

ZBORNİK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO
(ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART)

NOVA VRSTA

LETNIK III



LJUBLJANA

1955

ZALOŽILA DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

»Zbornik za umetnostno zgodovino« izdaja Umetnostno zgodovinsko
društvo v založbi Državne založbe Slovenije v Ljubljani

Naklada 800 izvodov

Uprava: Ljubljana, Mestni trg št. 26 (Državna založba Slovenije), p. p. 50

Uredništvo: Prof. Fr. Stelè, Ljubljana, Univerzitetna knjižnica

Tiska Triglavsko tiskarna v Ljubljani

»Archives d'histoire de l'Art« paraissent une fois par an. — Rédacteur
M. François Stelè, Ljubljana, Univerzitetna knjižnica. — Administration:

Ljubljana, Mestni trg 26 (Državna založba Slovenije), p. p. 50

Za založbo Ciril Vidmar

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO
ZGODOVINO

ZBORNİK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO
(ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART)

NOVA VRSTA

LETNIK III



LJUBLJANA

1955

ZALOŽILA DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

Uredil prof. France Stele

113314



0 4512/1955

NATISNILA TRIGLAVSKA TISKARNA V LJUBLJANI

KAZALO

RAZPRAVE

Cevc Emilijan, Mojster Solčavske Marije	105
Lukman Franc Ks., Zadnjih deset let dr. Avgušтина Stegenška	197
Stelè France, K problemu jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine	225
Isti, Slovenska umetnostna zgodovina po letu 1945	253
Stelè Melita ml., Ljubljanska frančiškanska podobarska delavnica	161
Vidmar Vida, Sava	7
Zadnikar Marijan, Portal s pleteninastim ornamentom v Cmureškem gradu	147
Isti, Romanski vzhodni zvoniki v Sloveniji	55

ZAPISKI

Copič Jelisava, Umetnostno zgodovinsko društvo po letu 1951	256
Lukman Fr. Ks., Rojstni datum slikarja Janeza Potočnika	250
Rasmo Nicolao, Triptih Marksa Reichlichha v Narodni galeriji v Ljubljani	246
Soklič Jakob, Slikar Matija Knavs	252
Sorn Jože, Novi podatki o umetninah in umetnikih našega baroka	254
Vrišer Sergej, O avtorjih fresk v Kamnici pri Mariboru	245

KRONIKA

† Dr. Fran Windischer (Frst)	257
XVII. mednarodni kongres za zgodovino umetnosti (Frst)	258
VIII. bizantološki kongres (Frst)	259
Nova odkritja srednjeveških stenskih slikarij v Avstriji (Frst)	261

SLOVSTVO

Beritić Lukša, Dubrovački graditelj Paskoje Miličević (Frst)	282
Canĉkar Izidor, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. III. del (L. Menaše)	265
Dygve Ejnar, History of Salonitan Christianity (Frst)	270
Fisković Cvito, Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku (Frst)	282
Isti, Umjetnički obrt XV.—XVI. stoljeća u Splitu (Frst)	285

Forlatti Ferdinando, Il palazzo dei Trecento di Treviso (Frst)	284
Frodl Walter, Glasmalerei in Kärnten (Frst)	268
Fučić Branko, Izveštaj o putu po Istri 1949 godine (Frst)	281
Karaman Ljubo, O umjetnosti srednjeg veka u Hrvatskoj in Slavoniji (Frst)	278
Isti, O srednjevekovnoj umjetnosti Istre (Frst)	278
Isti, Osvrti na neka pitanja iz arheologije i povijesti umjetnosti (Frst)	278
Isti, Pregled umjetnosti u Dalmaciji (Frst)	280
V. Oberhammer - C. Th. Müller, Gotik in Tirol (E. Cevc)	272
Prijatelj Kruno, Slikar Tripo Kokolja (Frst)	281
Isti, Prilozi slikarstvu XV.—XVII. stoljeća u Dubrovniku (Frst)	281
Isti, Slikari XVIII. i XVIII. stoljeća u Dubrovniku (Frst)	281
Rasmo Nicolao, Arte medioevale nell'Alto Adige (E. Cevc)	272
Isti, Nuove acquisizioni alla conoscenza dell'arte medioevale dell'Alto Adige (E. Cevc)	276

SLIKE

Cmurek, portal v gradu	sl. 30
Gornji grad, romanski kapiteli	sl. 24
Graz, Leechkirche, kipi	sl. 25, 26
Graz, Joanneum, romanski kip	sl. 27
Guggenbichler M., dela	sl. 54—58
Kamnica pri Mariboru, freske	sl. 59, 60
Ljubljana, Krakovo, Marijin kip	sl. 21
Ljubljana, Križanke, romanski kapitel	sl. 23
Ljubljanska frančiškanska delavnica	sl. 55—58
Razstava »Save« pri Miethkeju	sl. 1
Reichlich Marx, triptih	sl. 61, 62, 63
Romanski vzhodni zvoniki v Sloveniji	sl. 2—18
Seckan, romanski kip MB	sl. 28
Solčava, Marijin kip	sl. 19, 20
Šent Vid, romanski kapitel	sl. 31
Vuzenica, romanski portal	sl. 32, 33, 34

S A V A

Klub slovenskih impresionistov

Vida Vidmar, Ljubljana

Pri nas predstavlja 19. stoletje revno dobo, brez močnih slikarskih osebnosti, ki bi izvedle radikalno revolucijo in se ne bi zadovoljile le z oddaljenim spremljanjem evropskega umetnostnega ritma. Zato so stari umetnostni nazori dolgo životarili poleg novih in smo nekatere faze razvoja skorajda preskočili.

V začetku stoletja stoji generacija naših romantikov in romantičnih realistov — Matevža Langusa, Mihaela Stroja in Josipa Tominca. Njihova umetnost je živela v senci bogatih tradicij preteklosti ter preko teh ni silila.

V drugi polovici stoletja se je pojavila osebnost Janeza Wolfa, čigar delo je sicer nadaljevanje naše monumentalne tradicije, a vendar predstavlja reakcionaren pojav. Po svojo inspiracijo je šel na tuje, obnovil je nivo našega slikarstva, a ostal osamljen primer visoke kvalitete. Ohranil je tradicijo umetniškega šolanja in jo branil pred banalno estetikom podeželskih naročnikov.

Njegova učenca, brata Janez in Jurij Šubic, sta končala v tujini. Njuna dela so izraz izrednega umetnostnega pojmovanja in znanja, a za nas le priče tujega življenja in umetnostnega razvoja. Jurij se je najbolj približal impresionizmu s tem, da je pod francoskim vplivom posegel po pleinairju. Pleinairizem, ki predstavlja prehod med realizmom in impresionizmom, se razen v nekaterih Petkovškovih in v zadnjih delih Jurija Šubica pri nas ni razvil. Hrvati Kraljević, Becić in Račić bi v tem smislu organskega razvoja lahko predstavljali to vmesno stopnjo prehoda, ki pri nas Slovencih manjka.

Tudi Ažbè je odšel v Monakovo in tam ostal. Pri njem in pri Šubicih je značilno večno hrepenenje po domovini. Po tisti domovini, kjer je slikarstvo tedaj skoraj prenehalo. Barok je bil z Langusom končno umrl in po Wolfovi smrti so nekateri učenci pohlevno obrtovali. Ljubljani je po več stoletjih, na pragu moderne, pretila nevarnost, da preneha biti umetnostno središče.

V tak čas pada nastop mladih sil, ki so iskale novih poti do umetnosti. Kulturne in umetnostne razmere so bile take, da slikarji, ki so pozneje tvorili eno naših najizrazitejših umetnostnih generacij, niso mogli dobiti doma nobenih pobud, niti tehničnega znanja, marveč so

posamič odhajali na tuje šole. Spočetka so bila njih stremjenja dokaj različna. Srečavanje v Ažbétovi monakovski šoli pa je ustvarilo iz posameznikov skupino, ki si je nadela ime impresionisti in pri nas prva jasno formulirala razmerje umetnika do naroda.

A. Slovenska umetnost in impresionisti pred združitvijo v klubu »Sava«

1. Nastanek prvega slovenskega umetniškega društva v Ljubljani

Prvi znak obrata na bolje v slovenskem umetnostnem življenju pomeni prva slovenska umetnostna razstava 1900 v Ljubljani.

Leta 1898 je na Jakopičevo prigovarjanje kipar Alojz Gangl, takrat priznani umetnik v Ljubljani, naslovil poziv vsem slikarjem, slikaricam, kiparjem in arhitektom slovenskim. Vsi ti naj bi mu čimprej sporočili, koliko in kaj bi vsak izmed njih želel razstaviti. »Razstaviti se sme vsak umotvor, pa naj bode snov posvetna ali religiozna, naj pripada umetnik tej ali oni smeri umetniški...« Razstaviti se smejo le samostojna dela. Razstava naj bi se začela jeseni 1899.¹

Vendar ta poziv ni rodil tistega uspeha, ki ga je bil Gangl pričakoval, zato je ves razočaran 29. marca 1899 razstavo odpovedal: »... Ker se je doslej zglasilo premalo slovenskih umetnikov, zaradi tega sem tudi opustil namero, da bi se otvorila umetniška razstava že v letošnji jeseni.«²

Ideja prve slovenske umetnostne razstave pa ni propadla, pač pa se je sprožila misel o ustanovitvi prvega društva slovenskih umetnikov. Že 21. maja 1899 je bil v Narodnem domu pripravljalni občni zbor. Navzočih je bilo tudi več pisateljev, med njimi Govekar, ki je predlagal, naj bi se delokrog društva razširil tudi na neupodabljajoče umetnike in naj se v tem smislu predlagana pravila spremene. Predlog je bil sprejet in bilo je ustanovljeno splošno umetniško društvo, ki je imelo več sekcij. Načelniki sekcij so bili hkrati člani glavnega odbora. V odbor, ki naj bi sestavil pravila, so bili izvoljeni: Aškerc Anton, Duffé Ivan, Franké Ivan, Govekar Fran, Holz Vatroslav, Grilec Ludovik, Mis Celestin in Zajc Ivan.³

Ko se je razvedelo, da so v odboru tudi pisatelji, in to Govekar ter Aškerc, je »Slovenski list« pod pretvezo, da je umetniško društvo liberalno, pričel odvrčati umetnike od pristopa, češ da nihče, ki bo včlanjen, ne bo dobil dela od duhovščine. Vsako gibanje je takrat pač moralo takoj dobiti svojo politično obleko ali pa je žalostno propadlo, kakor je pokazal nadaljnji razvoj delovanja tega društva. Največ je ob ustanovitvi pisala o društvu in se zavzemala zanj tržaška »Edinost«. Pa ljubljanski časopisi? »Slovenec« je močno napadal, »Slovenski Narod« pa se je pohlevno branil, boječ se trenja z umetniki.

Dne 4. junija 1899 je bilo na ustanovnem občnem zboru ustanovljeno »Slovensko umetniško društvo«. Pravilnik društva je obsegal tele glavne točke:

Cl. 5. Smoter društva:

a) Pospeševanje slovenske umetnosti sploh, prirejanje slikarskih, kiparskih in drugih razstav, bodisi samo domačih, bodisi slovenskih ali neslovenskih umotvorov. Podpiranje mladih talentov. In končno reševanje vseh po zakonu shodnih pravic.

b) Varovanje umetniških pravic svojih članov, gojenje družabnosti, prirejanje zabav in poučnih predavanj, izdajanje reprodukcij, knjig, brošur in tiskovin sploh.

c) Sklepanje zvez z inozemskimi umetniškimi društvi in posredovanje med slovenskimi umetniki in odbori mednarodnih razstav.

Cl. 4. Politika je iz društva izključena.

Cl. 5. Član društva more postati vsaka oseba, katera se zaveže izpolnjevati društvene dolžnosti in podpirati smoter društva.

Cl. 6. Člani društva se dele v

- a) častne,
- b) ustanovne,
- c) podporne,
- č) izvršujoče.

Cl. 8. Ustanovnik postane vsak član, ki enkrat ali v dveh obrokih plača prispevek 50 kron. V drugem slučaju mora plačati prvi obrok takoj, a drugi tekem enega leta.

Cl. 9. Podpornik postane vsak član, ki plača na leto najmanj 6 kron.

Cl. 10. Izvršujoči član postane vsak umetnik (slikar, kipar, graver, arhitekt, nadalje pisatelj, glasbenik, dramski igravec), ki je Slovenec ali med Slovenci živeč Slovan in ki plača 6 kron na leto.

Cl. 12. Vsak izvršujoči član ima pravico

a) na rednih in izrednih zborih interpelirati, staviti predloge, jih razlagati in glasovati o njih;

b) ima aktivno in pasivno volilno pravico.

Cl. 13. Podporniki imajo pravico do brezplačnega vstopa na vse prirejene razstave, društvene zabave ali predavanja in seje, kolikor so proglašene za javne ali slavnostne.⁴

Izbran je bil naslednji odbor: Predsednik: Ivan Šubic (ravnatelj obrtne šole); podpredsednik: Ivan Frankè (profesor); tajnik: Gangl Engelbert (učitelj); blagajnik: Gerbič Fran (profesor); odborniki: Vatroslav Holz, Alojz Šubic; odbornikova namestnika: Ivan Zajc, Rihard Jakopič.

K društvu je pristopilo 50 članov.⁵

Tudi »Slovenec« in »Slovenski list« sta poročala o ustanovnem občnem zboru, vendar v močno negativnem smislu. »Slovenec« trdi proti koncu članka, da je »poizkus napraviti tako društvo očitno naperjen proti Društvu za krščansko umetnost... v katerem bi tudi snovatelji

novega društva našli lepo polje za svoje delo, če bi sploh hoteli delati.« »Slovenski list« pa se je lotil Govekarja.

Zaradi teh napadov na »Slovensko umetniško društvo« je ravnatelj Šubič naznanil društvu, da odstopa kot predsednik. Na novem občnem zboru 23. julija je bil izvoljen za predsednika Frankè, za podpredsednika pa Duffé. Društvo je štelu takrat že okoli 60 članov.⁶ Pričelo je tudi prirejati jour-fixe, ki so si zaradi skrbno sestavljenega programa kmalu pridobili sloves in so privabljali številno občinstvo.

Kmalu so pričeli pripravljati prvo razstavo. Že spomladi 1900 je začelo živahno vreti med »mladimi« in »starimi« slovenskimi umetniki. Skoraj vsi so se tisti čas mudili v Monakovem, ki je bilo tedaj poleg Pariza, Rima in Prage najveljavnejše torišče evropske umetnosti. Zgodovina začetkov slovenskega impresionizma je ozko povezana s tem mestom. Prvi Slovenci, ki so se tu srečali, so bili Ažbè, Vesel in Kobilca. Vsem trem je bila učiteljica narava, vendar še ne v impresionističnem smislu, čeprav so si v kasnejših delih osvojili prenekatero zunanjo značilnost nove smeri.

Med mlajšimi je prvi prišel v Monakovo Jakopič. Ažbè je takrat na prigovarjanje in s pomočjo tovarišev odprl slikarsko šolo, ki je bila kmalu med najbolj obiskanimi. Velik del voditeljev poznejše svetovne moderne se je šolal v njej, med njimi češki impresionist Kuba, ki nam je v treh slikah ohranil vtise iz Ažbetove šole. Prav ta šola je tudi vzrok, da si je mladi rod slovenskih slikarjev v letih od 1891 do Ažbetove smrti 1905 izbral Monakovo za središče svojega študijskega dela. Kar vsi so se zvrstili v njej ali vsaj ob Ažbetu: Jakopič, Jama, Grohar, Sternen. In vendar jih težko imenujemo njegove učence, saj nihče izmed njih ni sprejel njegovega umetniškega nauka, pač pa sta videla Jakopič in Sternen v delih francoskih impresionistov, a Grohar v Segantinijevih izpolnitev in potrdilo lastnih teženj. Te so prinesli s seboj že iz domovine, kjer dotlej ni nastala še nobena impresionistična slika in kjer se mladi rod niti po publikacijah ni mogel seznaniti z novim slikarskim izrazom, prevladujočim v zahodni Evropi. Ažbè sam toži v razgovoru z dr. Prijateljem: »Talenta imajo mnogo — Grohar, Jakopič in njuni tovariši — sami genialni mladeniči, ki so bili po nekaj mesecev pri meni, potem pa so začeli mazati na lastno pest. Ves trud lastnega tehničnega iskanja pa bi jim ostal prihranjen, če bi vzdržali pri meni, kajti jaz imam Wolfovo umetniško oporoko, meni jo je izročil pred svojo smrtjo. To je bilo takrat, ko se je že bližal njegov konec in je ležal v svoji delavnici na goli žimnici... Jaz sem ga tisti čas obiskal in takrat mi je zaupal tajnost svoje umetnosti, ki jo skrbno čuvam kot oporoko za naš genialni naraščaj. Zato pa zahtevam od mladega slovenskega slikarja, ki se pride k meni izobraževati, naj zdrži osem let v delavnici. Nobene odškodnine ne zahtevam za šolanje. Tekom te dobe ga vpeljem v Wolfovo dediščino slovenske umetnosti in potem se lahko vda lastnemu delu. A do sedaj se še nihče ni podvrigel temu strogemu predpisu. Po kratkem času mi je vsak odšel po lastnih potih. Sedaj sem navaden šolmošter, a ko dobim pravega učenca, ga bom naučil slikati, da bo svet gledal, kaj zmoremo Slovenci!«⁷

Te besede nam jasno kažejo, kako je Wolfov duh povezal našo slikarsko preteklost s sedanostjo in kolikšno ljubezen ter spoštovanje do slikarskega poklica je znal ta mož vzbuditi v svojih mladih učencih.

O takratnih pripravah v Monakovem za prvo slovensko umetnostno razstavo nam obširno poroča dr. Zarnik v svojem članku »Slovenski slikarji v Monakovem«, ki je izšel v »Ljubljanskem Zvonu« leta 1900, in ki so ga zaradi psevdonima Artifex napačno pripisovali Jami.

2. Prva slovenska umetnostna razstava

Prva razstava je bila slavnostno otvorjena v veliki dvorani Mestnega doma dne 15. septembra 1900. Kot zastopnik deželnega predsednika je bil navzoč grof Schaffgotsch. Otvoritveni govor je imel župan Ivan Hribar, ki je ob zaključku dejal: »Pred sabo vidimo plodove slovenske upodabljaajoče umetnosti — in ako družega ne — zmoremo vsaj tolažilno reči: ‚Eppur si muove!‘ Srečnejši časi bodo našli srečnejši rod!«⁸

Zvečer istega dne je bila v Narodnem domu slavnost akademija. O razstavi je na dolgo in široko pisal »Slovenski Narod«, vendar žal bolj zato, da bi poudaril nasprotje do drugega katoliškega shoda, o katerem se je razpisal »Slovenec«.

Že na tej prvi razstavi so prevladovali mlajši. Da bi jih približal občinstvu, je dr. Miljutin Zarnik — tudi bivši Ažbétov učenec — objavil več člankov v »Slovenskem Narodu«. Poudaril je pomembnost te razstave v narodno kulturnem pogledu in važnost vzgoje občinstva. Vendar je tudi on skeptično pripomnil: »Je li pričakovati, da bode kdaj, recimo čez 200 let, slovenstvo tako daleč, da bode na tehtnico mednarodne kulture polagalo tudi svojo specifično utež, ki se bo po svojem bistvu razlikovala od vseh drugih, tako da bo svet govoril o slovenskem slogu... šele prihodnje generacije bodo pripomogle do emancipacije od tujih form.«⁹ Kakšno je bilo njegovo resnično prepričanje o slovenskih umetnikih, je pokazal ob priliki dunajske razstave leta 1904.

V »Ljubljanskem Zvonu« je napisal obširno kritiko Aškerc. Veseli se prvega uspeha in upa, da bodo razstave odslej redno vsako leto. Zavzema se za vseslovanske razstave in za stalne zveze z ostalimi slovanskimi narodi.

Sam pravi, da kar piše, »ni nikakor kritika, ampak le poročilo, ker pravih kritikov Slovenci nimamo, saj do najnovejšega časa skoraj tudi slovenske upodabljaajoče umetnosti nismo imeli...« Razstavni katalog kaže 188 del, kar je gotovo marsikoga iznenadilo.¹⁰

Končuje članek z ugotovitvijo: »Kar bi bilo jako potrebno, je to, da bi se ustvarila v Ljubljani posebna galerija za upodabljaajoče umetnosti. A kje je mecen z veliko mošnjo in še večjim srcem, da bi nakupil najlepše umotvore prve slovenske umetnostne razstave za narodno galerijo?«¹¹

V tržaški »Edinosti« je Vatroslav Holz priobčil »Imenik razstavljalcev«, v katerem je nanizal o vsakem najvažnejše podatke in njihova dela tudi vrednotil. Groharju je posvetil mnogo več pažnje kot Franketu, česar Frankè ni nikoli pozabil.¹²

Pozitivne ocene so prinesli tudi ostali ljubljanski časopisi ter nekateri hrvaški listi. V »Karlovačkem svjetlu« z dne 30. septembra se je zelo pohvalno izražal o naših impresionistih M. Marjanović. O Jakopiču pravi med drugim: »...on je svakako najsmelij talent na cijeloj izložbi, on hoće nešto, on traži, a i naći će što traži, jer u njega ima vanredne snage izražaja.«

V zagrebškem »Životu« je pisal Plavšić, ki je podoben feljton objavil tudi v »Agramer Tagblattu«.

»Medju slovenskim mladim umjetnicima imade tako zanimljivih modernih umjetničkih individualiteta, kao što su Jakopič i Vesel, da bi zaslužili posebna razmatranja. Oni nam ujedno pokazuju koliko vrijedi, kad svaki umjetnik ide svojim putem.«

Obisk razstave je bil primeren časopisni propagandi. Razstavo je obiskalo okoli 5000 obiskovalcev. Tudi 500 Tržičanov se je pripeljalo na ogled razstave, vendar je njihov obisk izzvenel bolj kot politična manifestacija, ki je sprožila ostro polemiko v naših listih.

Kljub tako številnemu obisku pa je bilo število prodanih umetnin neznatno, saj je bilo prodanih komaj 8 slik. »Slovenski Narod« je zato proti koncu razstave objavil javni apel, ki pa je žal ostal brez odziva.¹³

Umetniki so bili pri vsem tem političnem pompu potisnjeni nekoliko vstran. Jakopič sam pravi, da je prva razstava v nacionalnem pogledu imela velik uspeh, »umetnost pa takrat ni prihajala bog ve kako v poštev.«¹⁴

Prva razstava je pokazala važne zaključke. Vso organizacijo so imeli v rokah mladi, in to se je izražalo v celotnem vtisu razstave. Skupina Vesel, Grohar, Jama, Sternen in Jakopič je pokazala po vrednotah najmočnejša dela, ki so v mnogih primerih stala kot dokument nove dobe proti delom preteklosti. Po tem prvem skupnem nastopu »starih« in »mladih« je kmalu prišlo do razhoda in popolne oddelitve Jakopičeve skupine, kajti bilo je jasno, da se je pojavilo novo hotenje v življenju slovenskega slikarstva, ki je bilo lastno mladini. Ta njihova volja pa je naletela na nerazumevanje in odpor.

Spričo izkušenj, ki so si jih pridobili na prvi razstavi, so sklenili v bodoče bolj paziti, da bi jih spet kak zastopnik ne vpregel v svoj politični voz. Ta odločitev se je pokazala na 3. občnem zboru 31. okt. 1901, kjer je odpadel tajnik Govekar in podpredsednik Duffé. Novi odbor je bil sestavljen takole:

Predsednik: Ivan Frankè, podpredsednik: dr. Miljutin Zarnik, tajnik: Rihard Jakopič, blagajnik: Ivan Grohar, odbornika Fr. Gerbič in Fr. Govekar, namestnika L. Pahor in R. Šega, preglednika: C. Mis in M. Sternen.

Na tem občnem zboru so postavili tudi program za nadaljnja leta: retrospektivna razstava, razstave v tujini in doma, umetniški dom in ustanovitev narodne galerije.¹⁵ Program, ki ga »Slovensko umetniško društvo« nikoli ni izvedlo, ker je prekmalu razpadlo, ki pa so ga »Savani« v celoti uresničili.

5. II. razstava in poraz mladih

Do II. slovenske umetnostne razstave, ki je bila določena za jesen leta 1902, so se umetniki razkropili po deželi. Jakopič in Jama sta slikala skupaj v Stranski vasi in ob Sotli na Hrvaškem. Jakopič je bil tedaj že prepričan, da je njegovo delo zmožno edino na domačih podlagah ustvariti novo slovensko umetnost. Sledila sta mu Jama in Grohar ter pričela v isti smeri svoj pravi slikarski razvoj. Tako je Jakopičevo delo iz lastne moči narekovalo smer vsemu našemu ustvarjanju.¹⁶

Jury druge razstave je bila zelo stroga, saj je od 150 prejetih del kar 70 del odklonila.¹⁷ Zato se je že pred otvoritvijo govorilo o preveliki revolucionarnosti za razstavo namenjenih slikarskih del.

R. Sever je v »Slovenskem Narodu« s člankom »O secesiji in drugem« napovedal, da bo II. slovenska umetnostna razstava v znamenju pomladi... »nove smeri bodo prevladovale in, kar je bilo na I. razstavi še historičnega, bo izginilo; pokaže se slovensko slikarstvo, kiparstvo in arhitektura, kakor je zdaj, prav zdaj«. Da bi občinstvo razumelo razstavljalce, je razložil tudi pojem secesije.¹⁸

Razstavo so odprli 20. septembra 1902 v Narodnem domu. Otvoril pa je ni več ljubljanski župan, marveč novo izvoljeni podpredsednik društva dr. Zarnik, ki se je že na I. razstavi najbolj zavzemal za mlade. V otvoritvenem govoru je dejal: »Če hoče kak narod, da ga Evropa prizna za narod med svojimi, tedaj se mora dotični rod legitimirati kot tak. Pokazati mora, da ima višje težnje, kot so one do golega obstanka — pokazati mora svojo kulturo... in za tiste, ki morda obupujejo nad prihodnostjo slovenstva, lahko pokažemo s prstom na današnjo razstavo kot del naše razvijajoče se kulture ter jim zakličemo: ‚In hoc signo vinces!‘«¹⁹

Že nekaj dni po otvoritvi pa so umetniki in »Slovensko umetniško društvo« trdo občutili, da so se uračunali, ker so hoteli živeti brez politične opore. Vsi listi so jih v svojih kritikah enodušno odklonili. Neki Simplicissimus je v treh podlistkih, objavljenih v »Slovenskem Narodu«, napisal za takratno vzdušje zelo značilne besede: »Rihard Jakopič je pri nas najbolj osovražen umetnik; izvestni krogi, kateri se sicer za umetnost še toliko ne zmenijo, kot za lanski sneg, občutijo dejstvo, da je Jakopič sploh na svetu, kot osebno žalitev in ob vsaki priliki se na njega in na tiste, ki ga ne zasmehujejo, izlivajo celi sodovi smrdljive zakotne modrosti... Jakopič je navduševalen, velik slikarski talent, in to se mu je v ocenah vedno priznavalo — toda z mentalno rezervacijo, koje pa on menda ni občutil: da je njegova današnja umetnost v prvi vrsti obljuba tega, kar zamore postati ob marljivem, resnem učenju. Smešni so tisti, ki pravijo, da so Jakopičeve slike slabe, a prav tako je res, da se jih nikakor ne more smatrati samostojno upravičenim kot dejanje in nehanje bodisi še tako modernega impresionistovskega naziranja slikarskega.«²⁰ ... »Poleg tega je figuralna stran skoro pri vseh naših umetnikih Ahilova peta... kdor sedi v Ljubljani, ima prvič velik križ dobiti modele za akt-študije, žensk sploh ne, ker je ‚greh‘, drugič pa modeli stanejo denar; naši umetniki pa, kakor je znano, žive ob bohlonanju in če jim gre prav dobro tudi ob platonskem priznavanju občinstva.«²¹

Da bi bila slika odpora, na katerega so naleteli mladi, jasnejša, omenjam še nekaj stavkov iz članka »Tuji«, ki je izšel v »Novicah« in ga je baje napisal sam glavni urednik Miroslav Malovrh. O otvoritvenem govoru dr. Zarnika pravi: »... da ni bilo drugega nič, kakor — lepe besede, kajti ta umetniška razstava je vse prej kakor slovenska zmaga na kulturnem polju... ona struja pa, ki jo zastopa g. Jakopič, je izrodek mode, efemeren pojav, ki je že tod in tam opuščen in, ki občinstva nikjer ni ogrel... Ti naši umetniki so se odtujili narodu popolnoma in nimajo na sebi nič slovenskega... Uspeh II. slovenske umetnostne razstave je — mučno razočaranje.«²²

Edini časopis, ki se je takrat zavzel za razstavlajoče umetnike, je bil »Laibacher Zeitung«. Nepodpisani kritik je hvalil zlasti dela Jakopiča, Sternena, Jame in Groharja. Na koncu članka je poudaril, da pomeni razstava glede na majhno število razstavljalcev in na naše umetnostne prilike pomemben napredek in upoštevanja vreden uspeh. Razen tega pravi, da so na razstavi nedvomno dela, do katerih javnost ni mogla najti pravega odnosa; vendar ostane odprto vprašanje, ali je vzrok temu stanju pomanjkljivo dojemanje publike ali slučajna umetniška iztirjenja razstavljalcev.²³

Kakšen je bil odmev med občinstvom, je jasno, saj si dotlej še ni moglo ustvariti nobenega lastnega pogleda. O kakem kulturnem življenju takrat ni bilo sledu — edini utrip je beležila politična misel. Tu so se koncentrirale vse sile, tja je vleklo vse duhove. Politika je bila glavna življenjska os in takratni življenjski in kulturni »credo«. To mrtvilo duha, ki mu je bila politika le zunanja preobleka, jedro pa pravcato Cankarjevo rodoljubje, je pretresla ob koncu stoletja truma umetnikov, svobodnih ljudi brez predsodkov in kontrast je bil prevelik. »Prinašali smo umetnost,« pravi Jakopič, »govorili smo o umetnosti, o problemih življenja, o človeku, o skrivnostih ustvarjenega — toda javnost je bila kakor zaklenjena hiša — mrzla in negostoljubna — gluha loza — zavpil si vanjo, in ni ti dala odmeva.«²⁴

Ko se je publika otrešla nacionalnega navdušenja in se zavedla obsega nove smeri, je neuspeh II. slovenske umetnostne razstave onemogočil še tako rahlo misel na sodelovanje s starejšimi. Razlika med enim in drugim mišljenjem je bila tedaj že nepremostljiva. Docela osebnemu egoizmu starejših posameznikov je stala nasproti osebna moč mladih, zavedajočih se svoje umetnostne misije. Njih ideal je bil ustvariti Slovencem umetnost, pravo in lastno, misel, v znamenju katere so se poslej družili.

