju sedanjosti doživljamo namreč občuten, v zunanjostih gradbenega načina jasno viden preobrat, ki ga je povzročila v dobi »znanstvenega« devetnajstega stoletja cela vrsta odkritij novih gradiv in gradbeno konstruktivnih načinov, tako da naš čas neovirano lahko sanja o gradbenih možnostih in oblikah, kakoršnim se je vsak prejšnji tudi pri največjem zaletu moral odreči. Te možnosti sta nam omogočila združena železo in beton, ki nam v novi železno betonski konstruktivnosti odpirata naravnost fantastične poti razvoja arhitekture. Vsa krščanska arhitektura preteklosti je stremela, kakor smo videli, k praktični, časovnim potrebam ustrezajoči izpopolnitvi oblike stavbe, zasnovane v prvi krščanski dobi. V velikem razvoju problema o krščanski cerkvi je šlo v glavnem za arhitektonsko izgraditev tipa, ki od začetka arhitektonsko še ni bil harmoniziran.

Šlo je pa tudi za to, da se osredotoči in poenoti prvotno le mehanično na oltar osredotočeni, sicer pa mnogostransko razkosani in sestavljeni prostor. Kolikor so tradicionalne možnosti gradiva, lesa, opeke in kamna dopuščale, sta bili obe imenovani strani tega razvoja že pred našim časom uresničeni. Nove možnosti so se odprle šele sodobnosti z novim gradivom in novimi konstruktivnimi načini. Oprt nanje je naš čas celó tudi že dvignil zahtevo po polni novini vseh svojih civilizatoričnih oblik in ne enkrat tudi po čisto novi cerkvi. Zagovarjali so to celó s socialno usmeritvijo naše dobe in hoteli cerkev oropati vsake aristokratske odličnosti pred drugimi stavbami sedanjosti. Njen problem so stavili pogosto v isto vrsto s problemom gledališča ali kolodvora; kolikor gre za tehnično konstruktivno stran, so imeli sicer prav, prezrli pa so duhovno stran cerkvene stavbe, brez katere tudi bodočnost ne bo mogla uresničiti pravega ideala krščanske cerkve. Klic po novi cerkvi pa je po materialni strani tega vprašanja nedvomno pravilen in naraven; kajti v cerkev in njeno službo spada vsa sedanjost z vso svojo drzno tehniko in s svojimi najbolj prevratnimi gradivi; po duhovni strani pa je ta klic samo z upoštevanjem materialnega napredka neizvedljiv in je neobhodno potrebno, da se rešitvi celotnega problema podstavi tudi nova duhovna podlaga. Če jo najdemo v svojem času, se nam zdi, da je vpra-

šanje nove cerkve v principu že rešeno. In prepričani smo, da je taka duhovna vsebina tudi res v našem času. Vidimo jo pa v ideji tako zvane liturgične cerkve. Pa saj so vse idealne cerkve vseh časov v bistvu molilne, liturgične cerkve! Ideal liturgičnega življenja vernikov pa se razvija in mislimo, da doživlja prav naš čas tak novi ideal. V umetnosti so ga prvi postavili pred več ko polstoletjem benediktinski menihi v samostanu Beuronu. Njihov ideal je, kratko označen, liturgično ubrana cerkev. Arhitektura, kiparstvo, slikarstvo, petje, način molitve in oblika liturgije sama, vse naj se vzajemno podpira v edini učinkovitosti, ki naj bo učinkovitost liturgične ubranosti. Sodobno liturgično gibanje, ki ga širijo najboljši duhovi sodobne katoliške Cerkve po vsem svetu, je to razpoloženje zaneslo že v široke vrste ljudstva; pompozna liturgija preteklosti se pred našimi očmi umika intimni liturgiji, ki naj v tesnem molilnem sodelovanju združi vernike z duhovnikom. Tiho, zasebno pobožnost izpodriva skupna molitev in recitiranje, pri katerem naj mistično skrivnost molitvene besede nadomesti doživeta, sogovorjena, res jasna beseda molitve. Tako se kljub nepopolnemu uspehu beuronskih likovno umetnostnih prizadevanj vedno bolj uveljavlja njih liturgični duh in postaja splošen ideal cerkvene umetnosti sedanjosti.