4. Groharjev zapor in razpad »Slovenskega umetniškega društva«

V tem času se je boj med narodno napredno in katoliško narodno stranko tako zaostрил, da sta prevzela odgovorni uredništvi pri »Slovenskem Narodu« dr. Tavčar, pri »Slovincu« pa dr. Žitnik, ki sta bila poslanca in sta krila izpade v listih s svojo poslansko imuniteto. Med to kolesje neusmiljene borbe je nenadoma prišla vest o Groharjevi poverbi. Težko je danes razložiti ravnanje večine članov »Slovenskega

umetniškega društva« proti svojemu blagajniku. Grohar je pred sodnim postopanjem nudil kritje za primanjkljaj, pa je vseeno moral v ječo, iz katere se je vrnil kruto strt.

Slike, ki jih je Grohar prepustil umetniškemu društvu v kritje dolga, so bile razstavljene v dvorani Mestnega doma. Reklamna notica je opozarjala občinstvo, naj kupuje slike, katerih cene so bile najnižje. Po Pahorjevem poročilu na občnem zboru 4. junija 1904 je znašal izkupiček za slike 110 kron, za pohištvo pa 56 kron. Na tem občnem zboru je tudi »Slovensko umetniško društvo«, ki je v začetku vzbujalo toliko upov, žalostno razpadlo. Neozdravljivo je zbolelo že septembra 1902 ob priliki II. razstave. Sedaj pa je po dveh letih izginilo s površja. Po likvidaciji društva so neprodane Groharjeve slike prešle v last mestne občine.²⁵

Ko se je v februarju Grohar vrnil iz zapora, je nekaj časa prebil pri notarju Rahnetu na Brdu pri Domžalah. Tudi ostali Groharjevi tovariši so se odselili na deželo. »Pomen te izselitve iz središča, ki se je videla kot kapitulacija v banalnem boju z umetnostno starino, je bila gesta veličine in spoznanja višjega poslanstva.«²⁶ Ta pobeg se je spremenil v prerojenje in najlepšo mladostno dobo slovenskega slikarstva. V tej dobi so doživeli skupno stopnjo kot »slikarji svetlobe« in krajina je bila, ki je v tem času najbolj ustrezala težnji, da si osvoje tehnični problem slikanja svetlobe.

B. Nastop in zmaga v tujini

1. Ustanovitev kluba »Sava« in odmev dunajske razstave

Po porazu, ki so ga mladi doživeli v domovini, so sklenili, da gredo s svojimi deli v svet. To pa ni bilo tako preprosto. Saj so bili nepoznani umetniki majhnega, nepoznanega naroda. Katero umetniško društvo, kateri znani umetnostni salon jim bo odprl duri? Vendar — sklep je bil storjen in vztrajno so se pripravljali na novi nastop.

Grohar je prvi odšel leta 1903 na Dunaj s trdnim namenom, da se rehabilitira in dobi zadoščenje za krivico s priznanjem na umetnostni razstavi mednarodnega pomena. Brez zaslužka in podpore, v bednem ateljeju, več lačen kakor sit, bedno oblečen in domala bos, je dan na dan hodil po velikem mestu in pritiskal na kljuke domov v umetnosti odločujočih mož. Staremu umetnostnemu trgovcu Miethkeju je Grohar pokazal samo nekaj svojih slik in takoj je veljavni strokovnjak odprl vrata svojega salona mladi slovenski umetnosti.

Ko se je v Ljubljani razvedelo, da bodo mladi razstavljali pri Miethkeju na Dunaju, nekateri krogi niso hoteli verjeti, da bi bilo kaj takega mogoče. Celo dr. Zarnik, ki je mlade na vseh razstavah zagovarjal, je sedaj v svojem pismu dr. Vidicu izrazil hude pomisleke. »Jaz sem precej razočaran,« pravi »od ‚Slovenskega umetniškega društva‘ in njegove druge razstave, katero sem sicer, dasi bi me ljudje najraje linčali, po dostojni možnosti hvalil iz onega znanega principa, ki sili berača k hvalisanju lastne malhe — a sram me je bilo ‚im Unterbewusstsein‘ in

postal sem pesimist glede naših talentov... Vsem našim umetnikom skoro primanjkuje splošnega obzorja. To so Vam, kolikor sem jih jaz spoznal, take duševne reve, ki čez tehniške fachsimpelije ne pridejo zlepa venkaj, a če, tedaj je njih pogovor vreden vsacega napol omikana obrtnika.«²⁷

Ker je Miethke želel, da bi nastopili kot organizirana skupina, so ustanovili klub »Savo« — tisto »Savo«, ki je nato 20 let predstavljala v evropskih deželah pojem slovenske umetnosti, ki ji je neustrašena priborila državljansko pravico v kraljestvu lepote in pritisnila enega najtehtnejših pečatov na njeno zrelostno spričevalo. Povod za ustanovitev kluba je torej prišel od zunaj in je bil le nujna posledica dogodkov, kakor so se razvijali. Verjetno so mlade takrat družili bolj skupni ideali in skupni interesi kot napisana pravila, za katera je zaradi kasnejših Jakopičevih izjav malo verjetno, da so sploh obstajala.

Člani kluba so postali vsi umetniki, ki so razstavljali pri Miethkeju: Ivan Grohar, Rihard Jakopič, Matija Jama, Luiza Jama, Roza Klein, Matej Sternen, Ferdo Vesel, Peter Žmitek in Franc Berneker, ki je bil edini kipar te skupine.²⁸

V kako bednih razmerah so živeli naši umetniki na Dunaju, nam priča primer, da so po slavnostni otvoritvi Slovenske umetniške razstave na Dunaju, ki je bila 25. februarja 1904, odšli na banket v ljudsko kuhinjo pri Sv.Štefanu, ker pač vsa družba ni premogla več ko 38 krajcarjev²⁹ (sl. 1).

A kljub vsem težavam so Savani uspeli. Dunajska kritika je priznala, da je bila slovenska razstava umetniško najboljša prireditelj pri Miethkeju v vsej sezoni. Prvo poročilo in kritiko izpod peresa dr. Huga Haberfelda je prinesel dnevnik »Zeit«. V članku »Slovenische Künstler« je takole ocenil mlado slovensko umetnost: »... Hrepenenje, vernost in goreča iskrenost so darovi umetnikov slovenske zemlje... Vse, kar je prišlo med nas v raztresenih prevodih slovenskih pesnikov v verzih in prozi, ima ta pečat na sebi. In sedaj diha ta atmosfera skoro iz vsake slike umetniškega kluba »Savo«... Ta razstava je nekaj novega: ker Slovenci nimajo tradicije, so med njimi vsi mladi umetniki novi, dasi včasih ne čisto iz lastne moči, ampak pod vplivom Pariza in Monakovega. Tudi ruska umetnost se čuti, če ni ta skupnost le posledica iste slovanske praduše... Skoraj vsi uporabljajo špahtel, vendar nima »špahtel tehnika« svojega izvora v zunanjih motivih. Neizrabljeni moči slovenskih slikarjev je čopič prenežno orodje in često se zdi, kakor bi prelili barvo neposredno na platno. Tudi slike, ki so delane s čopičem, so tako pastozne, kakor da niso slikane, ampak zidane... Kreпки izraziti tehniki pa se pridružuje v čudovitem nasprotju nežna čutnost in nervozna lirika mnogih pokrajin, kakor izredno finih jesenskih motivov Riharda Jakopiča ali pa idilnega Matije Jame čudovitih »Brez v megli«.³⁰

Kritik dr. Fr. Servaes piše v »Neue Freie Presse«: »Torej človek le še doživi presenečenje. Pri Miethkeju smo na novo odkrili celo umetnostno provinco. O slovenskih slikarjih smo komaj kaj vedeli. Sedaj so končno tu, sami mladi ljudje, ki pa so takoj zasedli častno mesto...«³⁰

V »Neues Wiener Tagblatt« zaključuje kritik Stern članek s temi besedami: »...nedvomno pa bo od sedaj dalje treba misliti na to, da je tudi Slovencem potrebno na umetniški karti monarhije določiti lastno mesto.«³¹

»Reichswehr« ima v svoji kritiki tale stavek: »Čudovito je, s kako globokim čustvom je izražen nacionalni moment v teh delih; pri nekaterih slikah lahko govorimo prav o narodnem slikarstvu.« Te besede



Sl. 1. Razstava Kluba Save pri Miethkeju na Dunaju 1904

je zapisal Nemeč o tistih umetnikih, ki jih je naša javnost na II. slovenski umetniški razstavi v Ljubljani obsodila kot »tujce, ki nimajo na sebi nič slovenskega.« Sedaj pa se je izkazalo, da so mladi že po dveh letih uresničili zamisel dr. Žarnika o lastnem slovenskem slogu, o katerem se je dr. Žarnik vpraševal, je-li mogoče, da ga dobimo čez 200 let.

O razstavi so poročali tudi ostali dunajski listi. Tako so objavili daljša poročila »Extrablatt«, »Sonn- und Montagszeitung« in »Wiener Salonblatt«, ki je priobčil članek pod naslovom »Das Erwachen der Slaven«. Kritik Liebenwein pa se je izrazil: »Jaz sem sicer pravi Nemeč, toda priznati moram, da je slovenska umetnost na višku in zato jim moram čestitati, dasi sem njihov narodni nasprotnik.«³²

Uspeh, ki so ga doživeli Savani, je še toliko večji, če pomislimo, kako težko stališče so imeli objektivni kritiki glede na nacionalno napetost, ki je bila tedaj posebno zaostrena. »Deutsches Tagblatt« je ostro napadel Miethkeja, češ da odpira vrata svojega salona in hkrati

nemški umetnostni trg tistim Slovencem, ki na Kranjskem in Štajerskem vodijo borbo proti Nemcem. To jasno dokazuje, kako malo pogojev za uspeh so imeli ubogi, nepoznani umetniki — in vendar so zmagoslavno prodrli. Zmagali so edino s svojo umetnostjo, saj drugega niso imeli. Prišli so siromašni iz siromašne domovine, neznan in preziran.

Razstava je bila nenavadno dobro obiskana in temur primeren je bil tudi gmotni uspeh. Prosvetni minister dr. Hartl si je sam ogledal razstavo in izbral tri slike za Moderno galerijo — Jakopičeve ‚Breze‘, Groharjevo ‚Rafolsko polje‘ in Jamovo ‚Ob Amperi‘. Poleg tega so razni zasebniki kupili še devet del, med njimi grof Harrach Bernekerjev ‚Dekliški portret‘. Samo Grohar je dobil za svoja prodana dela okoli 300 goldinarjev.³⁴ To je uspeh, ki bi pognal rdečico v lica marsikateremu našemu velmožu.

In kako je odjeknil ta uspeh v domovini? Glede na pomembnost dogodka kaj klavrno. Slovenska žurnalistika, ki tako rada našopiri vsako malenkost, je prezrla ta veliki, lepi trenutek, saj ni pojmla njegovega pomena. Edino reviji ›Ljubljanski Zvon‹ in ›Slovan‹ sta pravilno vrednotili dunajsko razstavo in objavili daljše članke. V ›Ljubljanskem Zvonu‹ je Ante Gaber zapisal: ›Malo pojavov je v slovenski zgodovini, ki so se izvršili tako na tihem — malo jih je, ki so potrebovali toliko energije in poguma — še manj pa, ki bi bili tako velikega pomena, kot je slovenska umetniška razstava zveze ›Sava‹ na Dunaju. V naši kulturni zgodovini je ta razstava doslej največje dejstvo.‹³⁵

V ›Slovanu‹ pa sta bila objavljena članka Otona Župančiča in Ivana Cankarja ter dve celostranski fotografiji razstave, katerih eno objavljam.

Župančičev članek je bolj idejen in se ukvarja bolj s problemom vrednosti in pomena, ki ga je imela razstava za nas Slovence.

›Glejte ironijo,‹ pravi, ›med tujci, ki so doslej komaj vedeli za naše ime, so dobili priznanje in med nje so zanesli s svojim tudi naše ime. Kajti za zdaj se brez dvoma še njihova imena niso začrtala posamič v knjigo kulture človeštva, pač pa stoji posihmal tam zaznamovan narod, ki doslej ni imel mesta v njej. In ta narod ni videl v teh mladih ljudeh rok, ki delajo zanj, kaj zanj, sploh jim je odrekal vsako resnično vrednost...‹

... Hočete še drugo ironijo? Evo je: doma so imenovali naše umetnike tujce, Monakovce, Parižane, dekadente, simboliste, impresioniste in kar je še takih umetniških grehov, tako da se pošten rodoljub res ni mogel spoznati v tej gošči raznih tujizmov. Samo onega tajnega, a v vsakem pravem umetniku tako mogočnega vpliva, vpliva domače grude niso zapazili na njihovih delih. A dunajska kritika je zasledila zveze tudi s Peterburgom in čutili so Nemci, da to poslednje ni priučeno, ni vnanja in le slučajna sličnost, nego da ›izhajajo te skupne poteze iz enakih globin slovanske praduše,‹ kakor je zapisal Hugo Habermeld...

Tako! Šele tujec nas je moral prijeti za roko in nam pokazati s prstom: to so umetniki, resni umetniki, in vaši so; vaše zemlje otožnost in svit je razlit čez njihova dela, vaše slovanske duše trepetanje in

turobna melanholija diha iz njihovih sanj in vašega mladega naroda nepotrta sila išče krepkega izraza v njihovih potezah...

Tako smo stopili tudi mi v krog, ki objema vse kulturne narode in blaži nasprotstva med njimi. Ves naš narod je dobil za tujce novo, simpatično potezo v obraz, dobili smo potni list, s katerim se poslej lahko izpričujemo pred svetom...

Bojim se, da je malo ljudi med nami, ki bi slutili vso dalekosežno pomembnost te zmage slovenske umetnosti izven doma, kakor je bilo majhno število onih, ki so videli v naših slikarjih kaj več nego jajčarje in špinačarje. Peščica jih je, ki bi vedeli, da so nam tu naši umetniki pripomogli več do naše univerze in podprli premnogo naših zahtev s temeljitejšimi razlogi, nego leta in leta klavrne kramarske politike...⁸⁸

Cankar je spregovoril v svoji oceni »Slovenski umetniki na Dunaju« podrobneje tudi o posameznikih.

»... Priznam, da sem se napotil k Miethkeju z mnogimi predsodki in z veliko malodušnostjo. Dunajske kritike so mi povedale jasno, da je mlada slovenska umetnost zmagala in da je slovensko občinstvo propadlo. Ali dvom je ostal. Bilo bi preveč čudno, da bi hvalila nemška kritika tiste slovenske umetnike, ki jih je slovenska kritika zasmehovala...

... Stopil sem v razstavo in vse moje dvome je pregnala velika, resnična radost. Tekom teh petih let sem videl na Dunaju lepo število razstav, in ni jih bilo med njimi veliko, ki bi se po svoji vrednosti mogle kosati s slovensko... Vtis pa ni bil tako veličasten, kakor bi lahko bil, če bi bili razstavili samo Jakopič, Grohar, Jama in Berneker ter Sternen svoj veliki portret dame in malo pokrajino...

Ob vhodu v dvorano se je reprezentirala impozantno velika nasprotna stena. Tam je visela na najsrečnejšem mestu Groharjeva »Pomlad«... Srce se mi je širilo ob pogledu na ta pisana, v spomladansko sonce potopljena polja, na te valovite holme, in bilo mi je, kakor da je bil dahnul Grohar na platno vso veselo lepoto slovenske zemlje in vso njeno melanholijo hkrati...

Največje upanje slovenske umetnosti in že danes njen največji ponos je Rihard Jakopič... Med njegovimi šestnajsterimi slikami je večina pokrajin, a iz teh, kakor iz figur, kipi ista drzna in veličastna moč... Posameznih slik in njih posebnosti ne morem naštevati, nekaj jih je ljubljansko občinstvo že videlo in se jim je smejalo, kar je bilo značilno za Jakopiča in za občinstvo; že takrat, ko sem slišal tisti smeh prav do Dunaja in, ko sem bral nekatere sočutno posmehujoče se, pomilovalno bodreče in obzirno hvaleče kritike, sem občutil, da je Jakopič najbrž velik umetnik. Kako bi se mu bili drugače smejali? Ali kakor so dovršena njegova dela, mislim, da je izmed vseh naših umetnikov pred Jakopičem še najdaljša in najvišja pot. Kolikor večji talent, toliko daljša in težja mu je pot do vrha; tudi zategadelj, ker hodi navadno brez vodnika...

Med tistimi tremi umetniki, ki so predstavili tujini mlado slovensko umetnost, se mi je zdel Jama najbolj miren in v sebi najbolj dozorel. V nekaterih delih je soroden Groharju, v par manjših pokrajinah Jakopiču. Najdovršenejši umotvor se mi je zdel »Hrvatski kmet«, ki

razodeva veliko risarsko dovršenost umetnikovo. Iz njegovih pokrajin pa diha nekaj sladkega in mirnega...

Ob prvem pogledu ob vstopu v razstavo je opazil človek očitno umetniško sorodnost med Jakopičem, Groharjem in Jamo... V poslednjem času so se nekoliko oddaljili drug od drugega, posebno v tehniki in v zadnjih večjih slikah so si samo še znanci. Toda ostala jim je sorodnost motivov in posebno tesna sorodnost »štimumge«, tiste »štimumge«, ki je napotila dunajske kritike, da so govorili o slovenski narodni umetnosti... Dunajska kritika je povedala, kar bi človek slovenskemu občinstvu in slovenskimi kritikom zastoj pridigal. Da namreč narodna umetnost ni odvisna od zunanje snovi, da je komaj odvisna od motiva in da je odvisna v prvi vrsti od občutja, od tiste »štimumge«, ki je lastna samo slovenskemu umetniku in drugemu nikomur...

Zdaj bi govoril še o Sternenu in Veselu. Zdi se mi pa, da Sternenu ni poslal na Dunaj svojih najboljših stvari... Isto bi lahko dejal tudi za Vesela...

Slovensko kiparstvo je zastopal edini Berneker s petimi osnutki v mavcu. On je sin tiste kiparske umetnosti, ki se je vzporedno s slikarstvom izvijala in izvila konvencionalnim oblikam in, ki jo prav tako lahko imenujemo impresionistično. Najboljše Bernekerjevo delo na razstavi sta bila »Naplavljenca«, dvojje zaljubljenecv, ki ju je bila naplavila voda na prod. Tam ležita v tesnem objemu, pol še v vodi, v mokrem pesku.

Podal sem le površno sliko o razstavi, ki je za slovensko umetnost, za slovensko kulturo zgodovinskega pomena... V nikoli plačanem, od nikogar priznanem naporu, zasmehovani, v boljšem primeru pomilovani, so napravili slovenski umetniki za čast svojega naroda več, nego tisti neštevilni in vseskozi prezaslužni kričači različnih strank, ki pretresajo dan za dnem nedolžni zrak s svojim dobrorejenim rodoljubjem.«²⁷

Tako so se v tujini srečali mladi slikarji z mladimi literati, in šele ti so domovini odkrili in razložili skrivnostne besede barv.

In kakšen je bil pomen razstave glede na nadaljnje delo in razvoj mladih umetnikov?

Predvsem so z ustanovitvijo kluba »Save« postali dejansko enotno misleča in enotno delujoča skupina, ki je omogočala vsakemu izmed njih uspešen individualni razvoj. Saj prav ta razstava pri Miethkeju predstavlja razpotje njihovih individualnih umetniških potov in stremljenj. Takrat so si bili sorodni po motivih in po zunanem izrazu in so zato v resnici predstavljali enotno skupino. Odtlej pa se začena njih osebna diferenciacija in vztrajna rast v dobro ločljive, vsestransko izgrajene umetniške osebnosti. »Vsak od njih se je razvijal naprej v smislu svojega osebnega razpoloženja in jim je impresionizem služil za reševanje osebnega življenjskega problema.«²⁸

»Sava« je od dunajske razstave dalje predstavljala slovensko upodabljalno umetnost pred evropsko javnostjo. Vrstile so se razstave v Beogradu (1904), Londonu (1905), Sofiji (1906), Trstu (1907), Zagrebu, Krakovu, Varšavi (1908) in Rimu (1911). Tako so po priznanju, ki so

ga doživeli v tujini, upravičeno upali, da jih prizna tudi domovina. Toda naš tisk je ostal zvest svoji brezbriznosti in tako se nam je ohranilo razmeroma malo poročil o nadaljnjih uspehih Savanov.

Po razstavi pri Miethkeju so se Grohar, Jakopič in Sterni vrnili v domovino in se naselili v Škofji Loki, kjer so slikali po okolici nekako dve leti. Grohar je v tem času prepeval v zboru sodnika in komponista Oskarja Deva, poleg gospe Mileve Zakrajškove, ki jo je tudi portretiral. Pevskega zboru so bile polne kavarne in gostilne. Saj je bilo znano krokarsko emizije vedno bolj glasno, kot je to dovoljevala stroga oblast gospoda župana, s katero so večkrat prišli navzkriž. Najhujšo tako bitko je Gvido Birolla z odlično karikaturo ohranil našim časom. Do takih podvigov je navadno prišlo ob pogostih obiskih Franceta Tratnika in Hinka Smrekarja.³⁹

Prav tu v Loki pa so tudi nastale umetnine, od katerih nekatere danes cenimo kot najdragocenejše dragulje naše slovenske kulturne zakladnice.

2. Klub »Sava« razstavlja v tujini

a) I. jugoslovanska razstava v Beogradu. Ob priliki kronanja kralja Petra I. so otvorili v Beogradu septembra 1904 I. jugoslovansko umetnostno razstavo, ki je bila obenem prva razstava na Srbskem sploh.⁴⁰

Od Slovencev so se je udeležili »Savani« in »Vesnani«, »Slovenski Narod« je z navdušenjem poročal: »... Kar nas navdaja s posebnim ponosom je to, da si je slovenska umetnost nedvomno priborila na tej razstavi eno prvih mest...«⁴¹ Istega mnenja so bile tudi vse srbske in ostale domače kritike. Spet so bili prav Savani tisti, okrog katerih se je pletel venec priznanja.

Esejist A. G. Matoš je napisal, da so Slovenci najizrazitejši borci za novo resno umetnost. Tudi on je videl v Jakopiču centralno osebnost.⁴²

Ob tej priliki je bilo sklenjeno, da se bodo podobne razstave prirejale vsaki dve leti in da se bo v spomin na I. razstavo izdal almanah z reprodukcijami in literarnimi prispevki najodličnejših jugoslovanskih književnikov.⁴³

Gmotni uspeh te razstave je bil za Slovence zelo razveseljiv. Kralj Peter, sam tudi slikar, je odkupil osem del sedmih slovenskih slikarjev, 18 slik pa so odkupili razni privatniki.

Ob zaključku so bili odlikovani z redom sv. Save Ažbe, Jakopič, Grohar, Vesel, Henrika Šantel, Germ in Govekar kot urednik »Slovana«. Ustanovili so takrat tudi Jugoslovansko umetnostno galerijo kot poseben oddelk Narodnega muzeja. Vanjo so prešle med drugimi tudi Groharjeve, Jakopičeve in Jamove slike. Spet je »Sava« slavila zmago.

b) O razstavi v dunajski Secesiji aprila 1905 je poročal dr. Ivan Prijatelj v »Slovenskem Narodu« in »Ljubljanskem Zvonu«. Občudoval je Savane: »... ki avstrijski umetnosti podajajo peroti. Glavni razstavljalci so umetniki, ki so zrasli z dunajsko secesijo in so tako rekoč istovetni z njo... Mednje se uvrščajo Poljaki... in kot

tretji nastopajo prvič v tem elitnem koncertu Slovenci s tremi svojimi najboljšimi močmi: Jakopičem, Groharjem in Jama... Jama je naš slikarski idilik... Pred Groharjem bi zavrnil, kakor slovenski fant za vasjo... In čestitam Ti, Janez, ker si napredoval bolj kakor ne eden in nobeden od onega časa, ko si z Jakopičem prvič začel vsiljevati v Mestnem domu Slovencev umetnost...

Jakopič je ne samo med slovenskimi, ampak tudi med dunajsko nemškimi in poljskimi edini v svojem žanru... On je umetnik, ki ve, kaj išče s svojim impresionizmom — sonca, sonca in sonca... Njegova slika »Zima« je najdrznejši poizkus naslikati sneg ne z ledenimi, ampak z ognjenimi barvami. Organično se on v razvitek naše umetnosti ne uvršča. Toda ali imamo sploh kak organičen razvitek na katerem koli kulturnem polju? Ali je pojav Prešerna organičen? Kakor Prešeren stoji tudi Jakopič sedaj sam zase.⁴⁴

Članek v »Ljubljanskem Zvonu« pa ugotavlja, od kdaj imamo Slovenci slovensko umetnost in kdo jo predstavlja: »Trije naši najboljši slikarji so razstavili na letošnji spomladanski Secesiji in dokumentirali vnovič... da imamo tudi Slovenci umetnost, da je ta umetnost povsem sodobna in da je krepko narodna...

...Slovenska umetnost se je rodila, ko se je odločil slovenski umetnik ne glede na vse konvencionalnosti izražati po svoje... in svetovna umetnost jo je morala uvrstiti v svoj hram, ko se je izkazalo, da isto iščejo in po istem hrepene...

Pod znamenjem impresionizma se je rodila naša slovenska umetnost in njeni ustanovitelji se imenujejo: Jakopič, Grohar in Jama... da imenujemo samo te...

...Ker imamo danes že slovensko umetnost, lahko že govorimo o njeni bodočnosti.⁴⁵

Tako so dobili Savani v domovini novega zagovornika v osebi dr. Ivana Prijatelja.

c) Grohar razstavlja v Berlinu. Da je Grohar razstavljaj tudi v Berlinu, vemo le iz njegovega pisma dr. Vidicu, kjer pravi: »Glede Berlina je res, bil sem povabljen tja ter poslal sedem stvari. Ne vem, kaj so ravno na mojih rečeh našli, drugi niso bili povabljeni.«

Med drugim omenja v istem pismu: »...Srbi nam ne izplačajo. Pisali smo direktno — kralju, a nič ne pomaga, slike so doli, a mi denarja ne dobimo.«⁴⁶ Denar so kasneje le prejeli, kakor je razvidno iz dokumenta, ki ga nahajamo med Sternenovo zapuščino. Navedene so točne vsote, koliko je vsak od umetnikov prejel, in vsi so s podpisi potrdili prejem navedenih vsot.⁴⁷

d) Razstava v Londonu. Leta 1905 se je klub »Sava« udeležil avstrijske razstave v Londonu, a le s pogojem, da jim je bil dodeljen lasten prostor. Jakopič je odpotoval kot zastopnik »Save« v London, a je na poti v Kölnu zbolel. Ko je okrevaj, se je odpeljal v Pariz, kjer je prežival teden dni.⁴⁸ Komite, ki je razstavo priredil, se je naknadno klubu »Sava« za sodelovanje »mit erstklassigen Kunstwerken« zahvalil ter mu poslal v priznanje spominsko diplomo, ki jo hrani Narodni muzej.⁴⁹

e) II. jugoslovanska umetnostna razstava v Sofiji. Ob odkritju spomenika carju-osvoboditelju leta 1906 je med tem časom ustanovljena jugoslovanska umetniška zveza »Lada« priredila II. jugoslovansko umetnostno razstavo. Tudi to je naš dnevni tisk prezrl. Le »Slovan« je objavil kritiki dr. Branka Popovića iz beograjskega »Srbskega književnega glasnika« in dr. Nikole Petkova iz sofijske »Večerne pošte«.

Dr. Popović se je najbolj navduševal nad Savani: »Slovenski oddelek dela povsem oseben, izreden vtis. Tu je največ neodoljive ljubezni do prirode, največ fantastičnega navdušenja za umetnost... Nihče ne ljubi tako svetlobe kakor oni... Slovenskim slikarjem se je najbolj posrečilo najti v prirodi tisto, kar je specifično slikarsko, kar oni delajo, se ne da niti pripovedovati, niti opevati, niti svirati, niti izvajati, niti zgraditi — to se more samo naslikati... Kateri pesnik bi mogel kak prizor v sobi pri luči ali sliko v temnem sijaju izraziti tako, kakor je to napravil Jakopič? Ali kateri muzikalni genij bi mogel doumeti in predstaviti krajinsko partijo v soncu tako, kakor to dela Jama? V tem specializiranju slikarstva leži največja vrednost današnje slovenske umetnosti.«

Prav tako je tudi dr. Nikola Petkov postavil Savane na prvo mesto med razstavljaljivimi umetniki.⁵⁰

f) Razstava kluba »Save« v Varšavi in Krakovu. Po hladnem sprejemu, ki so ga bili deležni ob priliki tržaške razstave, so se Savani spomladi 1908 odzvali vabilu Poljakov in razstavljali v Varšavi in Krakovu. Razstave so se udeležili vsi člani kluba »Save«, razen Bernekerja.

Poljska in zlasti Varšava je takrat preživela revolucijo in je bila čisto pod tem vtisom. Kljub temu je bilo zanimanje za razstavo veliko. Poljski listi so prinesli obširna poročila, sodba vseh je bila močno enaka in več ali manj ugodna. Naši poročevalci so tudi takrat vztrajno molčali, le »Dom in svet« je objavil prevod kritike poljskega slikarja Kazimira Broniewskega, ki je izšla v dnevniku »Goniec«. Prav on si je tudi največ prizadeval, da je do razstave prišlo in je bil ves čas mentor Groharju, ki je kot zastopnik kluba »Save« obe razstavi organiziral.

»Od daleč od juga« pravi pisec, »je prišla k nam, kot družina kakih poslancev razstava umetniških del ljudstva — četudi bratskega, vendar nam malo poznanega...«

... Poslali so nam poslanca, najlepšega med lepimi, najvrednejšega med vrednimi, a nam najmilejšega — mlado v prekrasnih gorah in dolinah Kranjske in južne Štajerske svežo rojeno slovensko umetnost...«

V kratkem oriše nato pisatelj zemljepisni in zgodovinski položaj Slovencev ter njihovo zgodovino umetnosti. Začne pri Wolfu in bratih Šubicih ter konča z ustanovitvijo in delovanjem kluba »Save«. Na koncu prvega dela svojega članka pravi: »Ta razstava je delo, ki ima dve duši. Prvo morejo ceniti samo naša čustva, o drugi imamo dolžnost, da tu spregovorimo.

Za nas, ki smo vajeni najraznovrstnejših smeri umetnosti, ki nam jih predstavljajo naše razstave, vajeni, da se na razstavah križajo ne samo različne smeri, ampak tudi individualnosti, dela razstava »Save« vtis, kakor da bi bilo delo tvorne sile samo enega umetnika, kakor da bi izšla samo iz ene delavnice. Celó razlike so videti na prvi pogled kot da bi izvirale edino iz manj ali bolj srečno doseženih namenov, iz manjše ali večje strokovne izobrazbe umetnika. Ako se bolj natančno razgledamo, seveda opazimo individualne razlike, toda te so tako silno zapostavljene stališču, ki so ga vsi umetniki skupno zavzeli glede na umetnost, da je ta enoličnost prevladujoča poteza...«

»Če hočem poiskati motivov, ki bi to raztolmačili, moram najprej povedati, da je impresionistično obdelana pokrajina glavni predmet umetnosti »Save« in ta je pravzaprav povod za reševanje umetnostnih problemov plein-aira. Povsod iščejo izključno atmosfere...«

Zakaj prevladuje krajina, išče pisatelj vzroka v naših domačih prilikah: »Umetniki, ki so redki kakor eksotične rastline, so se morali naseliti po raznih malih gnezdih in tako je mlado slovensko slikarstvo nujno postalo pokrajinsko...«

Zakaj pa prevladuje impresionizem, na to pisatelj ne najde pravega odgovora. Njegov odklon od impresionizma je razumljiv zaradi zgodovinskega slikarstva, ki je na Poljskem takrat prevladovalo. A vendar na zaključku prizna, da je stališče, ki so ga zavzeli slovenski umetniki proti umetnosti »kljub njihovi enostranosti umetniško.«⁵¹

C. Savani v razvoju slovenske umetnosti

1. Jakopič se stalno naseli v Ljubljani

V letu 1906 se je Jakopič za stalno preselil v Ljubljano. Spoznal je, da lahko samo v Ljubljani, ki je kulturno središče Slovencev, izvede nalogo, katero si je zadal in ki jo lahko štejemo tudi za osnovni program kluba »Save«, saj je bil prav Jakopič duša in srce kluba. Upal je, da mu bo tu v središču laže vplivati na merodajne osebe v zadevah, ki se tičejo razvoja umetnosti pri nas in, da bo imel več prilike vzgajati občinstvo.

S tem namenom je že junija 1907 poslal spomenico občinskemu svetu v Ljubljani, v kateri je natančno razložil razmere slovenske umetnosti in načrt za ustanovitev slovenske umetnostne galerije v Ljubljani.

Slavni občinski svet!

Znano mi je, da je slavni občinski svet po nasvetu župana Ivana Hribarja sklenil ustanoviti umetniško galerijo. V to svrhu je dovolil po 2000 K na leto in določil, da se imajo nakupljeni umotvori — menda slovenskih umetnikov — trajno razpostaviti v prostorih ljubljanskega gradu.

Res skrajno vsiljivo je, če si drznem slovenski umetnik vtikati v sklepe občinskega sveta, a usoda mlade slovenske umetnosti mi je pri srcu in zato sem sestavil sledečo spomenico, katero si dovoljujem predložiti slavnemu občinskemu svetu v vestno razmotrivanje.

Vsako podjetje mora imeti najprej svoj resen namen; od sredstev, ki se uporabljajo za uresničenje tega, pa je odvisen nadaljnji uspeh. Ko se je imela leta 1866 ustanoviti v Ljubljani umetniška galerija, so se pokazale razne zapreke, ki so onemogočile izvršitev te ideje... Slavni občinski svet je blagovolil prevzeti izvršitev te kulturne naloge... Jaz pa kot neodvisen umetnik se čutim poklicanega braniti čistost in svobodo umetnosti ter zagovarjati pravice svojih tovarišev. In na podlagi teh umetniških načel bom skušal podati primeren načrt za ustanovitev umetniške galerije, mimogrede pa opisal razmere slovenske umetnosti in slovenskih umetnikov...

Vprašanje o namenu umetniške galerije je hitro rešeno. Njen namen je:

1. shraniti najsijajnejše proizvode umetniškega duha;
2. kazati jih občinstvu in mu dati priliko izobraževati svoje lepočutje.

Slovenska umetniška galerija ne sme imeti drugačnega namena, kakor vse druge umetniške galerije; bistveno je le to, da mora biti osnovana na čisto narodnem temelju. Mednarodnih umetniških galerij je že toliko in tako popolnih, da malemu slovenskemu narodu res ni treba prispevati na tem polju... Slovenski narod naj si zgradi slovensko narodno umetniško galerijo... Pa kaj je narodna umetnost in kje se sploh začinja?... V duši slovenskih umetnikov se je rodila tedaj, ko so se otresli verig duševne sužnosti... Ko so se jeli zavedati svoje osebne enakovrednosti z umetniki drugih narodov. In ko so se napotili v tujino, da si pribore zaslužen priznanje, tedaj jih je spremljal posmeh. Tujci pa so jih sprejeli gostoljubno... tujci so jih častili in v njih slovensko umetnost. Tak je bil začetek slovenske umetnosti.

Nekoč pred 400 leti je zabeležil slavni nemški slikar Albrecht Dürer, vračajoč se iz Benetk: »Zeblo me je po soncu! Tu sem bil gospod, a doma — zajedavec!« In danes, ...ali je pri nas drugače?... Naj molčim! Vrnimo se zopet k umetniški galeriji! Za vzor naj navedem moderno umetniško galerijo kraljevine Češke — seveda le, kar se tiče njene organizacije, kajti gmotna sredstva, ki so bila z njimi ustanovljena, presega jo moč slovenskega naroda.

Galerija je razdeljena v dva oddelka — v češki in nemški. Ustanovno premoženje oskrbuje deželni odbor na podlagi sklepov deželnega zbora. Za poslovanje je določen vsakemu oddelku poseben kuratorij. Vsaka sekcija izvoli izmed svojih članov umetniško komisijo, obstoječo iz sekcijskega predsednika in petih članov. Najmanj štirje člani te komisije morajo biti izvršujoči umetniki. Komisija vodi vse umetniške zadeve. Nje naloga je, izbirati umotvore za galerijo, predlagati nasvete glede njih cene, predlagati nasvete glede umetniških naročil in izražati umetniško sodbo. Poleg vodstva galerije in njene oskrbe ji je tudi urejevati galerijske prostore in odkazati umotvorom primerno mesto. To so v glavnem pravila, ki bi mogla priti v poštev pri ustanovitvi slovenske umetniške galerije.

Kar se tiče gmotnih sredstev, s katerimi se ustanavljajo manjše javne umetniške galerije, navajam Strossmayerjevo galerijo v Zagrebu. Ta je imela leta 1868, ko jo je ustanovil djakovski biskup, 115 umotvorov. Strossmayer jo je založil z vsoto 80.000 K, katerim je dodal kasneje še 40.000 K. Običajno se ustanavljajo galerije z večjo osnovno glavnico, letni doneski se votirajo le za izpopolnjevanje.

Slovenski narod je skromen... bodimo tudi mi skromni, a ogibajmo se smešnosti! Skrčimo ustanovno vsoto za slovensko umetniško galerijo na 50.000 K. S tem zneskom... bi bilo mogoče pridobiti majhno, a vzorno zbirko

kot začetek. Za oskrbo in izpopolnjevanje galerije bi se moral nadalje votirati primeren znesek.

Po zgledu umetniške galerije v Pragi bi bilo najprej sestaviti umetniško komisijo, obstoječo iz dveh zastopnikov one oblasti, ki prevzame ustanovitev galerije, in iz štirih izvršujočih slovenskih umetnikov...

Zbirka naj bi se razpostavila spočetka v provizornih prostorih; umetniška komisija pa bi morala skrbeti, da se gradijo in uredijo prostori, povsem primerni potrebam javnih umetniških galerij. Za vzor naj bi služili prostori dunajske »Secesije«...

To je moj predlog glede ustanovitve slovenske umetniške galerije. Narod sam mora postaviti temelj umetniški galeriji... njegova moč je dovolj velika in gmotna sredstva... tudi niso tako pičila. Dokazal je že večkrat, da je zmožen žrtvovati velike vsote v splošne narodne namene. Tako je n. pr. za proslavo Prešernovega spomenika žrtvoval nad 80.000 K. Še celo v takih primerih, ko prispeva le majhen del naroda, ni nikakih ovir za pridobitev potrebne vsote. Ko je bilo n. pr. ljubljanskim frančiškanom treba 40.000 K, da bi s tem denarjem uničili slovesni vtis notranjščine frančiškanske cerkve, so dobili potrebno vsoto brez ugovora. Isti frančiškani, ki, kakor je znano, nimajo nikakega premoženja, zidajo zdaj novo cerkev na Viču. Umetniška dela so že oddana. Slikarsko delo je izročeno tistemu gospodu Kastnerju, ki je slikal poleg frančiškanske cerkve že obilo cerkva po Slovenskem, tistemu Nemcu, ki uživa toliko zaupanja, a je v resnici le umetniška ničla. Stroške za vse to pa je prevzel — slovenski narod. O, slovenski narod je radodaren! Kako ne bi daroval tudi zdaj primeroma tako skromne vsote za resnično važno umetniško priredbo, ki utegne postati trajnega pomena za bodočnost slovenske umetnosti in za umetnostni razvoj naroda samega...

Slavni občinski svet, ki je storil prvi korak za ustanovitev slovenske umetniške galerije s tem, da je prvi blagovolil votirati letnih 2000 kron, naj častno izvrši svojo nalogo in tako omogoči, da se že prihodnje leto razpostavi zbirka vsaj kakih 20 do 50 izbranih umotvorov slovenskih umetnikov kot temelj, na katerem se bo potem dalje delalo.⁵²

2. Klub »Sava« razstavi po petih letih zopet v domovini, tokrat v Trstu

V oktobru 1907 je bila odprta tržaška razstava v prostorih Narodnega doma, in sicer v veliki dvorani in eni sobi »Slavjanske čitalnice«. V dvorani je bil zastopan skoraj izključno klub »Sava« z 38 deli. Razstavo je otvoril višji sodni svetnik Gabrijelčič, ki je naglasil: »Naše slavje je dalekosežno, da, naravnost epohalnega pomena in vsako slovensko srce utriplje od veselja, ko vidi toliko napredka.«⁵³ Jakopič mu v »Ljubljanskem Zvonu« odgovarja s člankom »Mi vstajamo.« kjer žalostno ugotavlja, da so bile govornikove besede žal samo besede in nič več.⁵⁴ Poročila in uspeh razstave je bil tudi to pot zelo pičel. »Slovenski narod« in »Edinost« sta razstavo komaj omenila, edini »Slovenec« je vabil Ljubljance, naj se oddolžijo Tržačanom za obisk in priobčil vtise z razstave. Nameravani izlet Ljubljancev pa je izpadel zelo klavrno, ker se je priglasilo le 10 oseb.⁵⁵

Spomenica, ki jo je Jakopič junija istega leta poslal ljubljanskemu občinskemu svetu, je vendar že toliko učinkovala, da je mestna občina ljubljanska kupila na tržaški razstavi 7 slik za bodočo umetnostno galerijo v Ljubljani. To so bile:

Ivana Groharja »Iz loškega kota«, Matije Jame »Mlin«, Matije Sternena »Krajina«, Henrike Šantel »Portret«, Antona Gvaiza »Ange-
lika«, Saše Šantla »Mlin na solinah« in »Ex libris«.

Tudi c. kr. ministrstvo za uk in bogočastje je kupilo pet slik in eno skulpturo, a seznam teh nam ni ohranjen.

3. Jakopič in Sternena odpreta slikarsko šolo v Ljubljani

Drugi dogodek v tem letu je bila otvoritev zasebne risarske in slikarske šole Jakopiča in Sternena. Vladimir Levstik je to dejanje toplo pozdravil s člankom v »Ljubljanskem Zvonu«. Naloga šole ne bo samo vzgajati umetniški naraščaj, temveč mladini posredovati toliko umetniškega znanja, kolikor ga je potrebno za umevanje umetnosti in tako vzgojiti mlado razumništvo. Objavljen je bil tudi program šole:⁵⁷

1. Risanje in slikanje po živem modelu (človek, živali, rastline) in različnih neživih predmetov.

2. V mesecih juliju, avgustu in septembru slikanje na prostem (model in krajinske slike).

Pouk traja dopoldan od 9. do 12. ure,
popoldan od 2. do 4. ure,
zvečer od 5. do 7. ure.

Pri risanju živega modela se razlaga tudi anatomija.

Korektura dvakrat na teden — dopoldne, popoldne, zvečer.

Plačuje se mesečno vnaprej proti pobotnici:

celodnevni pouk 30 K
dopoldanski pouk 18 K
popoldanski pouk 12 K
večerni pouk 14 K

4. Jakopič postavi umetnostni paviljon

Leta 1908 je Jakopič napravil vlogo na ljubljanski občinski svet, v kateri prosi, naj mu občina prepusti potrebno zemljišče v Tivoliju, da bi zgradil provizorni paviljon. Paviljon je namenjen

1. za prirejevanje rednih umetniških razstav,
2. del paviljona je namenjen stalnim umetniškim razstavam,
3. v primernih prostorih bo nastanjena slikarska in risarska šola.

Jakopič je svoje podjetje takole utemeljeval:

»...Skrajna potreba je, da postane vendar tudi slovenski narod deležen tistih kulturnih dobrot, ki jih uživajo obilo že vsi evropski

narodi,« pravi v svoji vlogi Jakopič. »Umetniških moči slovenskemu narodu ne manjka, le zaradi čudnih razmer je slovenskim umetnikom otežkočeno občevanje s slovensko javnostjo. Narod jih ne pozna in se zato tudi ne briga zanje. Vendar pa je mogoče odstraniti to nenaravno razmerje in, ker je koristno za narod ter tudi za umetnike, da se začno spoznavati med seboj, je treba delati s primernimi sredstvi za dosego tega namena. In z zgradbo umetniškega paviljona, oziroma z umetniškimi priredbami, ki jih imam v mislih, se bo dosegel v tem oziru gotovo popoln uspeh.«⁵⁸

Ljubljanski svet je na seji 21. julija 1908 prošnjo ugodno rešil, a le proti reverzu desetih let, to se pravi, da lahko občina po tem času stavbo podre. Proti reverzu se je moralo zidati zato, ker so dediči Radeckega dali Tivoli z grajščino mestu le pod pogojem, da se onstran proge ne bo nič zidalo.⁵⁹

Načrte za paviljon je izdelal profesor arh. dr. M. Fabiani, zgradilo pa ga je stavbno podjetje Tönnies za približno 70 000 kron. Zidan je bil delno iz subvencij, delno na kredit.

Do leta 1922 je vodil Jakopič paviljon sam, naslednje leto pa ga je prodal mestni občini, in sicer najprej razstavne prostore, kasneje pa še svojo delavnico.⁶⁰

5. Otvoritev in prva razstava v Jakopičevem paviljonu

Že 12. junija 1909 so v Jakopičevem paviljonu odprli I. umetnostno razstavo. To je bila vsekakor senzacija za Ljubljano. Odmev je bil zelo ugoden. Vsi slovenski časopisi so priznavali velik pomen »malega templa muz« v Tivoliju. »Ali se zavedate, kako važen in velepomemben je ta korak za razvoj slovenske umetnosti?« je zapisal »Slovenec«. »Ne smemo pa pozabiti ene stvari, to je, priznati in hvaliti požrtvovalnost in neumornost enega moža, da je omogočil postaviti slovenski umetnosti lasten hram, in ta velezaslužni mož je duševni vodja in propagator naše mlade umetnosti Rihard Jakopič...«⁶¹

Tudi ves nemški tisk se je zavedal važnosti tega dogodka, saj je z veliko pozornostjo zasledoval vsak naš poskus za narodno osamosvojitvev. Nekateri med njimi so pisali zelo strupeno, drugi spet so se izrazili pohvalno.⁶² Tudi »Laibacher Zeitung« je pisala o razstavi v treh zelo pozitivnih člankih.

Izmed dnevnikov se je najbolj zanimal za razstavo »Slovenski Narod«, za katerega je Fr. Kobal napisal več podlistkov.⁶³ Polna hvale o Savanih pa sta bila spet »Ljubljanski Zvon« in »Dom in svet«. Vladimir Levstik je zapisal v »Ljubljanskem Zvonu«:

»Slovenska umetnost; slovenski umetniki; globok stud je v tej besedi. Nimamo je še dolgo časa v rabi, čeprav smo imeli umetnost, preden smo ji našli ime, preden smo zaznali... da nam nudi dobro barvo za širokousti plakat lastne reklame... Umetniški interes naše javnosti se z njenim interesom do marsičega drugega vred resumira v klasičnem zanemarjanju...

Nihče se ni začudil, ko smo izvedeli, da se je moral šele izmed umetnikov samih najti človek, ki je za svoj denar postavil primeren hram za umetniške razstave... Domovina, kakršna je bila in je, res ni mogla in ne more dajati mladim, po umetnosti hrepenječim dušam ničesar razen prve slutnje o lepoti predmeta za njih bodoča dela in — bridkega razočaranja...

Umetniški dom, sezidan in oskrbovan iz javnih sredstev, ne bi bil primoran, da se smatra za podjetje. Namesto kvantitete bi živela zanj predvsem kvaliteta... a jury bi imela lažje in poštenejše delo, ker ji ne bi trebalo reflektirati na publiko, iščočo očesne paše v umetniško neznatnih zmazkih. Tako bi se z izbranimi razstavami resnično dvigal umetniški okus.

V desetih letih poteče lastniku pogodba za svet, kjer zgradba stoji; v desetih letih imajo naša javna zastopstva dovolj časa premišljati, kako naj dobi slovenska umetnost udobno in trajno zavetišče...«

»Središče in užitno jedro so kakor vedno Jakopič, Jama, Grohar in Sternen — skupina zrelih, močnih umetniških osebnosti, poleg katerih izginjajo vsi ostali, če izvzamemo Tratnikove risbe... Ti štirje zastopajo pri Slovencih novo šolo slikarstva, tisto proketo 'moderno tehniko', ki je nezadovoljneži še vedno nočejo in ne morejo razumeti... Neveselo je pomisliti, kako malo odmeva je našla doslej umetnost te odlične četvorice...«

V drugem delu članka obravnava posamezne slike. Navdušuje se, kakor že v uvodu, nad deli Savanov, le o Žmitku pravi:

»Že dolgo ga vidimo marširati z elitno gardo in še danes ne vemo zakaj...«

Članek zaključuje, češ da bi morala biti jury strožja in bi ne smela dovoliti,

»...da se tudi v samostojnem razstavišču udomači staroslovensko kompromisarstvo in dobrohotno pospeševanje diletantizma...«⁶⁴

»Savani, ki so našo umetnost ponesli med svet,« pravi Regali v »Dom in svet«, predvsem Grohar, Jama, Jakopič in Sternen, so svojo umetnost, odkar niso razstavili doma, zlasti v tehničnem oziru poglobili... razen tega so se pričeli diferencirati drug od drugega...«⁶⁵

Edina revija, ki je takrat nastopala proti »kozolčarjem«, je bil »Slovan«, ker je Govekar mislil, da je že čas, da pokaže, kakšno je njegovo resnično mnenje o Savanih. Nekaj stavkov naj ga osvetli:

»Tekom enega leta sem videl desetero razstav in morem reči, da so slovenski umetniki kluba 'Save' med vsemi najekstremnejši... Vobče se mora konstatovati, da se v modnem slikarstvu povsod zahteva zopet jasnost, eksaktnost risbe, razumljivost sujeta ter umerjenost barv. Skratka, slikarska umetnost se vrača, obogatena po izkustvih desetletne secesijske dobe, zopet h klasičnim vzornikom. Med krajinarji so se nekdanji 'Špinačarji' in 'Rumenjakarji' malone docela izgubili, kar jih pa še vztraja, igrajo na razstavah vlogo kuri-oznih 'enfants terribles'... Slovenci hodijo — kakor povsod — tudi v slikarstvu nekaj let za drugimi narodi.«

Žalostne besede nerazumevanja v domovini po tolikem priznanju v tujini...

6. II. razstava v Jakopičevem paviljonu

Dne 19. marca 1910, ob priliki druge umetnostne razstave v Jakopičevem paviljonu, je za »Slovenski Narod« napisal več člankov Ivan Cankar. Po dunajski razstavi Slovenci še niso doživeli kritike, ki bi bila bolj potrebna. Zopet je bila enkrat napisana kritika, ki je bila vredna naših umetnikov in njenega pisca. Cankar sam pravi o namenu svojih člankov:

»Jaz sem govoril o umetnosti, o njenih skritih in očitnih stikih z vso narodovo kulturo in z vsem narodovim življenjem. O razstavi sami sem povedal, kolik in kakšen da je njen pomen za današnji čas in za razvoj v prihodnosti. O posameznih umetnikih pa sem po pravici govoril le toliko, kolikor pomenijo za našo sedanjo kulturno višino in kolikor bodo po mojih mislih vplivali na prihodnji razvoj.«⁶⁶

Navajam le nekaj tehtnih misli iz teh člankov:

»Od vsega začetka, od tistih dob, ko smo s ponosom govorili o svoji slovenski umetnosti, je bilo življenje naših umetnikov večer boj s kritiko in občinstvom. Ta boj je bil poln nesebičnih žrtev in poln trpljenja, seveda le na strani umetnikov... Tisti, ki bi jim po naturi morali biti najzvestejši prijatelji ter njih posredovalci pri občinstvu, umetniški kritiki namreč, so jih... popolnoma pustili na cedilu... Poučevati so se drznili umetnike, namesto da bi poučevali občinstvo. Tako so most med občinstvom in umetnostjo rušili, namesto da bi ga širili in popravljali.«

O kritiziranju

»Najbolj nespametno se mi zdi, razvrščati umetnike po zunanji, tako rekoč rokodelski tehniki, ki je navsezadnje postranska stvar. Mene in vas, ki smo preprosti ljudje, zanima prav malo, če slika Jakopič s čopičem, z lopatico, s cunjjo ali s prstom. Poglavitna reč je, da je slika lepa. Ali zašli smo po krivdi nesrečnih literatov že tako daleč, da je človeka skoraj sram jasno in kratko povedati: ta slika je lepa. Če ne izgolčiš vsaj ene rogovilaste tujke, poreko, da ne znaš govoriti o umetnosti. Mi pa odgovorimo: umetnost je treba gledati z očesom, ne z jezikom.«

O umetnosti in o slikah

»Vsaka doba, vsak narod in vsak posamezen človek ima svoje posebno, le tej dobi, le temu narodu in človeku lastno hrepenenje. Cilj je eden, cest pa je tisočero; lepota je eno, gloriojo pa poje tisočero jezikov.

Mrtva je podoba, ki ne razodeva duše umetnikove, kakor je knjiga prazno blebetanje, če ne gledajo iz nje oči pesnikove, ves njegov značaj ter vse njegovo hotenje in prepričanje. Tako je slika golo platno, če ne morem reči: ta roka jo je ustvarila in je ni mogla ustvariti drugače.«

Kaj je naloga dobe?

»Doba, ki se ustavi na poti ter ne zaupa sama vase in v svojo kulturno moč, je mrtva, neplodovita doba — peščena pustinja sredi zelenega polja. Podobna je umetniku, kadar za hip omahne, zdvoji ob samem sebi ter z zbeiganim očesom gleda po drugih in v svojo lastno preteklost. Kar ustvari v takem hipu, ni njegovo in torej ni umetnina.«

Po metodi naših profesorskih recenzentov

»Še lani sem bral v slovenskem jeziku take sorte referat. Gospod se je postavil pred podobo, notiral si je številko in umetnika — številko najprej — ter je z veliko natančnostjo in s prečudnimi tujkami razkladal, kar se je bil brez uspeha nameraval naučiti iz Mutherja. Ta z latinizmi garnirana modrost je našim deželanom tako imponirala, da so se razstave ogibali na sto korakov. Kdo bi jim zameril? Iz vsake take strokovnjaške besede se je glasilo: »Tepec si, ne razumeš nič, ampak razstavo si le oglej, ker je taka tvoja narodna dolžnost! — Tepec, ki bi bil šel!«⁶⁷

Ti članki Ivana Cankarja so vzbudili velik odpor zlasti pri tistih, proti katerim so bili napisani. Med prvimi se je oglasil Žmitek, ki je imel razstavljenih največ slik, o katerih je Cankar zapisal:

»Iz del Žmitkovih pa gleda kaj? Barva, zgolj barva, barva brez duše, toplote in svetlobe!«

Žmitek mu je odgovoril v dveh člankih, objavljenih v »Slovenskem Narodu« pod naslovom »Umetnost in kritika«,⁶⁸ profesor Fr. Kobal pa, »Kako treba pri nas pisati poročila o umetniških razstavah«.⁶⁹

Tržaška »Edinost« ter reviji »Ljubljanski Zvon« in »Dom in Svet« so verjetno pod vtisom Cankarjeve polemike opustile vsakršno kritiko.

7. Jubilejna razstava

Priprave za »Jubilejno umetniško razstavo«, ki je bila prva retrospektivna razstava pri nas, so trajale več mesecev. Vsi mladi so se živo zanimali za zbiranje umetnin iz vse Slovenije. In kdo je bil tokrat bolj poklican, da izvede ta drzni načrt, kakor Jakopič. Izidor Cankar pravi o njem:

»Čudno je to: pri nas je Jakopič zbral in uredil zgodovino slikarstva, preden smo imeli napisan količkaj točen in obširen obris našega slikarskega razvoja... Izredna zasluga g. Jakopiča pa je, da je zbral nekaj slik Jožeta Petkovška, ki je izredno zanimiva prikazen ob početku našega realizma, kakor po svoji tehniki, tako po svoji umetnostni tendenci...«⁷⁰

Ko je bila 17. oktobra 1910 razstava otvorjena, je Jakopič v svojem Epilogu k jubilejni umetniški razstavi poudaril:

»Majhen narod, kakor smo mi, ne more tekrovati v gospodarskem oziru z večjimi... Edino polje, na katerem bi se mogli Slovenci meriti z vsakim kulturnim narodom, je duševno polje. V vedi in umetnosti ne gre nikdar za količnost ljudstva, ampak le za kakovost posameznikov in v tem oziru ni nikakega vzroka, da bi zaostajali za drugimi evropskimi narodi...«

»Iz zgodovine razvidimo, da je vsak narod imel takrat svojo najbogatejšo kulturo, kadar je iskal svoja sredstva neposredno v življenju in, da se je tudi umetnost le takrat najlepše razcvetela, če so njene korenine segale v resnično življenje... Življenje slovenskega naroda pa se je razvijalo vedno le pod tujim vplivom. Stoletja in stoletja smo morali deliti srečo in nesrečo s svojimi gospodarji. Vsa naša kultura je zgrajena na latinskem in german-

skem temelju. Ni torej čudo, da se je tudi upodablajoča umetnost na Slovenskem gibala v istih smereh, kakor povsod drugod... Zdaj, ko stojimo na pragu novega življenja, zdaj, ko imamo namen postaviti lastno poslopje na lastnih tleh, se moramo ozreti brez srda in strahu v preteklost, ogledati si previdno svojo sedanost in obrniti s skromnostjo svoj pogled v lastno dušo, da si pridobimo moč spoznati, v čem obstoji naša svoboda...⁷¹

S to razstavo je bil impresionizem definitivno vpeljan in uvrščen v kulturni razvoj slovenskega naroda.

8. Groharjeva smrt

Prišla je zima, zadnja za Ivana Groharja. Še je izvedel, da mu je deželni odbor odobril podporo za pot v Italijo, preden pa se je odpravil na pot, je odšel v bolnišnico, odkoder se ni več vrnil. Groharjeva smrt je zaradi burnih političnih dogodkov tistih dni ostala skoraj neopažena. V »Slovenskem Narodu« in »Slovincu« je izšel parte umetniškega kluba »Save«, kjer ta javlja, da je dne 19. aprila 1911 umrl v deželni bolnici Ivan Grohar — akademski slikar.

Šele po smrti se je izkristaliziral njegov življenjski lik, žal prepozno je prišlo spoznanje, ki je poudarjalo njegov pomen za slovensko upodablajočo umetnost.