Če pogledamo na materialno stran rešitve tega vprašanja, se novi stavbinski ideal še vedno rešuje na nešteto posebnih načinov in še ni videti obrisov končne oblike sodobne katoliške cerkve. Tudi še ni mogoče reči, da se je duhovna oblika sodobnega ideala cerkvene umetnosti končno zadovoljivo spojila z idealom nove arhitekture; saj se moderno gradivo in tehnične pridobitve le še nekam bojazljivo uporabljajo. V tem ko je skupini, h kateri bi šteli tudi vodilna cerkvena stavbnika naše sodobnosti J. Plečnika in I. Vurnika, mnogo več do oblikovanja duhovne vsebine sodobne cerkve in zato stavbinsko novatorsko stran pušča v drugi vrsti, je drugim, posebno mnogim sodobnim cerkvenim arhitektom Nemčije, Holandske in Francije več ta novatorska stran in šele po njej iščejo uresničenja duhovne vsebine sodobne cerkve. Zato naš čas kljub intenzivnemu ukvarjanju z idealom krščanske cerkve še ni našel enotne usmerjenosti tudi o problemu cerkvenega slikarstva. Po načelni strani, ki smo jo opredelili v prvem poglavju svoje razprave, smo prepričani, da je uspešna revizija načel cerkvenega slikarstva nemogoča; tudi futuristični in konstruktivistični poskusi, ki so dali marsikaj zanimivega, nas niso prepričali o nasprotnem. Ne gre nam v sedanjosti namreč toliko za umetniško načelno revizijo problema cerkvenega slikarstva, kolikor le za njega vsebinsko usmeritev in novo osredotočitev. Okvir

novatorske arhitekture, ki ga smatramo za razvoj v bodočnosti posebno važnega, se približuje precej okviru, ki ga je uresničila gotika. Ker se zopet estetsko izrablja kar goli konstruktivni okostnjak stavbe, zmanjkuje za slikanje razpoložljivih stenskih ploskev in sploh mirujočih arhitekturnih delov, ki so bili vedno nositelji slikarske dekoracije prostora; zato stopa zopet v ospredje problem čiste barvanosti konstruktivnih delov stavbe, ki ga mnogi propagirajo naravnost kot ideal barvaste arhitekture; višje slikarstvo pa se zopet, kakor v gotskih katedralah, osredotočuje na velika slikana okna, ki zapirajo tektonsko mrtve ploskve v gradbenem skeletu. Pri stavbah tradicionalnega tipa se seve stališče do problema slikarstva s strani umetniške problematike ni spremenilo. Pač pa opazamo v celotnem cerkvenem slikarstvu sodobnosti važen notranji preobrat, ki je vidno vzporejen razvoju cerkve kot stavbe. Kakor smo splošni ideal sodobne katoliške Cerkve označili kot liturgični, tako ideal sodobnega cerkvenega slikarstva lahko označimo kot kristocentričen, osredotočen okrog Kristusa. V tem se naš ideal približuje zopet idejni osredotočenosti programov, po katerih so slikali cerkve v srednjem veku. Za Kristusom je na prvem mestu zopet Marija, za njo pa svetnik patron. Simbolična ideja cerkvenega prostora se zopet vedno bolj upošteva, predvsem pa liturgična pomembnost cerkve. Zgodovin-

ski in poučni prizori se podajajo zopet rajši v naivno legendarnih oblikah kakor pa v patetičnih oblikah polpretekle dobe. Važna postaja zopet globlja pomembnost naslikanega, ki se izbira manj po zgodovinski pomembnosti kakor po simbolični ali molilno izpodbudni pomembnosti. Slog obdelave in kompozicija prizorov se umikata od realizma v hieratično strogost ali liturgično ubranost. Poudarek prehaja dalje vedno bolj na umetnikovo osebno ustvaritev, na umetniško pomembnost kot tako in na tehnično popolnost izdelka. Vse to napoveduje za bližnjo bodočnost razvoj cerkvenega slikarstva v precej strogem okviru, toda na podlagi sodelovanja umetniške osebnosti in ne na podlagi suhoparne obrti, ki je prevladovala v zadnjih generacijah. Ker še ni enotne skupne stavbinske podlage, tudi ni enotnega sistema, marveč se naloge rešujejo individualno pogosto pod najbolj različnimi pogoji. Toda iz nepreglednosti najrazličnejših rešitev vedno jasneje vstaja ideal cerkve, ki naj polno zadovolji duhovne potrebe sodobnega človeka in ga na nov način zveže z liturgijo in Cerkvijo. Vsak po svoje se bližata temu cilju sodobno cerkveno stavbarstvo in cerkveno slikarstvo in kadar se bosta zlila v tako enoto, kakor jo je doživel srednji vek ali doba baroka, bo dosežen ideal sodobnega cerkvenega slikarstva. Duhovni enotnosti vsebine obeh smo se že precej približali, še vedno pa manjka formalne enote, ko

se bo slikarstvo neprisiljeno razživel po stavbinski podlagi sodobne cerkve.