Spomladanska razstava je zaradi njegove smrti dobila nekoliko drugačno lice od prejšnjih. Ko se je ločil od kluba nekdo, ki je bil v najožji zvezi z ustanovitvijo kluba »Save« ter hkrati poleg Jakopiča njen najpomembnejši in najaktivnejši član,

»... so se še enkrat zbrali tovariši okrog umrlega prijatelja, še enkrat so na tihem praznovali eno tistih svečanosti, ki so jih združevale marsikrat daleč od domovine. Še enkrat so zbrali svoja dela in jih porazdelili tako, kakor so bili vajeni, ko so prirejali svoje razstave na Dunaju, v Londonu, v Varšavi itd. Tako se je forej zgodilo, da je bil na razstavi določen poseben oddelek članom kluba ‚Save‘.⁷²

Ta razstava pomeni v delovanju kluba »Save« nekaj zaključni akord prve in najuspešnejše dobe. Do konca prve svetovne vojne je »Sava« od tedaj le še živetarila.

D. Polemika Jakopič—Sternen

Tudi razdor med umetniki je mrtvil »Savino« delovanje. S kritiko A. Gabra ob priliki te razstave se je pričela po časopisih javna polemika med Jakopičem in Sternenom. Navajam le odstavke, ki se neposredno tičejo kluba »Sava«.

V »Slovincu« 25. julija 1911 je Gaber zapisal:

»... Po Jakopičevi izjavi prireja razstavo ‚Sava‘ v Groharjev spomin, pa polovica Savanov manjka. Seveda, ker ne povedo, da je ‚Sava‘ tudi že davno mrtič...

V glavni dvorani je tako imenovana razstava 'Save' z deli Groharja, hišnega gospodarja Jakopiča, Jame in marljivega Petra Žmitka. Bernekerja imajo samo še za dekoracijo in ga niti v katalogu več ne omenjajo. V Hanovru odlikovani Sternen in Vesel, eden najboljših, se razstave nista udeležila, ker se ne smatrata več članom kluba... Tudi Žmitek je med razstavo pismeno javil izstop iz 'Save'. Kje pa je potem tista slavna 'Sava', če še celo reprezentant kluba, Jakopič, prireja s popolnoma tujim človekom Myzsom kar na svojo roko razstave drugod? Ali je bila blejska razstava med člani dogovorjena? Prepričan sem, da ne. 'Sava' potemtakem živi samo še v reklamnih noticah. Milo se mi stori pri srečanju, če pomislim, kakšna je bila 'Sava' ob ustanovitvi na Dunaju. Žmitek, ki se je samo po milosti Miethkeja udeležil takratno razstave, ima danes v paviljonu glavno besedo...

Ne motim se mnogo, da je tudi to precej pospešilo 'Savino' izhiranje. Prvaki 'Save' so se izkazali nezmožne voditi to združitev in zato s tem večjim veseljem pozdravljamo vest, da so se mlajše moči lotile ustanovitve organizacije, kjer bo vsak umetnik prišel do besede...<

Jakopič je na ta napad odgovoril v »Domu in Svetu«:

«...Kakor je razvidno iz članka, išče gospod Gaber zveličanje slovenske umetnosti v strogi organizaciji; čudno naziranje... Naj nam pove, iz katere organizacije so prišli Giotto, Leonardo, Michelangelo? Stroga organizacija je koristna stvar za politične stranke... ona je v skrajni konsekvenci zanikanje, medtem ko je umetnost najvišje poudarjanje individualnosti. Zato trdim, da je klub 'Sava' kot tak za slovensko umetnost brez pomena. Velikega pomena so le umetniki, ki so si iz slučajnih, za umetnost nevažnih vzrokov, pritisnili za javnost znamko kluba. Ta klub pušča svojim članom popolno osebno svobodo in tudi nima nikakih drugih paragrafov, kakor onih nenapisanih, ki jih ima izvrševati vsak dostojen član človeške družbe...»

Pa ni dovolj vseh predbacivanj... nazadnje odreka g. Gaber klubu še eksistenco. Od kdaj pa je odvisna eksistenca kake zveze od števila njenih članov? Zaradi napada na g. Žmitka izjavlja klub 'Sava' naslednje:

»Podpisani člani slovenskega umetniškega kluba 'Save' izjavljamo, da smo v osebi g. Petra Žmitka vedno priznavali in spoštovali nam enakovrednega člana imenovanega kluba ter se je naše občevanje z njim popolnoma strinjalo s tem našim mnenjem. Zato proglašamo vse temu nasprotujoče vesti za laž ali preiščljeno pačenje.«

F. Berneker, R. Jakopič, M. Jama in L. Jama⁷²

Sedaj se je oglasil tudi Sternen, ki se je zaradi nekaterih Jakopičevih izvajanj čutil prizadetega. O gornji izjavi kluba »Save« pravi:

»Med člani 'Save' se je večkrat razpravljalo o odstranitvi g. Petra Žmitka iz kluba oziroma, kako bi se ga po Jakopičevem mnenju na lep način iznebili, ker njegovi izdelki zaradi svoje nizke umetniške vrednosti ne spadajo med dela ostalih klubovih članov. Ker je Jakopičev podpis s tokratnim njegovim mnenjem v nasprotju in, ker podpisani g. Berneker in g. Jama s soprogo zaradi svoje vedne odsotnosti klubovih razmer niso poznali, je ta izjava popolnoma brez vrednosti...«⁷⁴

Ponovno je odgovoril Jakopič:

»Na tvoja izvajanja glede razmerja g. Žmitka s klubom ‚Savo‘ imam pripomniti, da ima klub za javnost le tedaj važnost, kadar razstavlja pod svojim imenom in prepušča svoje proizvode sodbi občinstva, ki jih odobrava ali odklanja. Vse drugo spada v interne zadeve kluba in vnovič poudarjam, da je bila skrajna netaktnost od g. Gabra, vlačiti jih v javnost in jih spojevati z umetnostjo. Tvoj poizkus, delo g. Gabra nadaljevati, pa ni samo netaktnost, ampak je zate kot umetnika in bivšega člana kluba ‚Save‘ nevredno postopanje. Zato na Tvoja izvajanja ne odgovarjam na tem mestu — kakor si zabranjujem javno razpravljanje vsake v interne zadeve kluba spadajoče točke; ampak pozivam Te, da pregledamo v prisotnosti vseh sedanjih in vseh bivših članov kluba vse klubove zadeve od začetka do danes, oziroma do izstopa posameznih članov... Tako je moje naziranje o kolegijalnosti...«⁷⁵

Verjetno je, da je bil Jakopič o Žmitku precej istega mnenja kot Sternen, vendar mu je bilo žal, da bi Žmitka kot človeka uničil in mu vzel vsò vero vase in v njegovo umetnost.

Tudi na ta članek Sternen ni ostal dolžan odgovora:

»...Ne vem, zakaj želiš nekak sestanek nekdanjih članov kluba ‚Save‘, mogoče imaš spet kake posebne namene. Da pa zabranjuješ posvetiti v interne zadeve kluba ‚Save‘, s tem menda klubu ne napraviš posebno častnega poklona in s tem priznaš popolnoma logično, da so bile interne zadeve kluba ‚Save‘ res nekoliko skriynostno blodišče, v katero posvetiti ni moj namen. Navedel bi le oni slučaj, kateri je v neposredni zvezi z mojim izstopom iz kluba. Nudila se Ti je za pregled zadev prilika, še celo sestanek smo imeli v Unionu. Zakaj si takrat vse kratkomalo odklonil? Stavil sem jaz predlog, naj se klub reorganizira, naj se sprejmejo novi člani, ali nisi bil zoper vse to Ti z motivacijo, da je bolj ‚lušno‘, če vse pri starem ostane? Pokojni Grohar in Žmitek sta temu prikimala in klubove zadeve so bile za Vas ugodno rešene, zadovoljni ste bili Vi, jaz sem se pa vljudno poslovil in naznanil svoj izstop iz kluba. S tem je moja zadeva glede kluba za vedno rešena...«⁷⁶

S tem je bila polemika, ki jo je sprožil in netil Ante Gaber, formalno nekako zaključena. Vendar se razmerje, ki je bilo ustvarjeno med obema umetnikoma, nikoli več ni bistveno zboljšalo.

E. Ustanovitev »Kluba slovenskih upodabljaajočih umetnikov« in njihova izjava v zvezi s sporom s klubom »Savo«

X 25.
Od jeseni 1911 do oktobra 1912 enkrat je bila verjetno napisana vstopna prijava v Klub slovenskih upodabljaajočih umetnikov, ki jo nahajamo med Sternenovo zapuščino. Pisana je lastnoročno od Vavpotiča, le žal je listina brez datuma, ker je polovica pole odtrgana. Na njej so podpisani vsi umetniki, ki so takrat pristopili h klubu. Na datum lahko sklepamo iz Gabrovega članka, napisanega 11. julija 1911, kjer omenja, da se pripravlja ustanovitev tega kluba, ter iz kataloga oktobrske razstave 1912, kjer že nastopajo kot skupina pod tem imenom.

Prepis vstopne prijave v Klub slovenskih upodabljaljajočih umetnikov:

»Podpisani izjavi, da pristopi h klubu slovenskih upodabljaljajočih umetnikov, ter se zaveže, da v teku enega leta od dneva odpovedi ne pristopi k nobeni enaki lokalni organizaciji.

Vavpotič Ivan, m. p.

G. Birolla, m. p.

Sternen M., m. p.

Johan Frankè, m. p.

H. Smrekar, m. p.

R. Sternens-Klein, m. p.

Ferdo Vesel, m. p.⁷⁷

V oktobru 1912, za časa jesenske razstave, je klub S. U. U. poslal Jakopiču tole izjavo, zelo značilno za vzdušje, ki je takrat vladalo med umetniki. Spet se pokaže, koliko razprtij je vedno znova povzročal nesrečni Žmitek.

»I z j a v a

Za Klub S. U. U. podpisani obstojamo na svojih pismeno označenih zahtevah, oziroma pogojih glede udeležbe kluba na sedanji razstavi. Naše zahteve pa preciziramo specielno glede naslednjih točk:

Vse prireditve, vsi koraki, tičejo se sedanje razstave, ukrenejo naj se sporazumno vedno in v vsakem slučaju z našim klubom.

O vsaki projektirani prireditvi naj se klub pravočasno obvesti, da ukrene vse potrebno. Za prireditve smatramo tudi vsa javna in nejavna predavanja o umetninah na tej razstavi in zahtevamo, da sta pri vsakem predavanju navzoča vsaj dva delegata našega kluba.

Tudi vsi koraki v prilog nakupu umetnin iz te razstave (n. pr. posesti pri vladi, deželnem odboru, mestu, event. bankah) in sprejem nakupovalnih komisij (n. pr. Dr. Dörnhofferja event. poset) na razstavi — izvrše naj se vedno sporazumno z našim klubom.

V slučaju, da bi se ti pogoji v bodoče količkaj kršili, izvajal bode klub svoje konsekvence.

K tej izjavi pripomnimo pa še enkrat, da dokler g. Žmitek ne da zahtevanega zadoščenja za žalitve, katere so Ti znane, tedaj, dokler jih ne prekliče, ne pripustimo, da bi gospod Žmitek predaval o umetninah našega oddelka na sedanji razstavi.

Toliko časa izključujemo tudi vsako sodelovanje z g. Žmitkom, izrecno tudi njegov podpis poleg podpisov članov našega kluba, kakor tudi ž njim skupne korake pri odgovornih posetih.

Izjavljamo pa, da hočemo s klubom „Sava“ (kljub g. Žmitku) — to je prečrtano v rokopisu — v vsakem oziru solidarno postopati, izvzemši g. Žmitka.

V Ljubljani dne 12. oktobra 1912.

M. Sternens, l. r.

Ivan Frankè, l. r.

Ivan Vavpotič, l. r.

Roza Klein, l. r.

H. Smrekar, l. r.⁷⁸

F. Prizadevanje slovenskih umetnikov, združenih v klubu »Sava« in S. U. U. za gmotni uspeh ob priliki jesenske razstave 1912

Ob priliki jesenske razstave 1912 so vsi razstavljaljoči umetniki poslali prošnjo za nakup umetnin deželnemu glavarju. Ohranjen je koncept te prošnje, pisan od Sternena, ki ga nahajamo med njegovo zapuščino.

1. Koncept prošnje deželnemu glavarju

»Preblagorodni gospod deželni glavar!

Vdano podpisani podali smo se zadnje dni v deputaciji k Vašemu preblagorodju, toda ker se nas je žal obvestilo, da preblagorodni gospod glavar radi preobilice dela sploh ne sprejemate, osmeljamo se tedaj Vašemu Preblagorodju pismenim potom predložiti našo peticijo.

Slovenski upodabljaljoči umetniki, in sicer zastopani v klubu slovenskih umetnikov in klubu »Sava«, izročili smo prilikom nastajajoče proračunske debate g. podpredsedniku deželne zbornice J. Pogačniku spomenico, v kateri prosimo g. poslanca kakor vse cenjene njegove tovariše, da se v trenutku, ko pride postavka »umetnost« na razpravo, zavzemajo z vsem svojim vplivom in vso svojo avtoriteto za naše povsem upravičene, v spomenici vsestransko utemeljene zahteve. Da se v bodoče za upodabljaljočo umetnost dodeljena državna sredstva v letošnjem proračunu 894.000 K — porazdele edino pravično, to je proporcionalno med posamezne narode.

Prvotni naš namen je bil, da se tozadevno predvsem obrnemo na Vaše Preblagorodje, že z ozirom na dejstvo, da ste preblagorodni gospod deželni glavar prevzel umetniški referat v slavnem deželnem odboru kranjskem.

Pred tednom mudila sta se delegata kluba S. U. na Dunaju, da izročita osebno naučnemu ministrstvu specijelno spomenico slovenskih umetnikov. V ti spomenici sklicujemo se na laskava poročila g. ravnatelja Avstrijske državne galerije g. Dr. Dörnhöfferja o naši slovenski upodabljaljoči umetnosti, utemeljujemo spomenico z bednim gospodarskim položajem slovenskih umetnikov in zahtevamo proporcionalno razdelitev državnih sredstev, določenih za upodabljaljočo umetnost. Delegata sta Vas hotela zaprositi za uslugo Vaše osebne intervencije pri naučnem ministrstvu. Podala sta se v parlament, da Vas preblagorodni gospod deželni glavar tozadevno posetita. Žal Vašega preblagorodja ni bilo več na Dunaju. Posetila sta nato podpredsednika g. Josipa viteza Pogačnika, vendar je bil tudi ta odsoten. Kasneje sta ga obvestila pismenim potom in mu poslala prepis spomenice s prošnjo za osebno intervencijo pri ministru.

Med tem časom razglasil se je letošnji državni proračun. Postavka za umetnost v njem znaša 894.000 K, a niti z eno besedo se poleg siceršnih kulturnih postavk ne omenja upodabljaljoča umetnost. Obrnili smo se z novo tozadevno spomenico na podpredsednika Pogačnika in na vse cenjene slovenske gospode poslance, da se med drugim zavzamejo med debato za slovensko upodabljaljočo umetnost.

Obrnili bi se bili s spomenico predvsem na Vaše preblagorodje, toda v svesti si, da ste že itak preobložen s trudapolnim delom, odposlali smo spomenico g. podpredsedniku Pogačniku.

Usmeljamo se tedaj prositi preblagorodnega gospoda deželnega glavarja, da ob priliki budžetne razprave s svojim vsestranskim vplivom podpre naše upravičene zahteve in pridobi zanje tudi ostale slovenske državne poslance.

Obenem si usojamo prositi najudaneje Vaše Preblagorodje, da dovolite glasom sklepa deželnega zbora (oziroma odbora), ki je dovolil za nakup slovenskih modernih umetnin vsakoletnih 5000 K in agendo glede teh nakupov prepusti umetniškemu svetu tudi letos, da se z danimi sredstvi iz slovenske umetniške razstave v Jakopičevem paviljonu nakupi nekaj umotvorov za deželno galerijo. Vaše preblagorodje prosimo, ker se bliža zaključek razstave, nakup iz deželnih sredstev pospešiti na ta način, da, ali čimpreje imenujete v to svrhu nakupovalno komisijo iz članov umetniškega sveta ali pa pooblastite Dr. Mantuanija, da v dogovoru z umetniki izbere vse one umetnine, ki bi prišle glede deželnega nakupa v poštev.

V nadi, da bode Vaše Preblagorodje našim upravičenim željam vsestransko ugodilo

beležimo z izrazom najudanejšega spoštovanja

V Ljubljani, dne t. in t.

Jakopič

Vavpotič

Sternen, l. r.

Tudi kopija spomenice na prosvetno ministrstvo na Dunaju, ki je omenjena v tej prošnji, je ohranjena. Pisal jo je Vavpotič ter je od vseh članov podpisana. Izročena je bila podpredsedniku državne zbornice Josipu Pogačniku. Glasi se takole:

»An das

hohe K. & K. MINISTERIUM FÜR KULTUS UND UNTERRICHT:

Die respektvollst Gefertigten als Bevollmächtigte des ‚Klubs slovenischer Künstler‘ und des Künstlerklubs ‚Sava‘ erlauben sich an das hohe K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht mit der ergebenen Bitte heranzutreten, es möge als die erste berufene Autorität sämtlicher österreichischer Völker auch der Entwicklung der jungen slovenischen Kunst in ausreichenderem Maße als bisher Förderung angedeihen lassen.

Die Berichte des Delegierten des hohen K. K. Ministeriums für Kultus und Unterricht des Herrn Regierungsrates Dr. Dörnhöffer dürften darin übereinstimmen, daß die Kunst unter den Slovenen in letzterer Zeit einen mächtigen Aufschwung genommen hat und dringend staatlicher Unterstützung bedarf; umso dringender, da die heimatlichen wirtschaftlichen Verhältnisse unsere Künstler in ihrer künstlerischen Entfaltung nicht nur hemmen, sondern geradezu erdrücken.

Die in Betracht kommenden lokalen und offiziellen Kunstförderer, wie die Landesvertretung und die Gemeinde der Landeshauptstadt Laibach tun ihr Möglichstes, müssen jedoch jedes Jahr ihr Kunstbudget wegen der traurigen finanziellen Lage des Landes- sowie der Hauptstadt Laibach, derart einschränken, daß die zur Unterstützung heimatlicher Kunst bewilligten Mittel gänzlich unzureichend sind.

Wir müssen des Weiteren dankend anerkennen, daß auch die hohe Regierung bisher der slovenischen Künstlerschaft ihre Gunst angedeihen

ließ, der Landesvertretung, wie der Hauptstadt anregend voranging, müssen jedoch betonen, daß auch die staatliche Unterstützung bisher lange nicht hinreichend gewesen ist.

Die, wie oben erwähnt, ganz unzureichende materielle Förderung unserer Kunst, die immer drückendere wirtschaftliche Lage unserer Künstler, greifen hemmend in das gesammte heimatliche Kunstschaffen und drohen es auf die Dauer zu lähmen.

Vorliegende Bitte, die wir dem hohen K. K. Ministerium zu unterbreiten uns veranlaßt sahen, ist der Ausdruck unserer Notlage und gleichzeitiger Apell an die hohe K. K. Regierung, der dahin geht, das hohe K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht möge anläßlich der eben in Laibach stattfindenden Kunstaussstellung slovenischer Künstler, wie auch in Hinkunft unserem Kunstschaffen reichlichere Mittel zum Ankaufe von Kunstwerken aus staatlichen dafür bestimmten Geldern zuwenden und zwar im Ausmaße voller Proportionalität den anderen Nationalitäten der Monarchie gegenüber.

Die ergebenst Gefertigten hegen sichere Hoffnung, daß das hohe K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht unserer Bitte volle Berechtigung anerkennt und demgemäß unserem Appelle in gerechtem Ausmaße willfahrt.

Laibach, am Oktober 1912.

Ivan Vavpotič
H. Smrekar

R. Jakopič
P. Žmitek

Ferdo Vesel
M. Sternen
Joh. Frankè

vsi lastnoročno podpisani. ⁷⁸

a) O d g o v o r P o g a č n i k a

Dne 30. oktobra 1912 odgovarja Pogačnik glede na poslano spomenico Sternenu s temle pismom:

»Velecenjeni gospod Sternen! 30. oktobra 1912.

V zadevi izdatnejše podpore slovenskim umetnikom sem govoril z ministrom. Obljubil je izdatnejše podpore; te dni grem še h gosp. referentu. Blagovolite tudi gospode kluba »Save« obvestiti.

Umetniško razstavo v Ljubljani sem si ogledal in tudi ministra na velik napredek opozoril.

Velespoštovanjem pozdravlja udani

Pogačnik l. r. ⁷⁹

b) D r u g i o d g o v o r P o g a č n i k a

Ker se stvar glede nakupa ni premaknila z mrtve točke, je verjetno Sternen urgiral pri Pogačniku. Pogačnik je 24. svečana 1913 odgovoril:

»dne 24. svečana 1913.

Velecenjeni! Akt radi nakupa je res še ležal pri dr. Dörnhofferju; obljubil pa je ga takoj poslati v ministrstvo, ko dobi odgovor od g. Jakopiča.

Govoril sem tudi z ministrskim svetnikom Försterjem i on sam bode akt urgiral in potem takoj izplačal.

Velespoštovanjem

c) Rešitev naučnega ministrstva

Dne 13. aprila 1913 je bil Sternenu dostavljen akt o nakupu z obvestilom, da so ostali umetniki o tem že obveščeni.

»K. K. LANDESREGIERUNG FÜR KRAIN

Laibach am 11. April 1913.

Z. I. 9204

Laut Erlasses vom 29. März 1913 Zl. 10 150 hat sich das K. K. Ministerium für Kultur und Unterricht über Vorschlag der Direktion der K. K. österreichischen Staatsgalerie bestimmt gefunden, von den auf der Kunstausstellung des Jahres 1912 in Laibach exponierten Kunstwerken die folgenden für den staatlichen Kunstbesitz anzukaufen:

Jakopič Rihard »Winter«, Ölgemälde	600 K
Jakopič Rihard »Herbst«, „	1 000 K
Zajec Ivan, Mädchenbüste	500 K
Sternen Matthias »Dorf am Meere«, Ölgem.	700 K
Sternen Matthias »Die Ruhende«, „	800 K
Vavpotič Ivan »Stille Tritte«, „	600 K
	<hr/>
	4 000 K

Die Landesregierung wurde ermächtigt, die angeführten Beträge per zusammen 4 000 K zu Händen der angeführten Künstler vorschriftsmäßig flüßig zu machen, gleichzeitig aber angewiesen, hinsichtlich der Übersendung der vorgenannten Kunstwerke an das Depot der K. K. österreichischen Staatsgalerie das Erforderliche zu veranlassen.

Hievon sind die obenangeführten Künstler mit der Aufforderung in Kenntnis zu setzen, ihre obenerwähnten vom Staate angekauften Kunstwerke ehestens wohlverpackt an die hiesige K. K. Hilfsämterdirektion zu überstellen, woraufhin die Flüssigmachung des auf jeden einzelnen entfallenden Kaufbetrags veranlaßt werden wird.

Weiters hat sich das K. K. Ministerium für Kultur und Unterricht bestimmt gefunden, dem Zeichner Hinko Smrekar sowie dem Zeichner und Maler Peter Zmitrek zur Förderung ihrer künstlerischen Tätigkeit Subventionen von je 600 (sechshundert) Kronen zu gewähren und die Landesregierung ermächtigt, diese Beträge den Beteiligten vorschriftsmäßig zu erfolgen.

Behufs Flüßigmachung dieser Subventionen, sowie weiters der obenangeführten Kaufbeträge sind ehestens die genaue Wohnungsadressen aller in Betracht kommenden Künstler anher bekanntzugeben.

Von den vorstehenden Verfügungen sind auch der »Klub slovenischer Künstler« und der Klub »Sava« mit Beziehung auf ihre unmittelbar beim K. K. Ministerium für Kultur und Unterricht überreichte Eingabe vom 15. Dezember 1912 zu verständigen.

Für den K. K. Landespräsident

Chorinsky, m. p.⁷⁹

G. Poživitev »Save« po letu 1918 in njen zaton

1. Prizadevanje Savanov za razvoj slovenske umetnosti po prvi svetovni vojni

Od leta 1913 do 1919, to je za časa prve svetovne vojne, o »Savi« ni poročil. Takoj nato pa so poskušali oživiti jo.

Za labodji spev kluba smatramo jugoslovansko umetnostno razstavo v Parizu leta 1919 ob času mirovne konference v Versaillesu, za katero so se Savani močno zavzeli. Kakšno vlogo in kakšen pomen je imela ta razstava, nam najbolje povedo besede slavnega kritika in umetnostnega zgodovinarja André Michela, ki je v svojem predgovoru h katalogu jugoslovanske razstave jasno orisal njeno vlogo. Ta predgovor je objavil isto leto »Ljubljanski Zvon« v prevodu Pavla Brežnika.⁸⁰ V njem pravi slavni pisec, če povzamemo njegove glavne misli, sledeče:

»Kakršna se nam razodeva in v kolikor so dovolile sovražne okolnosti, da je do nje sploh prišlo, jugoslovanska umetnostna razstava ni toliko umetniški manifest v vajelem smislu besede, marveč manifest naroda, klic, ki je privrel iz vesti, spominov, trpljenja in globokih teženj vsega naroda.

Njegovi umetniki so tukaj njegovi poslanci na mirovni konferenci...

Izkazali so mi čast in me prosili, naj napišem predgovor k njihovem katalogu. Vem, da bi se slabo odzval njihovemu pričakovanju, če bi jim dal le spričevalo virtuozičete in nadarjenosti...

Prišli so, ne da prosijo od nas banalnih slavospevov, par tistih dobro izbranih epitetov, ki so specialiteta kritikov umetnosti, ampak prostora zahtevajo, pravico imajo do njega v koncertu narodov, tej »grande fougue«, kjer se glas vsakega naroda zasliši zaporedoma...

...Umetnost je edini zares kozmopolitični jezik, pa ne na tak način kot esperanto, ki je bil z velikim trudom na umeten način sestavljen od slovnice in besede. Besede, jeziki, slovstva, imajo ves svoj pomen samo v notranjosti mej in plemen, ki so jih oblikovala. Plastične oblike, izrasle iz skupnega dna narave in stvarstva, postanejo po roki enega, ki dela podoba in ji vtisne svojo dušo in dušo svojega plemena, živi in jasni ideogrami, razumljivi vsem očem, občutni vsem srcem in zmožni, da jim dajo dostop v splošnost vsega človeštva, ne da bi kaj izgubili od lastne originalnosti...

Ne smemo se torej čuditi, da nas hočejo naši prijatelji Jugoslovani opozoriti, da so odkrili na drug način življenjsko silo in bogastvo svoje krvi in da hodijo iskat v najoddaljenejšo preteklost sledove in dokaze originalne narodne civilizacije. K mojemu sotrudniku in prijatelju Gabrijelu Milletu bi poslal vse one, ki bi hoteli spoznati te stvari v luči prave učenosti in ostre kritične zveze...

...Meštoviča spremljajo kiparji in slikarji, o katerih ne morem dati niti sumarične študije. Prinašajo nam zelo zanimiva dela o moderni jugoslovanski umetnosti, ki se je razvila predvsem v drugi polovici 19. stoletja.

Iz Ažbetove šole v Monakovem so izšli Vesel, Jakopič, Grohar, Jama, Murat in gdč. Nadežda Petrovič, ki je dolgo živela in v Parizu razstavila in ki je umrla kot usmiljenka na bojnem polju...

...Volja Jugoslovanov vzbuja danes pozornost: živeti hočejo in njih življenska sila se hoče manifestirati v vseh oblikah civilizacije, ki je bogata dolge preteklosti in obrnjena v prihodnost... Lord Robert Cecil je v Londonu izrekel sledeče besede: 'Nemški nasilnosti postavimo nasproti angleški liberalizem in francosko kulturo; nemškemu materializmu pa stavimo zoper idealizem jugoslovanskih plemen'...«

Slovesna otvoritev je bila 12. aprila 1919. Podrobnejše za takratno razpoloženje značilno poročilo o otvoritvi in razstavi sami je napisal v »Slovenskem Narodu« slikar Ivan Vavpotič,⁸¹ ki je skupno z Janezom Zormanom pripravil slovenski del razstave.

»Ne le, da je učinkovala kot razodetje,« pravi v svojem poročilu Vavpotič, »marveč je v trenutku razodetja pognala globoko svoje korenine v rast in spoznanje kulturnega življa, ki se danes zbira v Parizu...«

Gostoljubno streho je dobila pod zaščito mestne občine v Petit Palaisu. Ta zgradba je bila zgrajena za centralno razstavo francoske upodabljajoče umetnosti na svetovni razstavi leta 1900. Petit Palais je pravi biser novejše francoske arhitekture in je velika čast za naš narod, da se je popolnoma nepoznan, a vendar enakovreden in enakopraven predstavil kot сосед davnih in najsijajnejših umetniških kultur, Francozov, Spancev in Italijanov...

...Sijajni obisk je za nas priznanje, s katerim ni štedila niti francoska publicistika, ki je bila doslej več ali manj sovražno razpoložena. Prisilili smo jo, da je pristala na naše jugoslovansko ime, na način, ki naj odpre oči vsem onim, ki so mnjenja, da se kulturne prireditve ne morejo nikdar politično objektivno nderjstvovati. V sredi priprav nas je namreč kot strela z jasnega zadelo sporočilo mestne občine, da pričakuječ oficijelne otvoritve po g. predsedniku, ne smemo razstavljeni pod firmo jugoslovanskih, temveč edinole srbskih umetnikov. Da se nam zabranjuje vsaka označba imen, rojstnih krajev in dežel posameznih avtorjev v katalogu — seveda z ozirom na eventualno Gorico, Zadar, Istro in Dalmacijo. Sklenili smo, da pospravimo in se vrnemo v domovino. Pred odhodom pa smo hoteli pozvati vse člane naše delegacije in zastopnike francoskega tiska 'ad informandum' na lice mesta in oko v oko na ogleda.

Obvestili smo o tem delegacijo, našega pokrovitelja poslanika g. Vesniča in ga prosili, da sporoči na merodajno mesto naš sklep. Stali smo tik pred kulturno-političnim škandalom. Pariz se je zbal in se je udal... Privolil je v naše jugoslovansko ime in imenovanje mest kot Gorica, Zadar, Split; omejil se je le na zahtevo srbskih zastav...

...Tako se je zgodilo, da je ob otvoritvi razstave sam predsednik republike pozdravil jugoslovansko umetnost in so še isti dan vsi listi zamenjali do takrat izključno srbsko titulaturo z jugoslovanskim imenom...

Predsednika je spremljala na dan otvoritve množica slavnih mož. Med njimi Richepin, Tardieu, Pierre Loti, Cheradam, Matisse, Denis, Bartholomé, Besnard, Bourdelle in še desetorice drugih. Trepetal sem, ko pojdejo skozi naš slovenski oddelek. Se li ustavimo, jih li privabimo?... Tik pred sliko svoje hčerke, me predstavi naš poslanik predsedniku. Pade beseda Ljubljana; morda jo sliši prvič iz slovenskih ust; par trenutkov pred Veselom, Jakopičem, Gro-

harjem, Sternenom — čitam zadovoljstvo na vseh obrazih, iznenadenje, prese-
nečenje — prestano je. Se en prijazen nasmeh in že šumi vse spremstvo mimo
mene v sosednje oddelke...

...Dočim se opaža pri Hrvatih veliko dekorativne note — se smemo
Slovenci ponašati s precejšnjo samoniklostjo, dasi je veliko francoskega pre-
sajenega v monakovščino. Toda eno je sigurno: kakor je pri nas mehka lirika
oponent hrvatski melodiki in srbskemu epu, tako nas diči zavest notranje
potrebe umetniškega ustvarjanja. Zato simpatično iskanje samega sebe,
sredstev in snovi izražanja. In čudimo se, da nam dosledno tudi naši bratje,
med njimi Meštrovič sam, priznavajo superioriteto slikarskih kvalitiet.

...Ne bom se spuščal v podrobnosti, ker razstavljamo itak Slovencem že
znana dela in navajam v informacijo le imena slovenskih umetnikov: Do-
linar (1), Gaspari (1), Grohar (6), Jakopič (5), Jama (4), Pilon (3), Smrekar (1),
Sternen (7), Tratnik (3), Vavpotič (2), Vesel (4), Žmitek (1).

...Z gospodom Ivanom Zormanom, ki je tu zastopal interese kluba »Sava«
in ki je razvil naravnost zgledno energijo in požrtvovalnost, sva storila v
popolnem soglasju vse, kar je bilo mogoče za nas storiti. Toda ukloniti sva se
morala preglasovana premoči, kajti Hrvatska in Srbija sta poslali sem cele
umetniške kolonije...

Da končno ustrezem še splošni želji pri priobčenju te ali one francoske
kritike, prinašam prevod iz sicer nam politično sovražnega 'Tempsa' z dne
12. aprila. Članek, o katerem se je izrazil g. Zorman, da zadene v piko in je
bistveno najboljši.

Ko se je Tempsov eseist gospod Thiebault Sisson na dolgo in široko raz-
predel o Špancih in Benečanih, prehaja k Jugoslovanom in pravi sledeče:
'Ob boku proizvodov latinskega duha, plodov delikatne kulture in nezmotlji-
vega okusa, se zgrne na vas jugoslovanska razstava kot grozen kontrast. Pod
istočasnim vplivom prejšnje divjosti plemena in najekstremnejših teženj
našega Jesenskega salona, izpričujejo ti umetniki prav polno življenjsko silo
in se nam obeta za bodočnost sijajen razcvet umetnikov. Kiparstvo, v katerem
se zgrinjajo bizantinska umetnost in naša romanska z ono, ki jo je mogočni
genij Meštrovičev in njegovih prijateljev in učencev črpal iz Rodina, Bour-
della in Gauguinove tahitske dobe, je kljub temu nenavadno individualno. In
ta, danes še barbarska umetnost, v kateri še vse vre, ne bo le od nikogar
zaničevana, temveč bo našla, in o tem sem prepričan, vročih občudovalcev.'

Prva leta po vojni je »Sava« nekoliko oživela, posebno ko so k nji
pristopili tudi nekateri mlajši umetniki, Pilon, Jakac, Klemenčič in
začasno tudi Dolinar.⁸² Dvakrat — leta 1921 v Zagrebu in leta 1922
v Beogradu — je še nastopila na jugoslovanskih umetnostnih razstavah.

V letu 1919 je klub »Sava« pričel svojo zadnjo veliko akcijo za
razvoj umetnosti v Sloveniji ter v zvezi s tem za ustanovitev akademije
umetnosti, združene s tečajji za umetno obrt v Ljubljani.

Deželni vladi za Slovenijo je bila poslana spomenica glede ustano-
vitve umetniškega sveta, načrt delokroga in dela, ki bi ga imel oddelek
za umetnost pri deželni vladi ter podroben načrt o ustanovitvi akade-
mije uporabljajočih umetnosti v Ljubljani.⁸³

V zvezi s temi vloženimi akti je Predsedstvo, verjetno po kakšni intervenciji, 29. maja 1919 urgiralo pri poverjeništvu za uk in bogočastje z naslednjim aktom:

»Ljubljana 29. maja 1919.

PRESEDESTVO DEŽELNE VLADE ZA SLOVENIJO
POVERJENIŠTVO ZA UK IN BOGOČASTJE

v Ljubljani

se naproša za poročilo, kako daleč so priprave za organiziranje oddelka za umetnost.

Prilagam načrt skladatelja Lajovica. Svojčas smo sklenili naprositi prof. Plečnika, da se vrne v domovino.

Umetniški klub »Sava« je vložil spomenico glede ustanovitve umetniškega sveta.

Podpredsednik: Dr. Gregor Žerjav, l. r. «

Na ta dopis Predsedstva deželne vlade je prišel odgovor s poverjeništvu za uk in bogočastje, v katerem referent dr. Pestotnik pojasnjuje položaj glede osnovanja novega oddelka deželne vlade, v katerega delokrog naj bi sodila umetnost, in obenem poroča, kje so vloženi akti.

»Št. 2640

K. št. 6652

Predlogi umetniškega društva »Sava«
za razvoj umetnosti v Sloveniji

PRESEDESTVU DEŽELNE VLADE ZA SLOVENIJO

Ljubljana

O pripravah za osnovev novega posebnega oddelka deželne vlade, v katerega delokrog naj bi spadala umetnost, se do sedaj ni ničesar sklepalo. Tak oddelek bi bil le takrat potreben, če je na razpolago dovolj kredita za pospeševanje umetnosti, kar pa zaenkrat ni pričakovati.

Vse umetniške zadeve so se reševale pri poverjeništvu za uk in bogočastje in bilo jih je le malo, tako da še poseben referat ne pride v poštev.

Poverjeništvu se obrača obenem na prof. Plečnika, ki pa, kakor je bilo sporočeno, ne namerava priti v domovino.

Predlogi umetniškega kluba »Sava« in Lajovicev načrt delokroga, ki bi ga imel oddelek za umetnost, so se predložili ministrstvu za prosveto, Beograd, pod št. 1529 dne 11. travna 1919.

Ljubljana, dne 4. rožnika 1919.

Dr. Pestotnik, l. r. «

Poverjenik dr. Pestotnik je poslal v Beograd hkrati s priloženo spomenico za ustanovitev umetniškega sveta, načrtom delokroga, ki naj bi ga imel oddelek za umetnost pri deželni vladi in podrobnim načrtom za ustanovitev akademije v Ljubljani, naslednji predlog:

Št. 1529.

Predlogi umetniškega kluba 'Sava'
za razvoj umetnosti v Sloveniji

MINISTRSTVO ZA PROSVETO

v Beogradu

Umetniški klub 'Sava' v Ljubljani je stavil predloge za razvoj domače umetnosti upodabljaljoče vrste, katere v pregibu predložim. Glavna vseh zahtev je ustanovitev akademije umetnosti, združene s tečajji za umetno obrt. Za njo je priložen tudi natančen načrt.

Ustanovitev akademije umetnosti v Ljubljani bi bila podlaga, na kateri bi procvitala jugoslovanska narodna umetnost in kot taka bi bila brezdvomno velikega pomena.

Prosim gospoda ministra, da vzame priložene načrte na znanje in da odobri v principu ustanovitev akademije umetnosti v Ljubljani. Nato bi se izdelovali in predložili natančnejši načrti.

Ljubljana, dne 11. travna 1919.

Dr. Pestotnik, l. r. c.⁶¹

Spomenica, ki jo je poslal klub 'Sava' Deželni vladi, se je glasila:

'DEZELNI VLADI ZA SLOVENIJO

v Ljubljani

Umetnost je izraz hrepenenja po lepoti in kot naravni element prostosti dviga narod k svobodi. Zgodovina pravi, da se narod brez lastne umetnosti v resnici nikdar ne osvobodi; brez svobode se pa njegova umetnost tudi ne more povzpeti do najvišjih ciljev; zakaj jedro njegove notranjosti je njegova umetnost in narod brez nje je narod brez duše.

Bogat zaklad umetniških vrednosti leži v našem narodu. Vkljub dosedanji nesvobodi, v kljub brezprimernim borbam za obstanek, tekmuje njegova umetnost z ono višjih kulturnih narodov.

Vlada naše ujedinjene države naj si šteje v dolžnost storiti vse, da bodo dani pogoji razvoju umetnosti, po katerih zraste in dozori notranji sad narodne kulture, ter postane naš troimeni narod velik in močan v svojem duhu!

V stremljenju za tem stavi 'Umetniški klub Sava' vladi sledeče predloge:

I.

Nujno je potrebno ustvariti eksistenco onim upodabljaljočim umetnikom, ki so prvoborniki sodobne naše umetnosti, katerih dela predstavljajo kulturo najvišjih idealov umetnosti. Rešiti jih je treba verig uničujočih gmotnih razmer, dati jim je treba možnost, da bodo mogli iti prosto pot v njihovem individualnem stremljenju, da s polnim izrazom svojega naravnega daru služijo narodu in človeštvu.

Vlada naj izbere vrsto prvih umetnikov, ki bi jih s stalno letno plačo trajno vzdrževala. Ti ustvarjaljoči umetniki naj bodo zato državi na razpolago v vseh umetniških vprašanjih kot najvišji *umetniški svet*.

II.

Ustanovi naj se *državni muzej za umetnost* v Beogradu ter državne narodne galerije v deželnih glavnih mestih.

III.

Država naj zagotovi *redni nakup umotvorov* za javne zbirke, za šole, kjer naj vise originali naših umetnikov, ter druga javna poslopja. Pri javnih naročilih naj vlada upošteva *samolasni način* ustvarjanja posameznih umetnikov.

IV.

Država naj s subvencijami omogoči redne *umetniške razstave* v Beogradu in deželnih glavnih mestih ter *potovalne razstave, združene s predavanji* o umetnosti v pokrajinskih mestih. Posebne subvencije naj država nakloni ekspedicijam naše umetnosti na mednarodne razstave v inozemstvu, kjer naj dokažemo sporednost naše kulture z ono drugih evropskih narodov.

V.

Država naj podpira umetniška združenja in organizacije, omogoči izdajanje *umetniških publikacij* in posebnih reprodukcijskih del, da se narod vzgoji k umetnosti.

VI.

Dražava naj ustanovi splošen *grafičen umetniški zavod* s tiskarno.

VII.

Vlada naj ustanovi v Ljubljani akademijo umetnosti. Na Slovenskem je akademija posebno nujna, ker še sploh ni zavoda za upodabljačo umetnost. Duševni razvoj našega naroda pa ga zahteva že davno in so pri nas vsi pogoji dani. Slovenska upodabljača umetnost je popolnoma zmožna, da se razvija iz sebe, v svoji samoraslosti in tako postane narodna umetnost.

Akademija naj bo v zvezi z vseučiliščem.

VIII.

V vseučiliški knjižnici naj se ustanovi kot poseben oddelek *»umetnostna knjižnica«*.

IX.

Na vseh umetniških zavodih naj bodo pri nameščanju učnih moči Srbi, Hrvati in Slovenci enakopravni.

X.

Vlada naj ustanovi stalne *lokalne umetniške komisije* v glavnih deželnih mestih, ki naj bodo podrejene *centralni državni umetniški komisiji v Beogradu*. Te komisije naj nadzorujejo vse javne umetnosti se tikajoče zadeve ter stavljajo ministrstvu za prosveto, kakor poverjeništvu za uk in bogočastje v Ljubljani konkretne predloge.

Centralna komisija naj obstoji iz umetnikov vseh treh plemen; deželne komisije naj se konstruirajo iz članov krajevnih umetniških organizacij.

*

Da se zamorejo zgoraj navedeni naši predlogi in eventualno tudi od drugih umetniških korporacij predloženi nasveti enotno realizirati, naj vlada imenuje *takoj* začasno komisijo, da izvede podrobnejše načrte.

V to komisijo pridejo poleg vladnih zastopnikov izvoljeni odposlanci »Umetniškega kluba Sava« in »Društva slovenskih upodabljačih umetnikov«.

Na tej podlagi naj se začne v naši državi pozitivno delo za umetnost, da se ji omogoči razmah, ki ji pribori v življenju naroda in države ono mesto, katero ji po naravnih in človeških zakonih pristoja.

*

Klub umetnikov »Sava« kot organizirana skupina umetnikov, je vladi z vsemi svojimi močmi na razpolago in si želi v teh vprašanjih z vlado direktnih stikov.

Ljubljana, dne 14. marca 1919.

Za »Klub umetnikov Sava«
(brez podpisa)

Načrt delokroga in dela, ki bi ga imel oddelek za umetnost, pa je predlagal sledeče:

SPLOSNA NAČELA

V Narodni državi bodi najvišja skrb politike: propevanje naroda.

Glavni del političnega delovanja se je doslej pri nas posvečal povzdignjenju materialne kulture narodove, dočim se je zanemarjala duševna kultura naroda.

Materialna kultura je gotovo v mnogočem važna premisa za razvoj narodove duševne kulture.

Toda ni prezreti, da se v narodu nepretrgoma in ne glede na boljše ali slabše stanje narodove materialne kulture porajajo nove sile, ustvarjajoče duševno kulturo.

Zakaj v stalni medsebojnosti vplivanja vseh sil v narodovem življenju imajo tudi same na sebi duševne sile v svojem udejstvovanju za posledico rezultate v materialni kulturi. Toda ne glede na to, je smatrati duševno kulturo narodovo za višek in zadnji smoter narodovega življenja, enako kakor je v zemeljskem življenju človeka njegovo duševno vsovršenje in dejstvanje zadnja vsebina in cilj življenja.

A. Glavni in pretežni del narodove duševne kulture tvori narodova umetnost.

Rezultanto porajajoče se umetniške kulture naroda tvorita v bistu *dve* komponenti:

Ena je: celota vseh umetniško ustvarjajočih sil v narodu, torej občestvo vseh narodovih umetnikov (producentov umetnin).

Druga: celota vseh, ki duševno sprejemajo umetnine (konzumentov umetnin).

Treba je, da sta obe komponenti čimbolj razviti, če hočemo, da bo umetniška kultura naroda visoka in harmonična.

B. Skrb vsake umetnostne politike je torej z vsemi državnimi sredstvi

1. dvigniti umetniško produkcijo,
2. skrbeti za čim večjo popularizacijo umetnosti.

S tem je dana zdrava podlaga za intenzivno in ekstenzivno gospodarstvo s porajajočimi se duševnimi vrednotami naroda.

C. Kar je v narodu že nastalega umetniškega blaga, ga je zbrati, urediti in v umetniških reprodukcijah izdati.

Č. Vse kar se je porodilo in se poraja v narodu umetnin, je dragocena last celega naroda. To naziranje ima najti izraza v zasebnem pravu s tem, da se lastninske pravice zasebnega lastnika umetnin primerno omeje, v kazenskem pravu pa s poostreno zaščito umetnin pred poškodovanjem.

D. Razmerje naše umetniške kulture nasproti umetnosti drugih narodov je urediti v smislu sledečih vidikov in ciljev:

a) Čim intenzivnejše prekvašenje naše umetnosti z ono Srbov in Hrvatov in obratno.

b) Umetniški kulturi vseh drugih narodov je odpreti vse dosedanje jeze in jim pripraviti možnosti svobodnega dotoka, da enakomerno oplajajo naše duševno življenje.

c) Ker je doslej z nerazmerno premočjo na nas vplivala nemška kultura, je za nekaj časa nemški pritok zajeziti v korist v prvi vrsti zlasti vsem slovanskim kulturam in potem pa romanskim.

E. Državna uprava umetnostnih zadev se ima opirati na sodelovanje strokovnih organizacij umetnikov, katere naj se čimpreje ustanove.

Pospeševati je ustanovitev umetniške zbornice, ki bi imela podobno že obstoječim (obrtni, trgovski, zdravniški) primerno avtonomijo. V narodovem interesu bi bilo, da bi zbornica dobila zakonito garantirano zastopstvo v narodnem predstavništvu.

PODROBNI NAČRT

B. Slikarstvo, kiparstvo in arhitektura

I.

1. Evidenca naraščaja in ustanove za njega izobrazbo.
2. Preskrba prostih mest na inozemskih slikarskih in kiparskih ter arhitektskih solah in akademijah.
3. Evidenca preskrbitvenih možnosti.
4. Evidenca vseh ustvarjajočih umetnikov.
5. Štipendije in nagrade za ustvarjajoče umetnike.
6. Nakupi umetnin za državo.
7. Ustanovitev zavoda za umetniške reprodukcije (ki ga država še nima).
8. Oddaja državnih del, slikarskih, kiparskih, modeljerskih, zlasti arhitektoničnih (posameznih državnih zgradb, načrtov zanje, načrtov za zgradbe in regulacije mest, za zgradbe porušenih krajev etc.).
9. Spopolnitev avtorskega prava.
10. Bolniško in starostno zavarovanje umetnikov.

II.

Organizacija šolstva

1. Ustanovitev umetniških šol, event. državne akademije.
2. V vseh srednjih šolah uvesti risanje (event. modeliranje) kot obvezen predmet, obenem s predavanji o raznih tehnikah upodabljalno umetnosti.
5. Poglobitev umetniškega poduka na strokovnih šolah.

III.

1. Organizacija in pospeševanje potujočih razstav.
2. Subvencije za zgradbo razstavnih prostorov.
3. Za dijaštvo, za delavstvo organizirano posečanje razstav in galerij s predavanji.
4. Umetniške trgovine je vezati na koncesije.
5. Primerne umetniške reprodukcije je nabaviti za vse ljudske, druge za srednje šole in pri pouku opozarjati nanje.

IV.

Ustanovitev državne galerije slik, kipov in drugih narodovih umetnin.

V.

Presoja vseh načrtov za javne zgradbe, za regulacije mest, hišnih tipov, za zgradbe porušenih krajev etc. iz umetniškega stališča.

VI.

Ustanovitev umetniškega sveta kot posvetovalnega, deloma kot odločevalnega organa.

Izdelali so tudi podroben načrt o ustanovitvi akademije upodabljalno umetnosti v Ljubljani, ki sta ga dodatno k vlogam z dne 14. in 15. marca 1919 predložila Deželni vladi za Slovenijo Društvo slovenskih upodabljalno umetnikov in »Sava«, z naslednjim pismom:

Podpisani slovenski umetniški organizaciji

n u j n o p r e d l a g a t a

1. Slovenska vlada naj sklene, da se takoj ustanovi akademija upodabljalno umetnosti v Ljubljani po predležečem načrtu urejena (s priklopljenimi 4 umetniško-obrtnimi tečajji);

2. da se takoj poskrbi za ureditev splošnih oddelkov št. I, II (1 pododdelek), III, in specialnih oddelkov I, II, III/2, oddelka za večerni akt in štirih umetniško-obrtnih tečajev;

3. da slovenska vlada t a k o j i m e n u j e v prilogi A nasvetovane umetnike za profesorje (oziroma za tajnika) na Akademiji upodabljalno umetnosti v Ljubljani, kolikor jih nujni predlog 2. zahteva, da izvrše takoj potrebne priprave za končno ureditev svojih oddelkov.

O p o m b a. Za 1. leto nujno potrebne šolske prostore naj poišče in najame vlada sporazumno s podpisanimi umetniškima organizacijama.

Za Klub upodabljalno umetnikov »Sava«

Za društvo slovenskih upodabljalno umetnikov

(brez podpisa — kopije)⁸¹

Na te predloge je prišel odgovor iz Beograda št. 232 z dne 11. novembra 1919 Ministrstva prosvete, ki pravi med drugim:

»Odeljenje je odmah po svome konstituisanju pregledalo predloge slovenačkih umjetničkih društava »Sava« i »Društva slovenskih umetnika« za osnivanje umetničke akademije u Ljubljani. Odeljenje je vrlo zainteresovano ovim ubedljivim i iscrpnim predlozima, i ono će po njima rešavati u vezi celokupnom organizacijom umetničke nastave u zemlji, što će biti u najkraćem vremenu.

Po naredbi ministra prosvete,
načelnik
umjetničkog odeljenja
(podpis nečitljiv)⁸¹

Žal so ostala vsa prizadevanja zaman. Ostalo je le pri obljubah in do ustanovitve akademije v Ljubljani je prišlo šele po drugi svetovni vojni. A kljub temu so ti dokumenti zanimivi, ker nam povedo, koliko časa in kako žilavo so se morali slovenski umetniki boriti, da so dosegli zeleni cilj. Šele po šestindvajsetih letih se jim je ta želja izpolnila in je Ljubljana dobila svojo akademijo.

H. Program, delo in pomen »Save«

Da bi imeli Savani napisan pravilnik in program je malo verjetno. To nam dokazuje že Jakopičeva izjava v zvezi z Gabrovimi napadi na klub. Vendar se je delovanje kluba z leti razvijalo tako, da nam uspehi pričajo o doseženih ciljih, ki so si jih člani nedvomno zastavili. Osnovna misel, iz katere so izvirale vse ostale, je gotovo bila, kako uspeti v domovini, kako Slovencem približati umetnost, kako jih vzgojiti, da bi znali uživati in ceniti, kar so ustvarili njihovi umetniki. Upali so, da bodo z razstavami in uspehi v tujini zmagali tudi doma. Res so se dnevnikarji in revije o njih laskavo izražali, a publika je ostala hladna. Saj je Grohar kljub vsemu priznanju še zadnja leta življenja stradal.

Ko se je Jakopič po letu 1906 naselil v Ljubljani, se je delo za razvoj umetnosti med Slovenci zelo poživilo. Vprašanje je sicer, koliko lahko vse to pripišemo klubu in koliko je le plod Jakopičevega vztrajnega dela in truda. Gotovo je namreč, da so uspehi vsakega društva ali kluba odvisni predvsem od ambicij posameznikov in so uspehi teh hkrati uspehi društva. V našem primeru je Jakopič s svojo patriarhalno pojavo kot oseba pomenil in dosegel pogosto več, kakor bi bil kot zastopnik »Save«, zato je verjetno večkrat nastopal samostojno. Njegovi klubski tovariši pa so mu pri vseh teh prizadevanjih pomagali, kakor to sam večkrat omenja v svojih spisih. Tedaj je dozorela misel bodoče Narodne galerije; postavljen razstavni prostor v Jakopičevem paviljonu; organizirana prva retrospektivna razstava; preden pa je dejansko klub zaključil svoje delovanje (formalno ga namreč ni nikoli), je še, tokrat kot klub »Sava«, poizkusil doseči ustanovitev Akademije upodabljaajočih umetnosti v Ljubljani. To vsekakor ni bilo majhno delo,

niti ne lahko glede na naše prilike. Kako trnjeva je bila pot, naj nam pove nekaj Jakopičevih besed:

»Nerad izrekam v domovini ime kluba ‚Save‘, ker premnogo bridkih misli in občutkov se na nanovo vzbudi pri spominu na to ime. Sanje, hrepenenje, žrtvovanje, brez učinka, brez zadoščenja, brez uspeha. Neobčuteno je gledala domovina to vztrajno prizadevanje, kakor da pritrjujejo soglasno značilnim besedam, ki jih je ob neki priliki izgovoril notar Ivan Gogola: ‚Pustite nas v miru z umetnostjo! Kaj je vendar treba slovenskemu narodu umetnosti?...‘⁸⁴

Navedene okoliščine so povzročile, da klub »Sava« v Ljubljani nikoli ni razstavljal pod svojim imenom. Razstave v inozemstvu, kjer je bila slovenska umetnost poznana samo pod imenom kluba »Save«, pa je naše časopisje prezrlo, tako da o njih ni ohranjenih skoraj nobenih poročil.

Danes, ko se je življenjska pot Savanov že iztekla in ko stopajo pojavi preteklih desetletij v področje zgodovinskega raziskavanja, lahko že določimo pomen in umetniško podobo vsakega izmed njih.

Jama je tehnik slovenskega impresionizma — on ga je kot tehnični problem najgloblje zajel. Dovolj svoboden interpret narave je, a vendar v glavnem sledi njeno zakonitost in kavzalno urejenost. Njegova občutljivost za svetlobne odtenke predpostavlja na prvem mestu poglobitev v realni videz narave. Šele on je odkril, »da je vsak kotiček vaturi poln barvnih čarov in poezije preprostega življenja.«⁸⁵

Grohar je nedvomno največji poet slovenskega impresionizma; s čustvom pobožne zamaknenosti je v posesti najsubtilnejših sredstev impresionizma dvignil v »Sejalec« naš vsakdanji motiv do vizionarne veličine upodobljenega prizora, ki ne pomeni nič manj kot posrečeno križanje renesančnega realizma z impresionističnim naturalizmom.⁸⁶

Jakopič je uresničil ideale slovenskega impresionizma. Vse življenje se je boril za dosledno, umetnikovemu razpoloženju poslušno formo, ker mu je bil »impresionizem le sredstvo za izraz fantazije, ne cilj«. Barva mu je pomenila isto, kar pomenijo muziku toni. Gre mu predvsem za učinkovitost absolutne barvne dinamike, ki je bolj podvržena fantazijski invenciji kot pa realni obliki predmeta. Najčisteje je izrazil bistvo slovenskega impresionizma s stavkom:

»Bori se za impresionistično formo, slikaj pa svoj lastni svet predstav, ker ta edini ima za nas življenjsko vrednost.«⁸⁷

Pri Sternenu je popolna slika sinteza med risbo kot konstruktivnim ogrodjem in barvo kot izrazom. On je od vseh naših impresionistov najbolj odvisen od predmeta. Bravura slikanja je pri njem na prvem mestu — razpoloženje na zadnjem. Prav te poteze ga usposablja za najuspešnejšega portretista med slovenskimi impresionisti.⁸⁴

Ti štirje impresionisti predstavljajo jedro kluba »Save«. Poleg njih in pod njihovim vplivom se je razvijal slikar Peter Žmitek, ki pa kljub trudu ni prišel preko povprečnosti.

Zvest spremljevalec mladih impresionistov je bil Ferdo Vesel, izraziti problematik, ki pa se podobno kot Ažbè in Kobilca nikoli ni razvil do impresionista, kljub temu, da si je osvojil marsikatero tehnično značilnost impresionizma.

Edini kipar v klubu »Savi« je bil Berneker. Bil je prvi med slovenskimi kiparji, ki je v zvezi s slikarskimi tovariši krenil v »moderno« smer. Jakopič pravi o njem:

»Narava mu je življenje, in to življenje hoče Berneker v svojih delih izraziti vede ali nevede... ko je napravil načrt za Prešernov spomenik, je bil že umetnik — mlad ali star, to je postransko — bil je umetnik menda že tedaj, ko se je rodil... Kdor ve, da je umetnost edino skromen odsev velike narave, le ta bo razumel in užival Bernekerjevo umetnost — drugi ne.«⁸⁵

Od imenovanih umetnikov predstavlja vsak izrazito osebnost. Vsak si je priboril tudi prav svojo iskanemu namenu dozorelo tehniko, kar odlikuje vso generacijo, začenši z Veselom in Ažbetom. Vsak je poleg tega dodal del svojega notranjega bistva, svojega prirojenega odnosa do narave. Ta značaj slovenskega impresionizma se lahko šteje za izraz naše duševnosti v umetnosti, in sicer za prvi zavedni izraz slovenskega značaja v likovni umetnosti.

Tako ima »Sava«, ki je vključevala vse impresioniste, kot vodnik narodne skupnosti v borbi za napredek skupnih, zanjo značilnih umetniških predstav, v razvoju umetnostnega pojmovanja med Slovenci, nedvomno največ zaslug.

OPOMBE

¹ SN, 24. decembra 1898.

² SN, 29. marca 1899.

³ SN, 23. maja 1899.

⁴ Iz pravil »Slovenskega umetniškega društva« v Ljubljani — v arhivu Moderne galerije.

⁵ E, 7. junija 1899 je bil tudi objavljen pravilnik I. Slovenskega umetniškega društva.

⁶ SN, 24. junija 1899.

⁷ Dr. Prijatelj, Obiski pri Ažbetu, UZU 1924, str. 13.

⁸ SN, 17. septembra 1900.

⁹ SN, 19. in 20. septembra 1900, 6. in 11. oktobra 1900.

¹⁰ »Seznam in imenik I. slovenske umetniške razstave«. Uredil Fran Govekar, izdalo in založilo »Slovensko umetniško društvo«.

¹¹ Anton Aškerc, Prva slovenska umetniška razstava. LZ 1900, str. 629 do 650.

¹² E, 5.—25. oktobra 1900.

¹³ SN, 25. oktobra 1900.

¹⁴ Jakopičev zbornik 1929, str. 51.

¹⁵ SN, 4. novembra 1901.