Poleg tega problema pa stoji pred našim časom ostreje kakor kedaj prej problem slikanja obstoječih cerkvá. Tudi tu je treba vzgojiti predvsem spoznanje, da je dana stavbinska realnost nosivec slikarskega dela, ki se ji mora prilagoditi. Zato so mogoče samo individualne rešitve, veljavne le za vsak posamezen primer. Brez velike obzirnosti takih nalog ne moremo zadovoljivo reševati. Kjer je mogoče obnoviti staro slikarijo, je to nedvomno najugodnejša rešitev; kjer to ni mogoče, je priporočljivo, da se novo slikanje izvrši pri strogem upoštevanju v uvodnih poglavjih razloženih načel, toda vsebinsko in oblikovno v sodobnem duhu in sodobni zasnovi.

*

Upam, da sem po svojih razpravljanjih čitatelje prepričal, kako resna je zadeva cerkvenega slikarstva. Več nisem hotel in tudi ne bi mogel podati. Opozoriti sem mogel na principe, zaklicati sem mogel opozorilo v izredno važni dobi, naučiti cerkvenega slikarstva s svojo razpravo ne bi mogel in tudi nisem hotel. Prirojena zmožnost, znanje in duh, ki živi v njem in ga vodi na delo za cerkev, edini morejo ustvariti cerkvenega slikarja. Tisti pa, ki cerkve upravljajo in slike naročajo, bodo našli, o tem sem prepričan, ob čitanju teh

misli mnogo gradiva za razmišljanje in mnogo opore za pravilnejše presojanje tega, kar se jim ponuja. Izbirajo pa naj predvsem ljudi, ki znajo, vse drugo jim bo navrženo. Ne priporočam nikogar posebej, ugotavljam pa, da imamo v pokojnem času že precej sposobnih domačih moči, o katerih lahko rečemo, da nekaj znajo, in zato ponavljam uvodno misel: Proč iz naših cerkvá s praznimi obrtniki, z Biertiji vseh vrst, odprite jih »Malešem«, kar se pravi z drugimi besedami: odprite vrata cerkvá umetniškim osebnostim!

STVARNO IN IMENSKO KAZALO

- Aherotipi 144
Alegorični način upodabljanja snovi 98—100
fra Angelico, sl., 165
Arhitektura, zakoni in življenje, 25, 27, 29, 45 sl., 50 sl.
Arhitektura, pasivni čl. 30, 46
Arhitektura, aktivni čl. 30, 46
Barok, duh, 155, 184, 186, 192—193
Beram, D. Marija na Škrilju (Istra), c., 74, 76
Benetke, sv. Marko, c., 177
Bergmann Jožef, sl., 189
Beuronska umetnost 134, 148, 152, 188, 196, 201
Bierti Osvald, sl., 11 sl., 18 sl.
Bizantinska ikonografija 130 do 137, 139, 146
Blagovna pri Celju, slika križanja, 92
Bled, c., 29, 52
Bodešče, c., 78, 104
Brezje, Marija Pomočnica, 114, 119, 132, 144
Brežice, grad, 58, 61
Celje, stara grofija, slikani strop, 48, 56, 57
Cézanne, sl., 159
Cirkvena (Hrv.) 12, 29, 42, 116
Cortona, Pietro da, sl., 60
Cranach Luka star., sl., križanje 1503, 92, 119
Częstochowa, milostna slika, 132, 134
Daumier, sl., 159
Delacroix, sl., 159
Denis Maurice, sl., 124, 137, 141, 162, 163, 165
Deziderij P., sl., 120, 152, 159
Dunaj, Marija Pečka, 134
Dunaj, Nar. galerija, 99
Figuralno slikarstvo 45, 47
Gauguin, sl., 159
Gnoza 136, 137, 182
Godešče p. škofji Loki, c., 74
van Gogh, sl., 159
Gorjup Jože, sl., 84
Goropeč, c., 78
Gosteče pri škofji Loki 48
Gradec, mestna župna c., 44
Gradec, frančiškanska c., 44
Gradec, stolna c., 44
Grasmück Sepp, sl., 43
Groblje pri Domž., c., 64, 84
Grünewald M., sl., isenheimski oltar, 96, 102
Guardini Romano, pis., 124
Hieratični slog 141, 148
Huber Wolf, sl., 99