¹⁶ Fr. Mesesnel, R. Jakopič v slovenskem slikarstvu. Jakopičev zbornik 1929, str. 35.

¹⁷ SN, 19. septembra 1902.

¹⁸ SN, 16. septembra 1902.

¹⁹ SN, 20. septembra 1902.

²⁰ SN, 13. oktobra 1902.

²¹ SN, 15. oktobra 1902.

- ²² N, št. 40, 1902.
- ²³ L Zg, 4. oktobra 1902.
- ²⁴ F. Kozak, Iz pogovorov z mojstrom Jakopičem. Jakopičev zbornik, str. 52.
- ²⁵ Sn 1905/1904, str. 254.
- ²⁶ Fr. Mesesnel, Rihard Jakopič v slovenskem slikarstvu. Jakopičev zbornik, str. 36.
- ²⁷ Dr. Zarnikovo pismo dr. Vidicu, 20. januarja 1904, objavljeno v Podbevškovem delu »Grohar«, str. 242.
- ²⁸ Ausstellung der Künstlervereinigung »Sava«, März-April 1904. — Galerija Miethke, Wien II, Dorotheergasse 11.
- ²⁹ Ante Gaber, Spomini. S, 25. maja 1944.
- ³⁰ J. Regali-Sever, Glasovi dunajske kritike. LZ, 1904, str. 445.
- ³¹ Podbevšek, Grohar, str. 245—251. Citati vseh nemških kritik ob priliki dunajske razstave.
- ³² J. Regali-Sever, Odmev dunajske kritike. LZ, 1904, str. 445.
- ³³ J. Regali-Sever, Odmevi dunajske kritike. LZ, 1904, str. 571.
- ³⁴ Po izjavi A. Gabra.
- ³⁵ Ante Gaber, Slovenska umetniška razstava na Dunaju. LZ, 1904, str. 245.
- ³⁶ Oton Župančič, Naši slikarji v tujini. Sn, 1905/1904, str. 182—184.
- ³⁷ Ivan Cankar, Slovenski umetniki na Dunaju. Sn, 1905/1904, str. 185 do 187.
- ³⁸ Dr. Fr. Stelè, Slovenski slikarji. 1949, str. 115.
- ³⁹ Ante Gaber, Spomini. S, 25. maja 1944.
- ⁴⁰ J. Regali-Sever, Jugoslovanska umetniška razstava v Beogradu. LZ, 1904, str. 637.
- ⁴¹ SN, 21. septembra 1904.
- ⁴² Sn, 1904/1905, str. 31 in 254.
- ⁴³ Sn, 1905/1904, str. 352.
- ⁴⁴ SN, 27., 28., 30. marca in 1., 3. aprila 1905.
- ⁴⁵ Dr. Ivan Prijatelj, Slovenski umetniki v dunajski secesiji. LZ, 1905, str. 317.
- ⁴⁶ Pismo dr. Vidicu. ZUZ, 1926, str. 188.
- ⁴⁷ Sternanova zapuščina, sedaj last Anteja Gabra.
- ⁴⁸ Rihard Jakopič v besedi. 1947, Uvod str. X.
- ⁴⁹ LZg, 2. novembra 1907.
- ⁵⁰ Artist, Jugoslovanska umetniška razstava v Sofiji, Sn, 1906/1907, str. 52.
- ⁵¹ Dr. L. L. (Lenard), Razstava kluba slovenskih umetnikov »Sava« v Varšavi. DS, 1908, str. 574.
- ⁵² R. Jakopič, Spomenica. LZ 1907, str. 445—446, 510—511.
- ⁵³ E, 29. novembra 1907.
- ⁵⁴ R. Jakopič, Mi vstajamo. LZ, 1907, str. 680.
- ⁵⁵ SN, 19. novembra 1907.
- ⁵⁷ Vl. Levstik, Zasebna risarska in slikarska šola R. Jakopiča in M. Sternena. LZ, 1907, str. 575.
- ⁵⁸ R. Jakopič, Umetniški paviljon v Ljubljani. LZ, 1908, str. 508—509.
- ⁵⁹ Po izjavi Janeza Zormana.
- ⁶⁰ Po izjavi Janeza Zormana.
- ⁶¹ S, 12. junija 1909.
- ⁶² Neue Freie Presse, 22. julija 1909.
- ⁶³ SN, 19., 26., 28. junija, 3. julija, 4., 5., 6. avgusta 1909.
- ⁶⁴ Vl. Levstik, Prva umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča. LZ 1909, str. 496—501, 524—528.
- ⁶⁵ J. Regali-Sever, I. razstava v Jakopičevem umetniškem paviljonu. DS, 1909, str. 326—330, 369—375.
- ⁶⁷ Ivan Cankar, Naši umetniki. SN, 22., 24., 26. marca in 2., 9., 21. aprila 1910.
- ⁶⁸ SN, 25. aprila, 2. maja 1910.
- ⁶⁹ DN, 27., 28., 29., 30. aprila 1910.
- ⁷⁰ Izidor Cankar, Jubilejna umetniška razstava. DS, 1911, str. 41—42.

- ⁷¹ R. Jakopič, Epilog k jubilejni umetniški razstavi. LZ, 1911, str. 72—80 (ponatis).
- ⁷² R. Jakopič, Spomladanska umetniška razstava. LZ, 1911, str. 355—457.
- ⁷³ DS, 1911, str. 363—374.
- ⁷⁴ S, 6. septembra 1911.
- ⁷⁵ S, 22. septembra 1911.
- ⁷⁶ S, 27. septembra 1911.
- ⁷⁷ Sternanova zapuščina, sedaj last Anteja Gabra.
- ⁷⁸ Sternanova zapuščina, sedaj last Anteja Gabra.
- ⁷⁹ Sternanova zapuščina, sedaj last Anteja Gabra.
- ⁸⁰ »Lj. Zv.«: 1919. leto, str. 591 »Razstava jugoslovanskih umetnikov v Parizu«.
- ⁸¹ »S. N.« dne 28. aprila 1919 »Jugoslovanska umetniška razstava v Parizu«.
- ⁸² Dr. Fr. Stelè, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, 1924, str. 128.
- ⁸³ Prepisi originalnih aktov ali kopij — sedaj v arhivu Moderne galerije.
- ⁸⁴ R. Jakopič, Spomladanska umetniška razstava. LZ 1911, str. 355—357.
- ⁸⁵ R. Ložar, Mojstri slovenskega impresionizma. U, 1941—1942 (7—9).
- ⁸⁶ Dr. Fr. Stelè, Slovenski slikarji, 1949, str. 110.
- ⁸⁷ R. Jakopič, Fran Berneker. Sn, 1902/1905, str. 191—192.

R é s u m é

SAVA

L'évolution de l'impressionnisme et le travail des peintres impressionnistes slovènes sont étroitement liés aux activités de leur club Sava. Ce club se donna pour tâche d'aider les jeunes artistes à percer dans leur patrie, de faire connaître au public slovène l'art nouveau, et de l'éduquer de manière qu'il fût capable d'apprécier les créations des artistes slovènes.

Déjà avant la fondation du club Sava, les peintres slovènes étaient organisés dans la Société des artistes slovènes (Slovensko umetniško društvo) qui datait de 1899. Membres de cette société étaient des représentants de toutes les branches des beaux-arts, et non seulement ceux des arts plastiques. Au cours de quelques années de son existence, cette Société a organisé deux expositions de peinture dont la première fut aussi la première exposition de peinture et de sculpture que la Slovénie eût jamais vue. La deuxième exposition où étaient représentés surtout les jeunes artistes, ceux qui plus tard fondèrent le club Sava, fut un échec retentissant. La Société elle-même disparut bientôt, victime de conflits politiques. Les peintres de la jeune génération résolurent alors d'organiser une exposition à l'étranger. Ivan Grohar réussit à arranger une exposition à Vienne, au Salon de Miethke. Cette exposition détermina la fondation du club Sava. Miethke désira que les peintres slovènes se présentent au public en groupe organisé, c'est pourquoi ils fondèrent leur club qui, durant les vingt années suivantes, représentait l'art slovène dans les pays européens. Ce club rallia tous les artistes qui exposaient à Vienne, à savoir Rihard Jakopič, Ivan Grohar, Matija Jama, Matej Sternen, Luiza Jama, Roza Klein, Ferdo Vesel, Peter Žmitek et Fran Berneker.

Les critiques de Vienne qui étaient fort élogieuses, donnèrent aux membres du club le courage de poursuivre leur lutte contre l'incompréhension du public dans leur patrie. Cette exposition fut suivie par la première exposition yougoslave à Belgrade où ce furent encore les peintres slovènes qui obtinrent les louanges les plus hautes. Ensuite, les membres de Sava participèrent à une exposition dans le Palais de la Sezession à Vienne où ils furent reconnus les égaux des artistes autrichiens et polonais qui exposaient avec eux. Ivan Grohar

exposa ses toiles aussi à Berlin. En 1905, le groupe organisa une exposition à Londres où il obtint un diplôme commémoratif. En 1906, la deuxième exposition yougoslave eut lieu à Sofia. La presse slovène voulut l'ignorer, exception faite pour la revue *Slovan* qui réimprima les critiques des journaux serbes. Ceux-ci donnaient la première place parmi les exposants aux membres du club Sava.

Cette même année Jakopič, qui était l'âme du club, se fixa à Ljubljana. Ce fut le commencement d'une période fertile et importante pour l'évolution de l'art slovène où les membres de Sava jouèrent un grand rôle. En 1907 déjà, Jakopič adressa au conseil municipal de Ljubljana un mémorandum demandant la création d'une galerie d'art slovène à Ljubljana.

Un autre événement d'importance égale fut la fondation d'une école privée de dessin et de peinture par Jakopič et Sternén. Elle se proposait de former les jeunes artistes et de donner aussi aux jeunes intellectuels une éducation artistique suffisante pour la compréhension de l'art.

En 1908, Jakopič commença la construction de son pavillon artistique. La première exposition y eut lieu déjà en juin 1909. Ce petit temple des Muses au parc de Tivoli joua un rôle important dans l'évolution de l'art slovène. La presse contemporaine en fut pleinement consciente. Dès l'inauguration du pavillon, des expositions s'y succédaient régulièrement. Une de plus intéressantes fut l'exposition du jubilee en 1910 qui était la première exposition rétrospective de l'art slovène. Izidor Cankar écrivit à ce propos: «... dans notre pays, Jakopič a rassemblé et classifié l'histoire de l'art avant qu'on eût écrit quelque étude à peu près exacte et détaillée sur l'évolution de la peinture slovène...»

L'exposition posthume de l'œuvre de Grohar en 1911 clôt cette première période qui fut aussi la plus féconde dans l'activité du club Sava. Jusqu'à la fin de la première guerre mondiale, le club ne fit plus que végéter.

Avant la première guerre mondiale déjà fut fondé un autre club, le Club des peintres et sculpteurs slovènes. Il compta parmi ses membres aussi Matej Sternén, Roza Klein-Sternén et Ferdo Vesel, anciens membres de Sava.

Après 1918, le club Sava redevint plus actif en accueillant les jeunes artistes Pilon, Jakac et Klemenčič. Les membres du club s'employaient avec énergie pour un nouvel essor de l'art slovène et notamment pour la création d'une Ecole des beaux-arts, ainsi que des cours d'art décoratif à Ljubljana. Ils adressèrent au gouvernement provincial de Slovénie un mémorandum concernant la création d'un conseil artistique, un projet définissant la tâche et les compétences d'une section des arts à créer auprès du gouvernement provincial, ainsi qu'un projet pour la fondation d'une Ecole des arts plastiques à Ljubljana. Malheureusement tous ces efforts ne donnèrent aucun résultat positif. Ljubljana n'eut son Ecole des arts plastiques qu'après la deuxième guerre mondiale. Après la première guerre mondiale, un autre événement de grande importance fut l'Exposition yougoslave à Paris qui eut lieu au temps du traité de Versailles et qui représentait en quelque sorte l'accord final dans les activités du club Sava.

Bien que le club ne fût jamais liquidé de manière formelle, ses activités cessèrent après cette date.

ROMANSKI VZHODNI ZVONIKI NA SLOVENSKEM

Marijan Zadnikar, Ljubljana

Kakor še mnoga področja iz zgodovine umetnosti pri Slovencih, tako tudi romanska arhitektura doslej ni bila niti sistematično zbrana niti obdelana. Pri načrtnem pregledovanju terena, pa tudi arhivalnih virov in literature, je število doslej ugotovljenih spomenikov preseglo številko 140, pri čemer so všteti v celoti ohranjeni ali le še delno obstoječi objekti, pa tudi taki, ki so se na podlagi arhivskih podatkov izkazali za romanske, pa niso ohranjeni. Na osnovi tistih momentov, ki so za arhitekturo odločilni, kar velja zlasti za organizem talne ploskve in za medsebojna razmerja posameznih prostornih delov, se samé po sebi sestavljajo skupine spomenikov, ki se tudi več ali manj pokrajinsko grupirajo; med njimi je tudi poseben tip romanske cerkve, ki se po razvrstitvi glavnih delov razlikuje od ostalih in je po svoji geografski razširjenosti pri nas še prav posebno zanimiv, cerkev z vzhodnim zvonikom.

Na splošno je za majhne romanske cerkvene stavbe v srednji in zahodni Evropi, kakršnim pripada tudi večina spomenikov romanske arhitekture pri nas, značilna pravokotna ladja z manjšim prezbiterijem ob njeni krajši vzhodni stranici; ta je v tlorisu lahko kvadrat ali pa polkrog ter je tako stavba sestavljena po vzdolžni osi ter s prezbiterijem obrnjena več ali manj proti vzhodu. V nasprotju z običajnim manjkanjem zvonika v tej dobi pa ga skupina, ki je predmet te razprave, redno ima in je ta celo najbolj poudarjeni in najizrazitejši del stavbe; stoji pa tam, kjer je sicer prostor za prezbiterij, ki je v tem primeru nameščen v njegovem pritličju. Ta tip bi z drugimi besedami lahko opisali kot cerkev s kvadratičnim prezbiterijem, nad katerim se dviga zvonik in bi ga lahko imenovali tudi korni stolp (nem. Chor-turmkirche). Čeprav tudi pri teh srednjeveških stavbah kakor pri večini naših skromnih romanskih arhitektur ne gre za velike arhitekturne stvaritve, so vendar za našo zgodovino in v slovenskem merilu tudi umetnostnozgodovinsko, posebno pa umetnostno zemljepisno zelo pomembne.

Posebnost tega tipa romanske arhitekture, ki tudi ostalim evropskim deželam ni neznan, je zamikala že več avtorjev, ki so skušali poiskati njegovo izhodišče in ga po času in prostoru opredeliti.

Zvonik je po Dehiu¹ v višino razvita centralna arhitektura na majhni talni ploskvi. V zahodnoevropskem cerkvenem stavbarstvu ga po istem avtorju ni mogoče dokazati pred osmim stoletjem. Po tem času ga postavlja prvenstveno evropski jug kot samostojno arhitekturo poleg cerkve (campanile), na severu pa se pričinja zlasti od 11. stoletja dalje vedno bolj spajati s cerkveno stavbo in dobi večkrat mesto na njeni vzhodni strani, kar je tipično južnonemško.

Hans Riehl² je na podlagi zgolj avstrijskega gradiva postavil »nordijsko« tezo, da je izhodišče tega arhitekturnega tipa osamljeni zvonik, ki je kot samostojna stavba v obliki lesenega stolpa brez ladje v pritličju zbiral vernike; šele pozneje se je pokazala potreba po prizidavi ladje na zahodni strani. V visokem srednjem veku sta izraza »cerkev« in »stolp« pomenila isto in zato po avtorjevem mnenju ni čudno, da se je pri podeželskih cerkvah, v katerih okviru se vzhodni zvoniki pretežno uveljavljajo, najprej razvila tista oblika, pri kateri je stolp — kot pri starem germanskem svetišču — pozidan nad oltarjem. Tako je prišel zvonik zaradi običajne srednjeveške orientacije cerkva na njihovo vzhodno stran in je bil proti vzhodu ravno zaključen, ker je apsida, ki mu je včasih tu dodana, šele poznejši razvojni tip.

Po Pühringerju, ki je posvetil svojo disertacijo spomenikom romanske arhitekture v Avstriji,³ je podeželna cerkev z vzhodnim zvonikom le poenostavljena oblika velikih stavb z zvonikom nad križiščem (nem. Vierungsturm) in ima svoj izvor v Porenju. V Avstriji se je ta tip razširil preko Klosterneuburga, kjer mu pripada poleg cerkve sv. Jederti, ki je direktno odvisna od tamkajšnje samostanske cerkve, še cela vrsta podružnic. Najsi imajo ob zvoniku še apsidno ali pa je slednji brez nje ravno zaključen, izhajajo te stavbe iz renških vzorov in imajo s Svabsko, kar je mislil E. v. Sacken, malo skupnega. V tej zvezi pripisuje Pühringer pomembno vlogo passauskemu škofu Altmannu, o katerem pripoveduje življenjepis, da so bile cerkve ob nastopu njegovega vladanja ob koncu 11. stoletja še po večini lesene in jih je šele on dal pozidati (Ante eius adventum omnes paene ecclesiae in illo episcopatu erant lignae) ter je posredoval tip cerkve z vzhodnim zvonikom iz Zgornjega Porenja proti vzhodu, saj je imel v posvetni oblasti Babenberžanov polno podporo za svoje reformatorske težnje.

Podobno pot kakor Riehl je v iskanju vzorov za ta arhitekturni tip ubral K. Ginhart, ki je po opravljeni restavraciji cerkve sv. Petra na Krnskem gradu na Koroškem⁴ proglasil stavbo za predromansko; omenjena je v virih že leta 927 in je imela prvotno nad četverkotnim prezbiterijem zvonik, kar se je pokazalo leta 1928 po odstranitvi novejšega oboka; na to kaže tudi debelina zidu, čeprav zvonik sam ni ohranjen. Že takrat je avtor postavil tezo, da spominja ravno zaključeni prezbiterij na staro tradicijo lesenih gradenj, pa tudi zvonik nad oltarjem, da je nordijskega izvora. Svoja dognanja je strnil tri leta pozneje v pregledu karolinške in predromanske arhitekture v Avstriji.⁵ Njegove glavne ugotovitvi so: najnavadnejša oblika oltarnega prostora je v predromanski dobi pri malih cerkvah tlorisni kvadrat z zvonikom nad seboj. V tem »kornem zvoniku« se izraža miselnost severa, ki hrani božanstvo v stolpih, medtem ko ga jug postavlja v nišo, v polkrožno

apsido. Grajen je iz kamna in obokavanje je jugu prirojeno, sever pa tega ni poznal, ker je gradil iz lesa. Zato ima vsa severnjaška arhitektura namesto polkrožnih absid in niš ravne korne zaključke. Kjer pa je bil vpliv Rima preko glavnih kulturnih središč močan, je prišlo do kompromisa, da so v debelo steno vzhodnega ravnega zaključka znotraj izdoblili niše (cerkev v Malsu). Vzhodni zvonik brez apsida je torej po tipu starejša oblika, ker je šele naraščajoča moč Rima in cerkve pozneje (v 12. stoletju) uveljavljala tudi na severu apsidalno in obokano arhitekturo.

Ginhartovemu naziranju se je pridružil tudi Donin,⁶ ki je zavrnil Pühringerjevo mnenje, da bi bil vzhodni zvonik pri podeželskih cerkvah le poenostavljena oblika zvonika nad križiščem glavne in prečne ladje; to je romanski pojav; primer cerkve na Krnskem gradu pa dokazuje, da so stavbe z vzhodnim zvonikom starejše.

Ginhartovi karolinški vzhodni zvoniki (Krnski grad, Breže, Naturns) pa vendar niso popolnoma prepričali Lehmana,⁷ čeprav ne izključuje možnosti, da bi bili nastali iz ideje varuha glavnega oltarja. Po Lehmannu naj bi se bili vzhodni zvoniki razvili iz zgodnjeromske arhitekture cerkva z močno v višino razvitimi »Westwerki«, v katerih so bili nameščeni oltarji in se je ta zahodni del cerkve razvil v zvonik, ki se je potem v isti funkciji zvonika nad oltarjem prenesel nad glavni oltar v vzhodnem delu cerkve kot vzhodni, tako imenovani korni zvonik.

Problematike nastanka teh zvonikov tudi ni dokončno rešil doslej niti M. Eimer,⁸ ki se je s tem vprašanjem ukvarjal v več delih in ki pred drugo polovico 11. stoletja ni mogel dokazati nobenega trdno izpričanega spomenika te vrste.

Doslej se je v izvor vzhodnih zvonikov menda še najbolj poglobil dunajski arheolog Rudolf Egger,⁹ za kar mu je dalo povod ravno omenjeno Ginhartovo odkritje na Krnskem gradu. Na podlagi literarnih virov zgodnjega srednjega veka je postavil trditev, da so že v 5. stoletju obstajale cerkve z vzhodnimi zvoniki. Kot prvi primer navaja Egger cerkev na gradu Mediolanum ob Moseli, ki jo opisuje Venantius Fortunatus v neki pesnitvi iz 6. stoletja. Gre za stavbo z zvonikom, ki je pozidan tam, »kjer je mesto svetnikov«, torej nad oltarjem in njegovo pritličje opravlja funkcijo oltarne apsida, katero nadomešča. Leta 567 je isti pesnik v verzih opisal stolnico v Nantesu ob njeni posvetitvi in je v tem opisu spoznal stavbo z zvonikom na vzhodni strani. Kot tretji primer navaja cerkev S. Antolianus v Arvernisi (Clermond Ferrand) iz začetka 6. stoletja: »Ko so postavili zidove, so nad oltarjem te cerkve zgradili zvonik na stebrih in arkadah iz marmora s Parosa in iz Herakleje,« pravi o njej sodobni pisec. Najvažnejši stavbi tega tipa sta bili po avtorju nagrobna cerkev svetega škofa Martina iz Toursa iz druge polovice 5. stoletja in S. Felix v Narbonne. Na podlagi teh pisanih virov je Egger zaključil, da izdaja ponovni študij dobro znanih avtorjev iz 6. stoletja tri, in iz petega stoletja dvoje nespornih primerov cerkva z vzhodnimi zvoniki, ki vsi pripadajo velikim stavbam; vse so triladijske zidane bazilike, pri katerih je uporabljen les le pri ravnih stropih in strešnih ogredjih. Pri cerkvi sv. Martina se prvič pojavi vzhodni zvonik, ki nadomešča apsidu. Takih zvonikov ne poznata niti

evropski jug, niti vzhod in le severozahodno Evropo — Galijo — lahko smatramo za njihovo domovino ter so nastali po zamisli enega človeka. V zgodnjem srednjem veku pa so bile take cerkve razširjene ne samo po Galiji, temveč tudi v Angliji, na Irskem, v severni Španiji, zahodni Nemčiji, po vsem južnem nemško govorečem ozemlju Evrope s skrajnimi primeri v vzhodnih Alpah. To ozemlje se močno sklada s teritorijem frankovske države. Pri večjih mestnih cerkvah se ta tip ni ohranil, ker so jih stalno prezidavali, pač pa pri majhnih enoladijskih podružnicah. Avtor sam priznava, da so izvajanja in zaključki njegove razprave nekoliko drzni. Vprašanje izvora vzhodnega zvonika je zato še vedno odprto.

P. Buberl je v uvodu k 8. zvezku Avstrijske umetnostne topografije v takoimenovanem Waldviertlu v Avstriji ugotovil izredno veliko romanskih vzhodnih zvonikov, kar razlaga z odmaknjenim položajem pokrajine severno od važne obdonavske ceste, po kateri so se pretakali napredni kulturni tokovi, a niso zašli semkaj in zato tu gotika in barok nista zidala novih stavb. Nastanek te kamnite romanske arhitekture je v zvezi s passauskim škofom Altmannom. V glavnem razlikuje Buberl dva tipa: cerkve z vzhodnim zvonikom in apsidno in pa take brez apside, kjer tvori zvonik sam vzhodni zaključek stavbe. Nastanek tega tipa izvaja Buberl iz estetskih in umetnostnih ter praktičnih razlogov. Tako razlago je zavrnil že Pühringer¹⁰ češ, da ne odgovarja ozračju, v katerem se je razvijala romanska arhitektura, za katero je celo pri velikih stavbah značilna kompilacija in prenos form brez umetnostnih vidikov. Sam zagovarja mnenje, da je na prenašanje stavbnih tipov vplivala politična situacija bolj kot umetnostni razlogi in da so vzhodni zvoniki le redukcija renskih stolpov nad križiščem. Posredniki tega prenosa so passauski škof Altmann in njegovi zaščitniki Babenberžani, kar je posebno važno tudi za naše kraje, kjer bomo stavbno delavnost te rodbine še pozneje označili. S tem Pühringerjevim mnenjem pa se ni strinjal E. Bachmann,¹¹ ki je zavrnil tudi Buberlovo trditev in dal prednost Ginhartovi teoriji o vsaj karolinškem izvoru vzhodnih zvonikov. Temu naziranju, ki ga je dopolnil spet s teorijo o tradiciji lesenega stavbarstva, se je končno pridružil tudi Walter Buchowiecki¹² v svoji knjigi o gotski cerkveni arhitekturi v Avstriji.

Žal mi ni dostopnih dvoje del M. Eimerja,¹³ v katerih se podrobno bavi z izhodiščem tega arhitekturnega tipa, kjer pa menda tudi ni prišel do trdnega zaključka. Poleg tega obstoji o izvoru cerkva z vzhodnim zvonikom še več teorij in obširna literatura (J. Hoster v Festgabe für Wilhelm Heuss, Köln, 1947; dalje Reiners in Ewald), ki pa mi ni dostopna. Eno pa je gotovo, da izvor tega tipa male romanske cerkve do danes še ni popolnoma pojasnjen.

Zanimiva je tudi geografska razširjenost te vrste stavb po Evropi. Na splošno velja, da se njihovo področje izogiblje ozemljem, kjer nastopajo zahodni zvoniki in tudi teritorijem, kjer se pretežno uveljavljajo polkrožne apside. Z istega gledišča je njihova domovina pretežno severno od Alp, medtem ko je polkrožna apsida predvsem oblika evropskega juga. V cerkveni stavbi je vzhodni zvonik lahko sam, to je pozidan nad kvadratnim prezbiterijem, ali pa se mu pridruži še apsida,

ki mu je dodana na vzhodni strani, kar pa je že poznejša razvojna oblika. Po Lehmannu¹⁴ sega njegova razširjenost od Flandrije in Burgunda preko srednje in južne Nemčije do Češke in Avstrije. R. Egger¹⁵ navaja poleg Galije kot njegove zgodnesrednjeveške matične dežele še Anglijo, Irsko, severno Španijo, zahodno Nemčijo in »ozek pas v južnem delu nemškega jezikovnega območja, skrajne primere pa tudi v vzhodnih Alpah«. Po njegovem se razširjenost vzhodnih zvonikov veže na področje frankovske države, kar je domneval tudi že Pühringer.¹⁶ Eggerjevo ugotovitev, da segajo cerkve z vzhodnim zvonikom le v posameznih primerih do vzhodnih Alp (stran 122) in da je cerkev sv. Petra na Krnskem gradu »osamljen, najbolj proti jugovzhodu pomaknjen primer« (stran 86), dopolnjuje ne samo ostalo koroško gradivo te vrste, temveč tudi, kakor bomo videli, vsi taki spomeniki pri nas. S tem se jugovzhodna meja razširjenosti tega tipa pomakne močno proti jugu in vzhodu do roba Panonske nižine in zadnjih obronkov predalpskega gričevja, kajti iz Eggerjeve razprave ni razvidno, da misli s tem le karolinške cerkve, med katerimi bi bil Krnski grad v naši sosesčini resnično osamljen.

Od švicarskih spomenikov poznamo po Hechtu¹⁷ nekaj primerov iz območja Bodenskega jezera (Lohn, Frenckenbach, Rankweil), ki pa so med ostalo romansko arhitekturo tega ozemlja precej izjemni, kar je zelo verjetno v zvezi z »vlogo antičnih vzorov« v teh krajih, ki predstavljajo našemu tipu nasprotni pol.¹⁸ Pregled češke topografije pokaže prav tako le redke in osamljene primere romanskih cerkva z vzhodnim zvonikom,¹⁹ ki pa niso starejši od 13. stoletja. Tirolske spomenike, ki stoje od Bozna do Brennerja, pa po vsej Pustriški dolini in Vinschgau-u, navaja Karl Atz.²⁰ ki pa v svojem času še ni poznal evropskega pomena te arhitekture in misli, da je vzor za južnotirolske cerkve te vrste župna cerkev v Boznu, ki ima nad zaključkoma obeh stranskih ladij pozidana zvonika. Tudi za Bavarsko izvemo pri Karlingerju²¹ za vrsto cerkva z vzhodnimi zvoniki, ki pa jih ne kaže naštevati, ker jih upošteva tudi E. Bachmann,²² ki je za vso »rajhovsko« Nemčijo sestavil pregled teh cerkva na podlagi topografij in Dehio-vega »Priročnika«. Rezultat tega poskusa, geografsko prikazati umetnostne pojave, je nadvse zanimiv. Na takem zemljevidu označeni spomeniki se zlasti zgošče v južni in srednji Nemčiji, medtem ko so severu tuji in segajo le posamezni primeri preko Magdeburga. Pa tudi celo v tem srednjem delu so ozemlja, kjer jih skoraj ne najdemo (Zgornja Bavarska, Zgornja Švabska). Tudi tu velja, da se vzhodni zvoniki skoraj dosledno izogibljujejo ozemelj z zapadnimi romanskimi zvoniki, ki pa so nasprotno zelo pogosti v severni nemški nižini, na severozahodu Nemčije in na Češkem. Omenjena geografska razširjenost vzhodnih zvonikov je avtorja privedla do tega, da je pomislil na kolonizacijske tokove, ki so hkrati razširjali tudi ta arhitekturni tip.