- Ikonografija 87—91, 104—112,
 114—118, 119
 Ikonopis 136, 150
 Iluzionistično slikarstvo 47,
 54—64
 Inkrustativno slikarstvo 47
 Inomost, Marija Pomočnica,
 119
 Sv. Janez v Bohinju, c., 74
 Janez Ljubljanski, sl., 102
 Jelovšek Fr., sl., 62, 64, 83
 Jirak Pavel, sl., 108
 Kamenj vrh, c., 76, 78
 Kánon v cerkvenem slikar-
 stvu 73, 74, 82, 180—181
 Sv. Katarina nad Medvodami
 32
 Kolmar, muzej, 96
 Kondakov N. P., pis., 136
 Kostanjevica, c. sv. Miklavža,
 84
 Kralj Tone, sl., 52
 Kreitmaier J. P., pis., 120,
 124, 127, 128, 160
 Kristusova podoba, vzori,
 144—145
 Künstle K., pis., 70
 Lesce, c., 64
 Lippi, fra Filippo, sl., 165
 Lirični slog 142
 Liturgični slog 141
 Liturgično gibanje 84
 Ljubljana, križevniška c., 44
 Ljubljana, sv. Petra c., 62
 Sv. Lovrenc na Pohorju 34
 Lukove podobe 144
 Maleš Miha, sl., 12 sl., 19 sl.,
 29, 42, 116
 Marija Devica v Puščavi, c.,
 112
 Marija Snežna (Slov. gorice),
 c., 110
 Marijina podoba, vzori, 144
 Maritain Jacques, pis., 121,
 124, 165
 Martijanci, c., 76
 Mengeš, c., 102
 Meštrović I., kipar, Križani,
 94, 95, 102
 Mežan J., sl., 112, 116
 Michelangelo, sl., 104, 185
 Mirna (Dol.) 43
 Sv. Miklavž nad Ihanom, c., 78
 Molanus, pis., 132
 Muljava, c., 74, 80
 Murska Sobota, c., 78
 Narodna galerija v Ljublja-
 ni, slika križanja iz Bla-
 govne, 92
 Nazarenska umetnost 134,
 148, 188, 193
 Olching (Bavarsko), c., 189
 Ormož, grad, 58
 Ostrogorski G., pis., 137
 Panofsky E., pis., 138, 139, 140
 Pengov, sl., 29, 52, 116
 Sv. Peter nad Želimljem, c.,
 74, 76, 78
 Pirnat N., sl., 112, 116
 Plečnik J., arhitekt, 202

- Plešivica pri Žužembergu, c., 76
 Pöllmann, pis., 124
 Poreč, c., 176
 Portret v nabožni umetnosti 137, 144, 146, 191
 Prezbitrij, gotski, slikarski program, 80
 Sv. Primož nad Kamnikom, c., 74, 76
 Ptuj, minoritska c., 44, 108
 Ravenna, S. Vitale, 180
 Reprezentativni tip slikane podobe 94, 138, 140 sl., 144
 Rim, Marija Egiptovska, 134
 Rim, S. Maria Maggiore, slikarije, 180
 Rim, S. Maria Maggiore, c., Hodigitria, 112
 Rim, c. sv. Alfonza na Eskvilinu, 112
 Rim, palazzo Barberini, slikana dvorana, 60
 Sauer J., pis., 70
 Schäufelein Hans, sl., 98
 Schleißheim, galerija, 91, 92
 Sérusier, sl., 158
 Simbolični način upodabljanja snovi 98—100
 Simbolika cerkvenega prostora in slikarstvo 71—83
 Simbolizem 141
 Skaručna, c., 64, 84
 Sladka gora, c., 84
 Slovenjgradec, špitalska c., 48
 Stična 44
 Stoglav, ruski cerkveni zbor, 132, 137
 Suha pri škofji Loki 38, 40, 42, 50, 74
 Škofja Loka, župna c., 116
 Šmarje na Dol., slika križanja, 92
 Thörl (Vrata, Kor.) 48, 78, 99—100, 102
 Thorwaldsen, kipar, 130
 Tipološki način podajanja verske vsebine 70, 86
 Tridentinski koncil 132
 Trsat, milostna podoba, 132
 Tržič (Gor.), župna c., 112, 114, 116
 Umetnost in Cerkev 67—71
 Umetnost v cerkvi in slog 69
 Umetnost v cerkvi, zgodovina, 69—71
 Sv. Urban pri Ptuj 12, 40, 42
 Vatikan, Sikstinska kapela, 104, 183
 Verkade V., sl., 120, 122, 126, 152, 158, 159
 Visoko pod Kureščkom, c., 74, 76, 78, 102
 Sv. Višarje 52
 Vočin (Hrv.) 19
 Vrata (Thörl, Kor.) 48, 78, 99—100, 102
 Vurnik Ivan, a., 32, 42, 202
 Žirovnica, c., 76, 78
 Živopis 136, 150