Pregled bližnjih dežel, ki nas morajo najbolj zanimati, dá v tej luči kaj različno sliko. Popolnoma brez vzhodnih zvonikov so Furlanija, Istra, Dalmacija, Hrvaška, pa tudi Madžarska, ki pozna veliko število zahodnih zvonikov celo pri malih stavbah. V Avstriji pa se položaj nenadoma spremeni. Poleg Gornje in Nižje Avstrije se pojavljajo

vzhodni zvoniki tudi na Štajerskem, posebno v velikem številu pa na Koroškem, bodisi v slovenskem ali danes že nemškem delu dežele.

Na ozemlju LR Slovenije se je ob zbiranju spomenikov za študij romanske arhitekture poleg drugih skupin zelo očitno grupirala tudi sklenjena vrsta romanskih cerkva z vzhodnim zvonikom nad prezbiterijem. Kakor ostali spomeniki tega časa tudi ti niso vsi ohranjeni v prvotni obliki in v starem obsegu, mnogi so močno predelani, nekateri že celo podrti, a vendar se je dalo doslej na podlagi pregleda terena in arhivskih virov ugotoviti do 20 primerov tega arhitekturnega tipa pri nas. Za vse take cerkve je značilna pravokotna ladja, ob kateri se na ožji vzhodni strani na mestu prezbiterija dviguje z ladjo organsko povezani zvonik, ki je proti vzhodu ali ravno zaključen, ali mu je dodana apsida, v večini primerov pa že poznejši gotski prezbiterij, da se je tako stari zvonik znašel sredi med njim in med ladjo. Že v evropskem merilu značilni geografski položaj teh cerkva je tudi na ozemlju Slovenije tako svojevrsten, da moramo ta moment najprej in še prav posebno poudariti. Pogled na zemljevid (slika 2) z nahajališči domačih spomenikov je kaj zgovoren: skoraj vsi so se zbrali v severovzhodnem delu Slovenije in grupirali v nekakem loku, ki se pričinja na jugoslovanskem delu Koroške, se boči proti vzhodu do skrajnih obronkov Pohorja pri Slovenski Bistrici in sega nato preko Celjske kotline po Savinji navzdol do Save. Izven tega strnjenege območja se pojavlja ta arhitekturni tip proti vzhodu osamljen še v Veliki Nedelji. Poleg tega pa poznamo nekaj gotških predelav tega tipa tudi drugod, ki pa so njegovi klasični obliki že tako odmaknjeni, da jih tu neposredno ne morem upoštevati. Tako je ozemlje z vzhodnimi zvoniki pri nas geografsko strnjeno in omejeno na hribovito in gozdno zahodno Štajersko ter sega na rob Kranjske le z Radečami. Če si odmislimo sedanjo severno državno mejo, ki zgodovinsko itak ni z ničemer utemeljena, so naši primeri le logično nadaljevanje koroške skupine, s katero so vezani na ostalo Srednjo Evropo. Geografska zveza med našimi spomeniki in ostalimi evropskimi je preko Koroške torej dana in tudi smer, iz katere so nujno prihajale pobude za nastanek naših spomenikov, je več kakor na dlani. Bodisi dolina Drave v smeri njenega toka ali pa prastari prehod iz Podjune preko Pliberka v Mežiško dolino sta tisti vpadni poti, po katerih se je ideja vzhodnih zvonikov razširjala s Koroške proti jugovzhodu. V tem času še slabo obljudena in težko prehodna Dravska dolina, ki jo takrat nazivajo »gozdno pokrajino«,²³ je bila manj prikladna za posredovanje proti vzhodu in se je zato usmeril vplivni tok od Dravograda proti jugu v Mislinjsko dolino, kjer se je pri Vitanju razlil tudi v vzhodni smeri, v južni pa je dosegel Savinjo in ji sledil do njenega izliva v Savo. Že po zemljepisnem prostoru, v katerem se uveljavlja, se loči ta skupina romanske arhitekture od ostalih spomenikov tega obdobja kot posebnost. Po funkciji se dosledno veže na župne cerkve in na podružnice ter z njimi strnjeno nastopa na označenem ozemlju. Od vsaj delno ohranjenih (od severa proti jugu) spadajo sem: župna cerkev Device Marije na Jezeru v Farni vasi na Prevaljah, župna cerkev sv. Ilja v Ravnah (Guštanj), podružnica sv. Vida v Dravogradu, župna cerkev

sv. Nikolaja v Vuzenici, podružnica sv. Jurija na Legnu pri Slovenjem Gradcu, župna cerkev sv. Ilja v Št. Ilju pod Turjakom pri Mislinji, podružnica sv. Mohorja na Paškem Kozjaku nad Doličem, župna cerkev sv. Martina v Šmartnem na Pohorju, župna cerkev sv. Jerneja v Slovenski Bistrici, župna cerkev Mar. Vnebovzetja v Šmarju pri Jelšah, župna cerkev sv. Martina v Laškem. Med neohranjenimi, ki pa jih poznamo po opisu ali slikah, semkaj lahko prištejemo še cerkev sv. Ilja v Zidanem mostu, župno cerkev sv. Petra v Radečah, župno cerkev Mar. Vnebovzetja v Braslovčah in morda tudi podružnico sv. Krištofa v Grajski vasi pri Gomilskem.



Sl. 2. Zemljevid cerkva s kornim stolpom v Sloveniji

Iz načrtov v zapuščini Frana Avsca spoznamo korni zvonik tudi pri stari župni cerkvi v Šmarjeti na Dolenjskem, ki se je morala v letih 1910 in 1926 v celoti umakniti novi stavbi. Pojav vzhodnega zvonika je v tem geografskem prostoru popolnoma tuj, dobro pa je razložljiv z dejstvom, da je bila Šmarjeta vsaj od 13. stoletja dalje freisinška fara in je nastanek romanske cerkve z vzhodnim zvonikom pojasnjen z direktnim prenosom tega tipa iz Bavarske, kjer je bil v tem času običajen.

Če bi označili vse naštetje kraje na karti, bi morali ugotoviti, da so se zbrali ob glavnih srednjeveških prometnih poteh, ki so vodile preko naše zemlje in povezovale sosednje dežele. Ravno v tej luči je zelo očitna in več kot samo slučajna sklenjena vrsta cerkva od Dravograda preko Legna pri Slovenjem Gradcu, Št. Ilja, Sv. Mohorja, Laškega, Zidanega mosta in Radeč ob važni prometni poti, katera je s Koroške, ki je doživljala prav v visokem srednjem veku svoj drugi razcvet, vodila od

Velikovca preko Dravograda po Mislinjski dolini preko Vitanja in Celja do Save ter ob njej na Brežice in na Hrvaško in je bila važnejša od poti po Dravski dolini proti Mariboru. Več kot gotovo je, da so se po njej poleg gospodarskih vezi posredovale tudi umetnostne in z njimi stavbarske pobude, katerih uresničitev je končno spet odvisna od prvih. Pa tudi ostali spomeniki obravnavane skupine niso daleč od drugih prometnih potov. Tako je cerkev v Slovenski Bistrici na važnem četvernem križišču poti in hkrati v starem trgovskem središču (Kos), Šmarje ob cesti iz Celja proti Poljčanam, Grajska vas in Braslovče ne daleč od prastare in pozneje rimske ter srednjeveške ceste iz Ljubljane oziroma iz Kamnika proti Celju, Velika Nedelja pa ob poti, ki je vodila preko Ptuja v Panonijo. Edino-le Šmartno na Pohorju je precej odmaknjeno od dolinskih zvez, vendar najdeni rimski spomeniki pričajo o že zgodnji obljudenosti tega dela Pohorja, ki tudi v srednjem veku ni prenehala. Izven tega strjenega območja, kjer se vzhodni zvoniki s skri-lastimi in skodlastimi strehami kar nekako vežejo s pokrajino, pa se pojavlja romanski vzhodni zvonik z apsido tudi pri sedanji župni cerkvi sv. Trojice v Veliki Nedelji, kjer je razločljiv verjetno s prenosom tega tipa po nemškem viteškem redu, kateremu je cerkev najprej služila, od drugod brez zveze z našo štajersko-koroško skupino. V tradiciji vzhodnega zvonika pa je še bolj proti vzhodu od Velike Nedelje že v gotski dobi nastala župna cerkev sv. Nikolaja v Murski Soboti, kjer je od stare cerkve ohranjen le še vzhodni zvonik s poligonalno zaključenim prezbiterijem iz 14. stoletja. Še mnogo bolj pa so geografsko in časovno oddeljeni nekateri spomeniki drugod po Sloveniji, ki strogo vzeto niti ne sodijo v okvir te skupine. Res je, da je imela stara župna cerkev v Stari Loki zvonik na vzhodni strani, toda bil je vključen v triladijsko stavbo in ga že po tem ne moremo popolnoma prišteti med spomenike naše skupine, ki jo sestavljajo izključno enoladijske cerkve. Tako tudi podružnice sv. Andreja v Gostečah, ki ima med ladjo in prezbiterijem z dvema šilastima lokoma omejen ozek prostor in nad njim zvonik, ne moremo več šteti semkaj, saj je očitno le gotski odmev motiva vzhodnega zvonika starološke cerkve. Take primere, da se je podružnica zgledovala po župni cerkvi, poznamo celo še v baročni obliki. Podobno kot v Gostečah pa smemo morda sklepati po arhivskih virih in delno še vidnih momentih na to, da so imele cerkve v Pristavi pri Polhovem Gradcu, bližnja sv. Jedert na Selu ter Samotorica nad Vrzdencem motiv zvonika na vzhodu. Ni pa izključeno, da gre tudi samo za lesene nastrešne stolpiče, postavljene na ladijski strehi pred prezbiterijem, medtem ko bi na Samotorici, kjer vizitacija izrecno navaja močan zidan zvonik, spet pomislili na podobno arhitekturo kot jo poznamo iz Gosteč, ki pa se tudi ni ohranila.

Skupina romanskih cerkva z vzhodnim zvonikom se torej kot tip dobro razlikuje od naše ostale sakralne arhitekture tega časa. Kot celota doslej še ni bila prikazana. Posamezne spomenike so od druge polovice prejšnjega stoletja dalje sicer omenjali in opisovali razni avtorji ob zbiranju gradiva v beležkah s svojih potovanj (Lind, Haas, Gradt), pri čemer se jim je zdel kvadratni prezbiterij pod masivnim zvonikom sicer nenavaden, a se te omembe še niso oddaljile od plošč-

nega opisovalnega prijema, ki je tako značilen za takratno stopnjo umetnostne zgodovine. Že ob koncu prejšnjega stoletja so bili v tem smislu znani Dravograd, Guštanj, Prevalje, Laško in Vuzenica, medtem ko ostali spomeniki te skupine še dotlej niso imeli mesta v umetnostno-zgodovinski literaturi. A. Stegenšek je bil prvi, ki je zaslutil ožjo sorodnost že omenjenih spomenikov, naštel leta 1909 dotlej znane in jih dopolnil z novimi primeri.²⁴ Njihovo mesto v vseslovenskem merilu je leta 1924 delno nakazal dr. F. Stelè, ko jih je označil z »zanimivo skupino poznoromanskega sloga, ki veže romansko dobo z gotsko«, pri čemer se je oprl le na »pravokoten, ravno zaključen prezbiterij, ki tvori sedaj pogosto lopo zvonika (sv. Mohor pri Doliču) in je vrinjen večkrat med ladjo in novi prezbiterij (Laško, Vuzenica)«,²⁵ ni pa dovolj podčrtal prav odločilne vloge zvonika nad njim, s katerim nastaja ločeno od skupine cerkva s kvadratnimi prezbiteriji posebna grupa naših romanskih vzhodnih zvonikov. Na omenjene opredelitve sta se oprla tudi F. Kovačič²⁶ in V. Steska²⁷ v svojih pregledih romanskih cerkva na Štajerskem oziroma na Slovenskem. Nedvomno že seznanjen z novejšimi ugotovitvami avstrijske umetnostne zgodovine pa je J. Gregorič v svojem doslej še vedno osnovnem pregledu srednjeveške cerkvene arhitekture v Sloveniji končno le spoznal tudi v našem spomeniškem gradivu to »posebno skupino cerkva, ki imajo svoj vzor že v predromanski cerkveni arhitekturi na Koroškem in drugod v srednji in zahodni Evropi«. ²⁸ Usoda pa mu žal ni dala prilike, da bi to svojo poslednjo formulacijo razvil poleg drugih v obsežnejšem delu. Kot zadnji je doslej dobro označil našo skupino F. Stelè v poglavju Umetnost od 12. do 16. stoletja (Zgodovina narodov Jugoslavije, Ljubljana 1955, 735), in jo je tudi že geografsko opredelil.

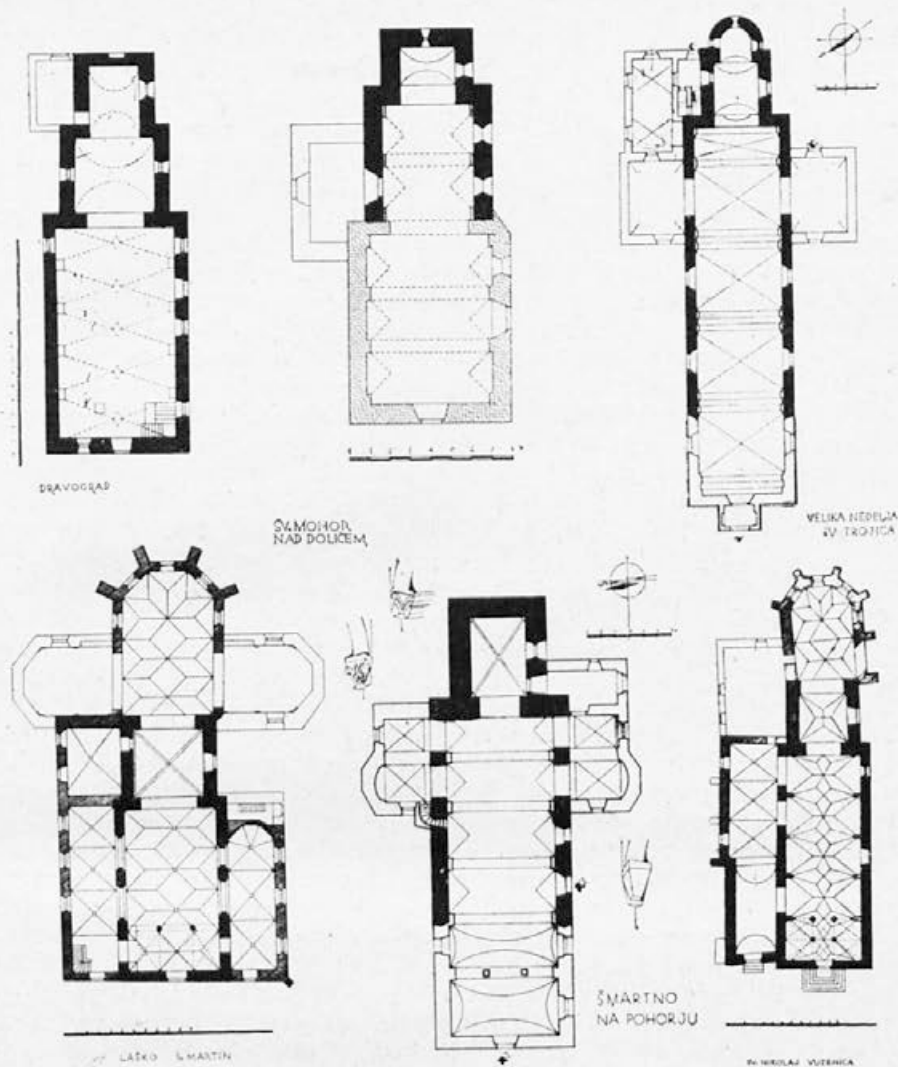
Po pregledu terena in arhivskih podatkov se je seznam spomenikov te arhitekturne skupine ponovno nekoliko razširil in niti najmanj ne dvomim, da se bo na že poprej označenem geografskem prostoru pokazal še kakšen nov primer, ko bodo temeljito preiskani prav vsi cerkveni objekti in pregledano zlasti sleherno podstrešje, kjer se stavbna zgodovina tudi sicer najprej razodene. Sledovi nekdanjih streh, obstoj ometov, različna zidava itd. bodo naš seznam spomenikov nedvomno pomnožili, a ne dosti več kot to. Problematika te skupine pa se z malenkostno povečanim številom fragmentarno danih spomenikov ne bo spremenila.

Vprašanje ožje datacije in časovnega zaporedja spomenikov naše skupine je z arhitekturnega stališča vsaj zaenkrat še manj jasno kot datacija n. pr. pri stenskem slikarstvu ali gotski plastiki, kjer so se do danes naši pogledi že tako izostrili, da je mogoče spomenik časovno opredeliti kar na desetletje in imamo za datacijo že celo vrsto na stilne vidike oprtih preizkušanih metod. Samo na podlagi florisa ali pa tudi vertikalne izoblike stavbe se temu cilju ne bi dosti približali, ker v več primerih talna ploskev prvotne stavbe ni več ohranjena, pa tudi višina zvonika, ki bi z večjo masivnostjo kazal na večjo starost, je že v večini primerov spremenjena. Zato se moramo nujno poslužiti nekaterih konstruktivnih in plastičnih detajlov, ki so se ohranili na starih delih stavbe, če hočemo napraviti vsaj nekaj reda v danem gradivu. Deloma

nam bodo pri tem tudi lahko dobro služili nekateri skopi zgodovinski podatki (sl. 3 in 4).

Motiv vzhodnega zvonika je v vseh primerih podoben. V vodoravnem prerezu je zvonik lahko več ali manj kvadrat (Dravograd, Guštanj, Vuzenica, Laško, Sv. Mohor) ali v osi stavbe nekoliko potegnjen pravokotnik (Prevalje, Šmarje, Šmartno, Velika Nedelja), ali pa prečno postavljen pravokotnik (Zreče). Ladje so bile v vseh primerih najprej z lesenim stropom ravno krite, kot po večini tudi ostale naše romanske arhitekture in so dobile obok šele v poznogotski dobi (Vuzenica, Radeče, Laško) ali pa od zgodnjega baroka dalje (Guštanj, Šmartno, Dravograd, Velika Nedelja itd.) Nasprotno pa je bil prezbiterij pod zvonikom v večini primerov obokan, na kar lahko sklepamo po ohranjenih obokih (Dravograd, Laško, Sv. Mohor, Velika Nedelja, Šmartno, Prevalje), po konzolah prejšnjega oboka (Vuzenica) in tudi po vsej ostali srednjeveški arhitekturi, ki ima kljub skromnosti prezbiterij, naj je polkrožen ali kvadraten, redno obokan in je le z redkimi izjemami v izrazito gozdnih predelih (Spodnja Muta, Sv. Primož nad Muto, Sv. Vid nad Vitanjem — po Orožnu) ohranil raven strop. Iz istega razloga bi morda tudi pri tistih vzhodnih zvonikih, ki imajo sedaj v pritličju baročne oboke, lahko predvidevali ponekod ravne strope (Guštanj, Legen). Prav oblika oboka pod zvonikom pa je eden tistih momentov, po katerih lahko te cerkve časovno približe opredelimo in uvrstimo. Od popolno ali vsaj delno ohranjenih arhitektur, ki nas zanimajo, vključno njihove neposredne gotske odmeve, ima deset spomenikov pod zvonikom še prvotne oboke; ali pa se ti dajo z gotovostjo rekonstruirati. Ti oboki predstavljajo dva glavna tipa: polkrožno vzdolžno banjo in križni obok.

Z banjo je obokan prezbiterij pod zvonikom v Dravogradu, pri Sv. Mohorju nad Doličem in v Veliki Nedelji. Ta oblika oboka, ki poteka nad prostorom brez razčlenitve v obliki polovice ležečega valja, je znana že iz rimske arhitekture, od katere jo je prevzela romanska in jo uporabljala do prehoda v gotiko. Pri nas poznamo tak banjast obok poleg treh omenjenih iz romanske dobe še v sedanjem zahodnem delu severne stranske ladje pri župni cerkvi v Vuzenici, ki je kot prvotna samostojna kapela starejša od cerkve; nadalje so z romanskimi banjami prekrile vse tri ladje v Hrastovlju v Slovenski Istri, oltarni prostor v Zanigradu in v Vitovljah, kvadratni prezbiterij v Šoštanju itd. Že po obliki oboka v teh primerih lahko sklepamo na stavbe iz romanske dobe, na splošno iz 12. stoletja. Upoštevati pa moramo tradicijo, zaradi katere je tak obok lahko nastal pri manj pomembnih stavbah še v naslednjem stoletju, ko ga srečamo včasih že kar v gotski obliki, ko je njegov polkrožni profil zamenjan z rahlo šilastim (Ribičje pri Muti) in je ta duh že deloma zajel tudi obok pri Sv. Mohorju. Med tremi vzhodnimi zvoniki z banjastim obokom v pritličju sta dva ožje časovno določljiva. Sv. Vid v Dravogradu je zelo verjetno identičen s cerkvijo, katero je skupaj z gradom tamkaj pozidal na šentpavelski zemlji Kolon iz Trušenj. Leta 1177 (glej katalog) se je proti temu pritožil pri papežu opat Peregrin in je s to letnico dan terminus ante quem je morala biti pozidana naša cerkev. Njena arhitektura se s to datacijo dobro sklada in je tako ta stavba med vsemi objekti naše

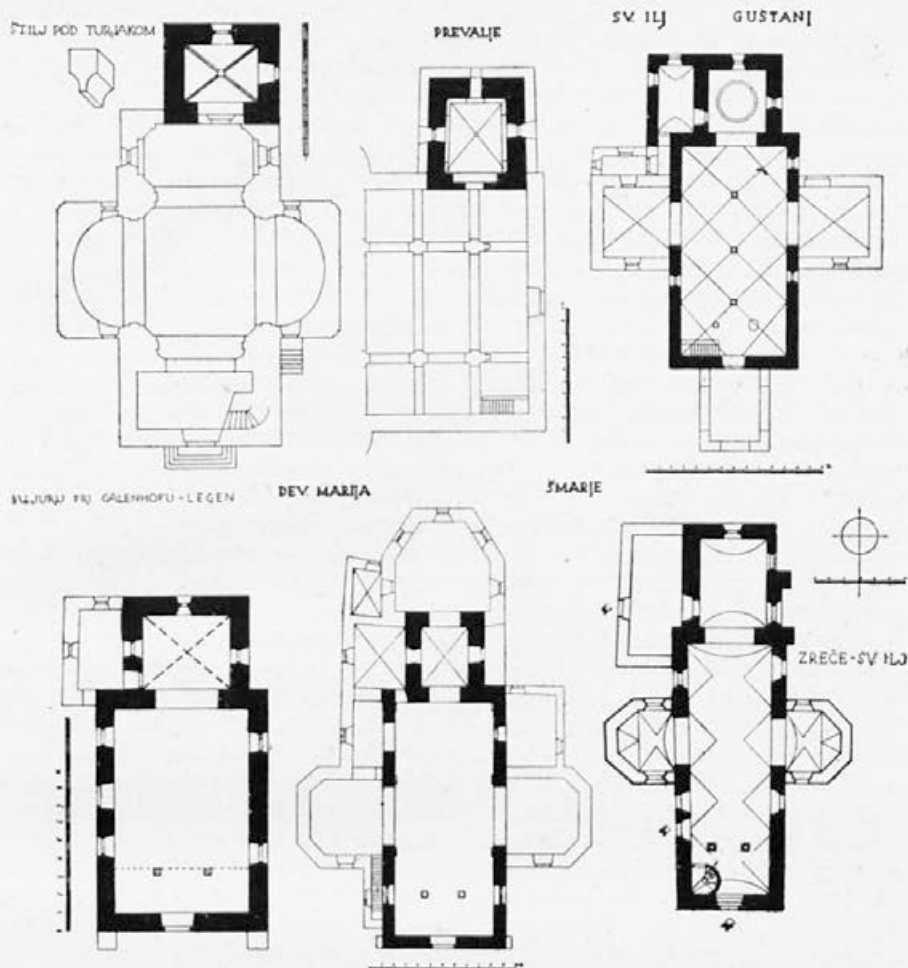


Sl. 5. Načrti cerkva s kornim stolpom v Sloveniji 1.

skupine najstarejša. Tudi detajl baze pri ohranjenem romanskem stebričku, ki služi danes kot podstavek za novo prižnico, je z izrazitimi ogelnimi listi lahko še iz tega časa. Podobno imamo precej točne podatke za cerkev v Veliki Nedelji. Tu je Ptujčan Friderik okrog leta 1199 iztrgal Madžarom nekaj zemlje ter pri cerkvi nastanil nemški viteški red. Ali je bila to že sedanja stavba, ali pa so današnje pozidali križarji po svojem ponovnem prihodu v Veliko Nedeljo leta 1235, je težko reči. Po šilasti odprtini v starem delu zvonika tik nad streho apside, ki ima ob vrhu že zgodnjegotski trilist, bi sklepali na prva desetletja 13. stoletja. Vemo namreč, da se je novi slog vedno uveljavljal

najprej na detajlih, celota pa je obdržala še stare oblike. Tako je tudi tu tloris romanski, prostor pod zvonikom še »starinsko« banjasto obokan, apsida pa s polkupolo. Vzhodno okno v apsidi s paličastim profilom ob odprtini je še tudi romansko. Tako imamo tu sožitje dveh stilov, romanskega, ki v celoti prevladuje, in bližajoče se gotike, ki jo napovedujejo ozke šilaste linice v zvoniku. Tako mešanje pa je značilno za prehodno razpoloženje dobe, v kateri je cerkev nastala. Če upoštevamo še posredovanje Ptuja pod salzburškim okriljem in s tem neposredno zvezo z napredno srednjo Evropo, z datacijo ne smemo daleč preko leta 1230, saj je stavba leta 1235 že izrecno omenjena. V primeri s pravkar omenjenima pa je banjasti obok pod zvonikom Sv. Mohorja brez dokumentarne opore. Posredno je skrajna zgornja meja njegovega nastanka dana s freskami furlanske smeri v prezbitteriju iz okrog leta 1400. Ožje pomaga stavbo časovno opredeliti obstoj ozkega suličastega okenca v vzhodni steni prebiterija, katerega oblika je prav zgodnjegotska. Rezultat teh dveh komponent in upoštevanje dejstva, da je banja že rahlo zalomljena, kaže morda bolj na drugo polovico 13. stoletja.