K A Z A L O S L I K

	Slika
Bavarski mojster sr. 15. stol., Križanje	20
Bellini Giov., Objokovanje mrtvega Kristusa	38
Beram (Istra), sv. Marija na Škrilju, freske	15, 16
Bierti Osvald, slike pri Sv. Urbanu pri Ptuj	1, 6
Cranach Luka star., Križanje 1503	21
Credi, Lorenzo di, Madona	37
Częstochowska Marija	35
Eléusa, tip Marije	39
Gorjup Jože, slike v prezbitteriju cerkve sv. Miklavža v Kostanjevici	19
Grassmück Sepp, slike na Mirni	8
Grünwald Matija, Križanje 1511	22
Jelovšek Fr., slike v cerkvi sv. Petra v Ljubljani	15
— slike v cerkvi v Lescah	14
Jirak Pavel, Križev pot pri minoritih v Ptuj	25
Kalenić (Srbija), freska	41
Kralj Tone, slika iz cerkve na Sv. Višarjah	11
Layer L., Marija Pomočnica na Brezjah	40
Sv. Lovrenc na Pohorju, notranjščina cerkve	4
Monte Cassino, Toretta, slike	42
Maleš Miha, slike v Cirkveni	2, 7, 30
Mati vedne pomoči	27
Mengeš, slika iz prezbitterija	24
Olching pri Monakovem, slikana apsida	49
Overbeck Friderik, Obujenje Lazarja	34
Pengov, slika v cerkvi na Bledu	10
— slika v cerkvi v Škofji Loki	28
Poreč (Istra), slikana apsida stolnice	44
Ptuj, minoritska cerkev, Kristus, 13. stol.	33
Ravenna, S. Vitale, Abraham pogošča sv. Trojico	46

Rim, cerkev Marije Egiptovske, Hodigitrija	36
— cerkev S. Maria Maggiore, Abraham pogošča sveto Trojico	45
— katakombe sv. Petra in Marcellina	45
Scheffer v. Leonhardshof, Sv. Cecilija	48
Slovenjgradec, cerkev Sv. Duha, freske	9
Suha pri škofji Loki, freske	5, 17, 18
Thorwaldsen B., Kristus	31
Torcello, bizantinski Kristus	32
Tržič, župna cerkev, slike	26, 29
Vrata (Thörl), freske	23
Vurnik Ivan, prezbitrij pri Sv. Katarini	3
Zwiefalten, notranjščina cerkve	47



V S E B I N A

Uvodni okvir	5
I. Naloge in načela cerkvenega slikarstva	21
1. Krasilna stroka cerkvenega slikarstva	22
2. Poučna stroka cerkvenega slikarstva	67
3. Nabožna stroka cerkvenega slikarstva	118
II. Umetniška osebnost in cerkvena umetnost	153
III. Iz zgodovine cerkvenega slikarstva	168
1. O bistvu krščanske cerkve	169
2. Iz zgodovine cerkvenega slikarstva	172
3. Vloga osebnosti v zgodovini cerkv. slikarstva	192
IV. Ideal sodobnega cerkvenega slikarstva	198
Stvarno in imensko kazalo	207
Kazalo slik	210



NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA

COBISS



00000075412