Vzporedno z banjastim obokom pa nastopa v naših spomenikih tudi razvojno važnejši križni obok. Prav tako kot prvi ima tudi ta svoj izvor v rimski arhitekturi, ga po njej prevzame romanika in ga pozneje v predelani obliki do skrajnosti konstruktivno izrabi romanska in gotška arhitektura. V pozni romaniki dobe robovi, v katerih se dve obočni banji pravokotno sekata, izstopajoče ojačitve v obliki oprog ali reber, ki prevzamejo nase težo oboka in s tem konstruktivno funkcijo. Rebra so najprej zelo močna in večinoma kvadratnega prereza, pozneje pa z novimi profili pripravljajo gotiko, ko se je že tudi polkrožni prerez križajočih se banj umaknil šilastemu. V Nemčiji se križni obok z rebri po Pühringerju uveljavi šele proti koncu 12. stoletja, v Avstriji pa ne pred letom 1200 in prvič v samostanski cerkvi v Heiligenkreuzu,²⁹ čeprav postavljajo drugi avtorji zgodnejše datacije. Z nastankom in razvojem tega samostana so tesno povezani Babenberžani kot avstrijski vojvode. V njihovi posesti je bilo v naših krajih med leti 1192 in 1246 tudi gospodstvo Laško, ki takrat ni spadalo k Štajerski in je bilo upravna enota zase pod oblastjo avstrijsko-štajerskih Babenberžanov. Obsegalo je ozemlje od Trbovelj do Jurkloštra ter od Sevnice, Radeč in Kuma skoraj do Celja in Žalca.³⁰ Ravno na tem ozemlju pa se pojavlja med spomeniki romanske arhitekture pri nas osamljena in zaključena skupina, za katero je značilen kvadratni prezbitterij, obokan s križnim obokom z rebri kvadratnega prereza, ki imajo žive ali pa lahno posnete robove. Tak obok imajo še danes cerkve v Laškem, v Loki pri Zidanem mostu, v Rodežu pod Kumom, v Tržišču, na Senčurškem hribu nad Tržiščem in kostnica v Gorenjem Mokronogu. Ker se vsi ti spomeniki geografsko skoraj točno ujemajo s poprej označenim teritorijem babenberške posesti laškega gospodstva okrog leta 1200 z upravnim središčem v Laškem, je zveza te arhitekturne skupine s takratnimi politično upravnimi razmerami na tem ozemlju skoraj na dlani. Prav tako je z rebri kvadratnega profila obokana tudi bivša kartuzijanska samostanska cerkev v Jurkloštru. Ker je pred nastankom



Sl. 4. Načrti cerkva s kornim stolpom v Sloveniji 2.

mest in torej tudi še v času, ki nas zanima, pripadala vloga kulturnih središč in političnih oporišč prav samostanom, je skoraj več kot verjetno, da je v tem smislu tudi Jurklošter odigral svojo vodilno vlogo. Kot avstrijski Heiligenkreuz je tudi obnovljeni Jurklošter babenberška ustanova. Prvotno ustanovljena okrog leta 1170 je kartuzija že leta 1199 propadla. Z njo vred je propadla tudi prva cerkev. Za obnovo samostana se je zavzel vojvoda Leopold VI. in leta 1227 izdal v Mariboru listino,³¹ iz katere je razvidno, da je gradnjo oskrbel sam (propriis sumtibus edificauimus) in tudi samostan imenuje »svoj« (cenobio nostro). Cerkev, ki je bila to leto posvečena,³² je še danes ohranjena. Če je Leopold ustanovitelj in pobudnik obnovljene redovne naselbine, je več kot verjetno, da je bil tudi udeležen pri zidanju samostanske

cerkve s posredovanjem delavnice in je njen arhitekt verjetno prav po nji seznanil naše kraje z naprednejšo evropsko arhitekturo, ki je nato vplivala na obliko že omenjenih cerkva na ozemlju laškega gospodstva. Ne moremo si namreč misliti, da bi se vplivanje izvršilo v obratni smeri, n. pr. da bi Loka vplivala na Jurklošter. Med prvimi novimi stavbami je prišla na vrsto gotovo župna cerkev v Laškem, v središču babenberške posesti, za katero je značilen masiven vzhodni zvonik nad kvadratnim prezbiterijem z rebri kvadratnega prereza. Rebra s posnetimi robovi, ki so tik nad konzolo odrezani na potlačeno ajdovo zrno, se križajo brez sklepnika in je križišče okrašeno le z majhno in malo plastično rozeto. Obočne kape se ne zlivajo v ploskev stene, temveč slone na obstenskih lokih, ki jih na vseh štirih straneh spremljajo in ob konzolah prehajajo v steno. Isti motiv srečamo tudi v Loki, na Rodežu in v Svibnem. V primerjavi s pozneje omenjenim Šmartnim na Pohorju so zelo važne konzole v kotih. Prvotno so slonele na stebričkih, od katerih je zdaj ohranjen samo še eden, pri dveh sta se ohranila kapitela, četrti kot pa je zakrit s prižnico. Konzolne naklade v bistvu spominjajo na obliko konzol v Jurkloštru, na kapitelu v severozahodnem kotu se pojavlja lilija, kot v Šmartnem, medtem ko je kapitel v jugovzhodnem kotu pokrit s ploskovitimi listi, ki, v kolikor je mogoče presoditi kljub debeli plasti beležev, spominjajo na okras konzolnih kapitelov v Studenicah, kjer je zahodna empora podobno obokana s kvadratnimi rebri. Domnevam, da gre v vseh primerih za več kot samo časovno sorodnost, ki je dokazana; za točnejšo utemeljitev pa bi bila potrebna restavracija večkrat prebeljenih kamnoseških detajlov. Čeprav se ni ohranila, domnevam, da je spadala v isto skupino tudi cerkev sv. Ilja v Zidanem mostu, kjer je Leopold VI. leta 1224 iz kamna pozidal most čez Savo pri tej cerkvi, ki je s tem prvič omenjena³² in katero nam še kaže risba v Gajšnikovi topografiji Laškega iz 18. stoletja,³⁴ podrtja je bila leta 1848 ob gradnji južne železnice. Zanimivo je, da se na istega vojvodo veže tudi nastanek cerkve sv. Helene v Loki pri Zidanem mostu, ki naj bi jo dal Leopold postaviti in posvetiti na ime patrone svoje matere leta 1208, na kar se nanaša tudi že ponovno obnovljeni napis v cerkvi.³³ Njen pravokotni prezbiterij ima križni obok z rebri kvadratnega profila, a je brez zvonika. Ta »laška« skupina naše poznoromanske arhitekture, kakor bi jo lahko imenovali po središču babenberške posesti, je v tem okviru prešla Savo in obsega že omenjene spomenike tudi na kranjski strani, ki so vplivali celo izven meja te posesti (Tržišče, Senčurski hrib, Gorenji Mokronog). To vplivanje se je zelo verjetno izvršilo preko Leopoldove ponovne ustanovitve Jurkloštra in njegove samostanske cerkve kot v tem času in na tem ozemlju vodilne arhitekture. Ob vsem tem pa je potrebno poudariti, da gre tu verjetno za delavniško skupino, za katero je značilen način obokanja in obsega poleg Jurkloštra kot samostanske cerkve še dva stavbna tipa: cerkve s kvadratnim oziroma pravokotnim prezbiterijem in pa cerkve, ki imajo nad takim prezbiterijem pozidan zvonik. Skupen je obema tipoma način rebrastega obokanja, ki je, lahko bi rekli, presajen k nam po neki od samostanske odvisni napredni delavnici, ki pa se je morala v stavbnem konceptu pri posameznih gradnjah še vedno

prilagajati domačim razmeram. Tako se je na levem bregu Save njena delavnost vezala na po tipu koroško vplivano in že v začetku nakanano področje vzhodnih zvonikov in je prav tu ustvarila celo v evropskem merilu skrajne jugovzhodne primere tega tipa (Laško, Zidani Dolenjski pa se je morala odpovedati vzhodnim zvonikom, ki so jugu tuji, ter se omejiti na obokavanje kvadratnih prezbitერიjev (Svibno, Rodež, Šenčurski hrib), ki so se tu na skoraj izključnem področju »kranjskih« polkrožnih apsid uveljavili kot »severna« oblika prav po zaslugi te delavnice; v enem doslej znanem primeru so se odločili celo za pozidavo okrogle kostnice na Gorenjem Mokronogu pri cerkvi svetega Petra, katere rebra kupolastega oboka so nedvomno njen izdelek in tudi v konzolah identična z notranjo obočno arhitekturo v Svibnem. Po takem sklepanju moramo čas nastanka vseh teh spomenikov omejiti navzdol z letnico obnove Jurkloštra po letu 1209 in jih razmestiti proti sredini in morda še tudi drugi polovici 13. stoletja, kar pa bi morali storiti tudi sicer na podlagi splošno stilnih momentov, čeprav ne bi poznali zgodovinskih pogojev za to. V časovnem zaporedju zavzema eno prvih mest nedvomno arhitektura župne cerkve v Laškem, medtem ko je stari prezbitერიj podružnice v Tržišču vsaj formalno le še njen zadnji odsev, povzročen mogoče po neposrednem vplivu Šenčurskega hriba. Že s to skupino se torej nekateri naši romanski vzhodni zvoniki s križnimi oboki pomaknejo v 13. stoletje.

Ne daleč od tod pa bodo s svojim nastankom tudi ostali spomeniki te vrste. Mislim tu predvsem na Šmartno na Pohorju, kjer je prezbitერიj pod zvonikom resda že nekoliko bolj potegnjen v vzdolžno os ($5,60 \times 4$ m) in je s tem idealna kvadratna osnova križnega oboka, ki je sicer značilna za romansko gradnjo, v svoji obliki že nekoliko zrahljana, a so rebra brez sklepnika še vedno obdržala svoj poznoromanski kvadratni prerez, kot smo ga srečali v »laški skupini« prve polovice 13. stoletja in ga srečamo v nekoliko poznejšem nunskem koru v Studenicah ter predvidevamo tudi v dveh obočnih polah prvotnega oboka v zahodni empori proštije cerkve v Ptuj. Bližajoči se novi čas je verjetno že tudi oblikoval šilasti slavolok, v kolikor ni posledica poznejše predelave. Tudi štiri konzole, ki nosijo v kotih križni obok, so stilno dovolj zgovorne. Prva je preprosta, navzdol obrnjena in prisekana kvadratna piramida, ki bi ustrezala nekako tistemu arhaičnemu občutju zgodnjega časa, katerega v svoji prvi fazi ponovi pozna romanika.³⁶ Drugi dve konzoli sta formalno kapitela, kjer se stereometrična oblika veže s čaasto, kar je značilno za pozno romaniko, ki obsega pri nas konec 12. in prvo polovico 13. stoletja. Te kapitela, ki jih Nemci imenujejo »Kelchblock«, uporablja vsa nemška pozna romanika³⁷ in preidejo pod francoskim vplivom zgodnje gotike v pravo čašo z brstnimi listi. Vzporedno s to pa nastopa tudi z rastlinskim svetom oplojena oblika tako imenovanega jezičastega lista (Zungenblatt), ki se po vzoru korintskih volut ob koncu polžasto zavije. Tej stopnji nekako ustrežata konzoli v jugozahodnem in jugovzhodnem oglu šmartinskega prezbitერიja. V provincialnem gradivu, kakršen je na splošno ves naš spomeniški patrimonij, posamezni členi nikoli ne

nastopajo v čistih formah in so vedno rezultat večkrat predelanih in po svoje prikrojenih vodilnih vzorov. Tudi tu gre za mešanje obeh označenih občutij celo na isti konzoli. Poleg tega pa se na prednji ploskvi konzole v severozahodnem oglu pod večkratnimi beleži še dobro sluti reliefna lili, ki je podobno oblikovana kot ona na istem mestu v Laškem, le da je tu s konzolo vred mnogo bolj sloka in torej formalno naprednejša. Z vsem tem pa je opisan kamnoseški detajl spet soroden kapitelu, ki je danes vzdian ob stopnicah pri glavnem vhodu župnijske cerkve v Podvinju (Tiffen) na Koroškem, katera je z vzhodnim zvonikom izrazita romanska stavba.³⁸ Če pokličemo za daticijo našega objekta na pomoč še pisani zgodovinski vir, po katerem se cerkev prvič omenja leta 1252,³⁹ lahko postavimo njen nastanek v skladu s stilno opredelitvijo v prvo polovico 13. stoletja, torej močno istočasno z našo »laško« skupino. Prav po sorodnosti obeh kapitelov ni izključena direktna zveza s Koroško, saj pripadata obe istemu tipu romanske cerkve z vzhodnim zvonikom.

Prvotni križni obok pod masivnim zvonikom, ki je z južno ladijsko steno edini ostanek prvotne stavbe, je ohranjen tudi v Farni vasi na Prevaljah, kjer že ime samo kaže na starost in pomembnost tamošnje župne cerkve, imenovane »na jezeru«. Zaradi statične ogroženosti je bil zvonik v spodnjem delu v novejšem času zunaj in znotraj obzidan; nevidne so postale tudi konzole križnega oboka in je ože stilno opredeljiv le profil reber. Gre za $\frac{3}{4}$ palico na širši pravokotni osnovi, na križišču pa je za sklepnik izstopajoča gladka okrogla plošča. Podobni profili se uveljavljajo v Franciji že v prvi polovici 12. stoletja (Beauvais-St. Etienne, Normandija) tu pa bi si ga ne upali datirati pred začetek 13. stoletja, saj so ob koncu 12. stoletja v bližnjem Dravogradu še uporabili zastarelo polkrožno banjo. Vsaj za ta čas bi govoril tudi že izraziti sklepnik, ki je pri križnih obokih laške skupine naznačen le s skromno plastično dekoracijo.

Pri župni cerkvi v Vuzenici se pod vzhodnim zvonikom ni ohranil prvotni obok. Ker je dobila stavba v pozni gotiki vzhodno od zvonika nov dolgi kor, so povišali tudi slavolok, ki se odpira vanj in z njim je nastala potreba po povišanju oboka tudi pod zvonikom. Od starega oboka so se ohranile v kotih konzole, ki so od spodaj po obeh prednjih robovih poševno listnato izpodrezane, da nastaneta po dve žlebasti ploskvi in z robovi iz stereometrične osnove prestilizirana rastlinska oblika. Podobno sta posneti spodaj tudi konzoli obeh polstebrov v slavoloku. Sodeč po kapitelih, na katerih se ob močnem jedru že pojavljajo brstni listi, in po potlačenih bazah, ob katerih opravlja navzdol obrnjen zob v zadnji romaniki podobno funkcijo prehoda okrogle baze v ožjo pravokotno ploskev kot jo je vršil v zgodnji in visoki romaniki ogelni list ob ožji strmi bazi na oglih širšega podstavka, smo že globoko v 13. stoletju, nekje blizu sredine, ko je tudi cerkev vsaj neposredno večkrat imenovana.

Po oboku sodeč bo najmlajša med cerkvami, ki so pod vzhodnim zvonikom še ohranile prvotne križne oboke, župna cerkev v Št. Ilju pod Turjakom v Mislinjski dolini. Od stare stavbe stoji samo še zvonik, vse ostalo je bilo v 19. stoletju podrto in leta 1815 pozidana nova ladja.

Stari prezbitერიj v zvonikovem pritličju ima križni obok, ki je izredno visok in že izrazito šilast. Rebra slone na primitivnih geometričnih konzolah in se križajo v okroglem sklepniku; okrašen je z grafično rozeto kakor sklepnik križnega rebrastega oboka v lopi pod gotskim zvonikom v Polzeli, kjer je podoben sklepnik vzdan zdaj v vzhodni steni prezbitერიja in izhaja bržkone iz starejšega oboka v barokiziranem prezbitერიju. Rebra v Št. Ilju izstopajo 26 cm in so z obeh strani močno posneta z enojnim žlebom, kar je tipično zgodnjegotško in bi to obliko na splošno postavili že na začetek 14. stoletja. Če pa upoštevamo važno prometno pot, ob kateri je stavba nastala, in odlično arhitekturno sosedstvo proti severu se odpirajoče Koroške, bi bil zvonik z opisanim obokom lahko še del one cerkve, ki se leta 1296 omenja kot kapela sv. Egidija, saj poznamo podoben profil reber v pritličnih obokih nunske zahodne empire v Studenicah iz druge polovice 13. stoletja. V prid tako zgodnji dataciji bi bila lahko tudi pripomba v neki listini iz leta 1597, ko je bila cerkev še podružnica Starega trga, ki pravi, da je cerkev tako slabo ohranjena, da se bo podrla, kar se pri novi stavbi skoraj ne bi moglo zapisati. Da gre za prav zgodnjo gotiko pa dokazuje končno tudi stari slavolok, ki je v romanski tradiciji še polkrožen in ima ob straneh kapitelni zidec podobnega profila kakor slopi v mariborski stolnici iz srede 13. stoletja.

Vse ostale ohranjene stavbe naše skupine (Guštanj, Legen, Zreče in Šmarje) pa pod zvonikom niso ohranile starega prekritja v pritličnem prostoru. Tako je v Guštanju kupolasti obok pod zvonikom verjetno istočasen z notranjo arhitekturo ladje iz 17. stoletja; iz tega časa bo tudi križni grebenasti obok pod zvonikom na Legnu, ki je bil s popravilom zvonika vred izvršen po neki takratni katastrofi, medtem ko je prav tak baročni obok v Šmarju pri Jelšah verjetno že iz 18. stoletja, ko je bila vsa stavba leta 1721 temeljito barokizirana. Ne samo v tem pogledu pa je cerkev v Zrečah zelo problematična. Ima pravokotni prezbitერიj obokan z banjo, nad njim pa je le nad njegovim zahodnim delom pozidan prečno pravokotni zvonik, ki se s svojo zahodno steno opira na slavolok, vzhodno pa ima pozidano na loku nad obokom prezbitერიja.

Če bi poskusili rekonstruirati oboke pod zvoniki neohranjenih stavb, bi morali v Zidanem mostu iz že poprej omenjenih razlogov upravičeno sklepati na križni obok tipa Laško in na prav takega tudi v bližnjih Radečah, čeprav ob podiranju stavbe leta 1910 ni bil več ohranjen. Pri ostalih pa vsaj doslej tudi za ugibanje nimamo nobene opore. V Braslovčah zaradi zgodnje omembe cerkve leta 1140 ne bi bila nemogoča polkrožna banja, v Slovenski Bistrici pa bi si v bližini pohorskega Smartna morda upravičeno predstavljali rebrasti križni obok.

Med odmevi romanskih vzhodnih zvonikov je prvim še najbližji oni, ki se je s kratkim korom na vzhodu edini ohranil od leta 1912 podrte župne cerkve v Murski Soboti. Tu imamo pred seboj stavbo, ki je v tlorisu v bistvu še ohranila za našo skupino značilno zaporedje ladje in zvonika, kateremu sledi prezbitერიj, ki pa je tu že popolnoma gotško pozidan tam, kot so drugod polkrožne apside (Velika Nedelja). Vsa ohranjena stavba je nastala nedvomno istočasno v zreli gotski dobi.

Časovno jo navzgor omejuje nastanek fresk v prezbitერიju sredi 14. stoletja.⁴⁰ Leta 1531 je bil tu sedež arhidiakona. Motiv vzhodnega zvonika v sicer madžarsko vplivani srednjeveški arhitekturi Prekmurja je močno osamljen in se ne veže na ostalo madžarsko arhitekturo tega časa, ki postavlja — morda pod francoskim vplivom — skoraj izključno samo zahodne zvonike. Za sedaj je njegov izvor še nepojasnen. Ni pa izključeno, da je bil tja prenesen po neki osebnosti iz severozahodnih mejnih pokrajin iz avstrijske Štajerske (sl. 18).

Na poprej opisovanem ozemlju slovenske Štajerske, kjer so romanski vzhodni zvoniki le teritorialno sklenjeno nadaljevanje koroških spomenikov, je morala biti v vsem srednjem veku ideja takih cerkva tako rekoč v zraku. Drugače si ni mogoče razlagati dejstva, da so zvoniki na vzhodni strani cerkva nad že obstoječimi prezbitერიji nastajali še vso gotsko dobo in celo v baroku, največkrat pod neposrednim vplivom kake starejše cerkve tega tipa. Tako so med drugim pri podružni cerkvi Sv. Mohorja v Šošanju nad romanskim kvadratnim prezbitერიjem še v 16. stoletju⁴¹ pozidali zvonik, ki dela za pogled vtis zvonika iz visokega srednjega veka. Z motivom vzhodnega zvonika se je očitno na župno cerkev v Šmarju pri Jelšah naslonila njena podružnica sv. Miklavža, ki ima nad kvadratnim prezbitერიjem osmerokotni zvonik podobno kot špitalska cerkev v Zwettlu na Nižjem Avstrijskem iz leta 1448.⁴² V podobnem smislu je celo še v 18. stoletju župna cerkev v Laškem bila za vzor svoji podružnici sv. Krištofa na Gramnu, ki je bila pod njenim vplivom na starih temeljih leta 1759 na novo pozidana tako, da je prišel zvonik na vzhodno stran baročne stavbe.

Prav v tej luči pa je zanimivo še eno poglavje. Če smo poprej ugotovili, da je pojav vzhodnih zvonikov geografsko omejen, tega prav nič ne spreminja dejstvo, da srečamo podobne pojave tudi izven označenega ozemlja. Mislim tu na skupino cerkva, ki so deloma ohranjene, ali pa jih poznamo iz arhivskih virov. Med prve spada cerkev v Gostečem pri Škofji Loki, ki je znana po svojih freskah in mikavni notranjščini. Njena arhitektura je gotska in obsega pravokotno ladjo z ožjim, tristrano zaključenim prezbitერიjem, nad čigar zahodnim delom je pozidan zvonik, ki se opira na slavolok in njemu vzporedni šilasti lok sredi prezbitერიja, da nastane med obema vmesni prostor med ladjo in pravim prezbitერიjem. Prav tej ohranjeni arhitekturi pa se imamo zahvaliti, da lahko rekonstruiramo tudi prvotno stanje cerkve na Pristavi pri Polhovem Gradcu,⁴³ kjer je, čeprav v prezidani obliki, še viden med slavolokom in ladjo ozek vmesni člen, ki je bil prvotno rebrasto obokan in kjer so po tradiciji nekoč visele vrvi za zvonove. Ker je prezbitერიj ohranil še gotski obok, imamo opravka s podobnim primerom kot v Gostečah: nad »vmesnim členom« je stal zvonik, ki ga je pozneje zamenjal sedanji ob južni strani prezbitერიja. Škofijske vizitacije pa so nam ohranile iz 17. stoletja popis še dveh cerkva, ki si jih moremo podobno rekonstruirati. Prva je Samotorica nad Vrzdencem, ki jo vizitator leta 1668⁴⁴ opisuje tako, da spoznamo s tremi »nepotrebniimi« okni za oltarjem v njej spet gotsko stavbo, ki je imela nad »trdnim obokom v prezbitერიju pozidan močan zvonik, da vise vrvi

za zvonove v cerkev«. Po vizitaciji je bila stavba predelana in je danes opisano stanje popolnoma spremenjeno, a si jo v opisani obliki skoraj ne moremo misliti drugačno, kot je cerkev v Gostečah. Podobno situacijo bi lahko na podlagi iste vizitacije iz leta 1668 predvidevali za cerkev sv. Jederti nad Polhovim Gradcem, v kolikor seveda smemo v zvoniku (turricula!) nad prezbiterijem domnevati zidanega in ne morda samo nastrešnega lesenega stolpiča.⁴⁵ Leta 1765 je stavba dobila nov prezbiterij in zvonik z zakristijo pod njim.⁴⁶

Če smo pri skupini koroško-štajerskih romanskih vzhodnih zvonikov prav posebno poudarili geografski moment, tudi pri pravkar naštetih stavbah njih lega ni brez pomena. Gosteče leže v neposredni bližini Škofje Loke in jih je okrog leta 1215⁴⁷ kupil freisinški škof Oton ter vključil v svojo loško posest. Samotorica, Pristava in Selo leže ne daleč druga od druge in vse tri tik ob nekdanji meji starološke fare pred jožefinskimi reformami,⁴⁸ v času njih nastajanja v srednjem veku pa jih je verjetno kot najpomembnejša župnija tega ozemlja celo vključevala. Vsi ti spomeniki so nedaleč od Stare Loke, za katero vemo, da je imela do leta 1865 še staro srednjeveško župno cerkev, ki jo poznamo po opisu in ohranjenih načrtih.⁴⁹ Bila je triladijska stavba in je imela v vzhodnem delu močan zvonik. Prav ta pa je kot motiv gotovo vplival na nastanek zvonikov nad gotskimi prezbiteriji pri poprej omenjenih stavbah, ki pravzaprav ne sodijo več v okvir v tej razpravi obravnavane skupine, a dobro ilustrirajo vplivanje vodilnih cerkva na manjše, kakršna je bila tudi prastara cerkev »pri materi fari« v Stari Loki. Podobne pojave, da so se manjše stavbe zgledovale po velikih in pomembnih cerkvah, poznamo tudi iz ostalega evropskega gradiva. Med cerkvami Nižje Avstrije, ki je kar posejana z romanskimi vzhodnimi zvoniki, naj ob primeru naših Gosteč in loške skupine opozorim na Gross Göttfritz,⁵⁰ kjer ima tamošnja cerkev nad prvo polo gotskega prezbiterija pozidan zvonik, ki je dober primer za to, kako zakoreninjen je bil motiv vzhodnih zvonikov ob naslonu na nek bližnji vzor, v tem primeru na proštijško cerkev v Zwettlu.⁵¹ Na Češkem, kjer so vzhodni zvoniki med množico zahodnih prava izjema, pa je podoben primer podružnica sv. Ilja! v Libežu,⁵² ki je zgodnjegotska stavba iz 14. stoletja in ima v vzhodnem delu ladje s slavolokom in v ladji postavljenim lokom omejen ter kot ladja ravno krit vmesni prostor, nad katerim je pozidan ožji kvadratni zvonik. Tudi nastanek te stavbe je v tej obliki odvisen od starejše farne cerkve sv. Vojteha v Jílové v njeni bližini iz sredine 15. stoletja, ki je eden redkih primerov tega tipa poznoromanske arhitekture na Češkem.

Brez direktnega vplivanja pomembne cerkve na svojo bližnjo okolico bi bila tudi loška skupina domnevnih odmevov vzhodnih zvonikov na tem ozemlju nemogoča, ker Koroška, ki je izhodišče tega tipa za naše kraje, preko gora kljub cestnim prelazom očitno ni bila z ostalo Slovenijo tako povezana kot po dolinah preko Podjune v že poprej opisanih smereh. Vzhodni zvonik starološke cerkve pa tudi sam nima nobene zveze s Koroško, temveč je presajen naravnost iz Bavarske po posredovanju Freisinga nekako tako, kot je 200 let pozneje po isti poti Bavarska posredovala k nam tip poznogotske cerkve-dvorane, ki je

dobil spet svoje delavniško oporišče v središču freisinške posesti, v Skofji Loki. Zupno cerkev sv. Jurija v Stari Loki pa končno niti ne moremo povsem šteti med tu obravnavane spomenike, ker je bila triladijska bazilika, medtem ko so vsi objekti naše skupine enoladijski. Prenos motiva vzhodnega zvonika v Stari Loki je po cerkvenih in upravnih zvezah lahko razložljiv, saj je ta tip v vsej južni Nemčiji in posebno še na Bavarskem močno razširjen.

Če se ozremo še na tehnično stran našega predmeta in se vprašamo po gradnji teh objektov, moramo ugotoviti, da je stavbno gradivo izključno kamen. Material izhaja iz najbližje okolice spomenika, kakor navadno v srednjem veku. Vrsta uporabljenega kamna je odvisna od kakovosti tal in tako najdemo kot stavbno gradivo vse vrste od apnenca, skrila in marmora do lehnjaka. Zanimiv je način zidave, ki je večinoma neurejena iz lomljenega kamenja z mnogo malte (sv. Mohor nad Doličem — apnenec, peščenec in marmor; Šmarje pri Jelšah, Prevalje — skril; Guštanj — skril; Dravograd — skril s fugirano malto), iz rečnega kamenja (Legen — veliko zafugirano okroglo rečno kamenje iz Mislinje, Vuzenica — kamenje iz Drave posebno v spodnjem delu zvonika, Dravograd — dravsko kamenje), ali pa tudi iz grobo obdelanih skladov peščenca v Laškem, kjer se v zvoniku nad zidavo iz lomljenca v njegovem srednjem delu pojavijo izrazito plastenje iz rezanega lehnjaka, kar so narekovali predvsem konstruktivni interesi.

Orientacija naših stavb je na splošno pravilna in se odklanja od vzhodne smeri le v nekaj primerih rahlo proti jugovzhodu. Ta moment je splošno značilen za vso srednjeveško arhitekturo.

Zanimivi so tudi patrociniji naših cerkva.⁵³ Ohranjene in dokumentarno izpričane stavbe našega tipa, ki so nastale domnevno pred letom 1500, so posvečene naslednjim zavetnikom: Mariji 5, Ilju 4, Vidu 1, Nikolaju 1, Mohorju 1, Jerneju 1, Martinu 2, Trojici 1, Juriju 2, Krištofu 1 in Petru 1. Čeprav za vse imenovane patrone vemo, da nastopajo v zgodnejšem času, kar velja na splošno posebno za Vida, Martina, Jurija, Petra in Marijo, se ti v naši skupini ne odlikujejo pred ostalimi. S štirimi cerkvami od 18 prednjači patrocinij sv. Ilja, ki »ima med Nemci na samotnih krajih svoje cerkve«. Njegov kult je v predele, ki nas zanimajo, verjetno posredoval benediktinski Št. Pavel, ker je temu redu kot opat v 8. stoletju »sv. Tilen« tudi sam pripadal. Tako je tudi po tej plati potrjen pomen Št. Pavelskega samostana za naše kraje. (Primerjaj tudi nastanek sv. Lovreca v Puščavi, Marije Device v Puščavi, Remšnika itd. po prizadevanju Št. Pavla.)

Ob ponovnem poudarjanju pomena Koroške pri posredovanju stavbnih vzorov za naše spomenike ne bo odveč, če to trditev podpremo s kratkim pregledom tamošnjih spomenikov. Pri tem bomo upoštevali le ozemlje, ki je še danes strnjeno naseljeno s Slovenci, in samo ohranjene spomenike. Severno od Vrbskega jezera se srečamo s tem arhitekturnim tipom v Dvoru, Strmcu in v Dholici, blizu Beljaka pri Mariji na Zilji, v Rožu pri Št. Jakobu in v Svečah, na Gurah v Bilčovsu, Kotmari vasi in v Hodišah, vzhodno od Celovca v Pokrčah in Ličji vasi, v okolici Velikovca v Grabštajnu, na Črnem gradu in v samem velikovškem predmestju pri Sv. Rupertu, pa še pri Sv. Neži, v Grebinju in

na Krčanjah, pri Sv. Petru na Vašinjah, v Podjuni pa v Škocjanu in v bolj zakriti obliki tudi v Šmihelu pri Pliberku ter končno prav ob vznožju Karavank vrh dolinske zapore na Rebrci. Vsaj od tistih, ki so mi osebno znani, nobeden vzhodnih zvonikov ne bo prav zgoden in so vsi močno istočasni z našimi, t. j. iz konca 12. in prve polovice 13. stoletja. Mnogi nastopajo že z gotskimi detajli (Marija na Zilji, Škocjan, Št. Jakob itd.), od večih so le še stari zvoniki vključeni v novejše stavbe in končno je med njimi — pri Sv. Rupertu pri Velikovcu — zvonik, ki ga imenujejo najlepšega iz 12. stoletja v vsej Avstriji.⁵⁴ Njegove stene so razčlenjene z lizenami in slepimi arkadami. Tako so vzhodni zvoniki razmeščeni po vsem ozemlju slovenske Koroške in bi se posebno zgostili v Celovski kotlini, če bi upoštevali tudi ostali del dežele. Ob vsem tem pa nas začudi dejstvo, da je Ziljska dolina, ki je na splošno resda revna romanskih spomenikov, popolnoma brez vzhodnih zvonikov. Ta najzahodnejši del Koroške in obenem vsega slovenskega ozemlja je stisnjen v ozko dolino Zilje, v katero so prihajale umetnostne pobude iz Italije, in ni izključeno, da je prav ta zatišna lega ter zveza z Italijo onemogočala nastanek vzhodnih zvonikov, za katere so drugod vzori prihajali od severa. Močan južni vpliv se namreč čuti še v Beljaku (samostojen zvonik mestne župne cerkve sv. Jakoba), pri Mariji na Zilji (figuralni reliefi vzdani v zunanjščino, »lombardski levi« kot nosilci stebrov pevskega kora), Pod Turjo-Neuhaus s freskami furlanske smeri okrog leta 1400 in podobno pri Sv. Lenartu pri Beljaku ter Plöckenpass⁵⁵ itd. Zveza z Furlanijo je po Kanalski dolini ter preko prelaza Plöcken zelo ugodna in so tod vodila ne samo srednjeveška trgovska, temveč tudi likovna pota.

Tako se Koroška ne samo po številu spomenikov, ampak tudi po legi nujno izkaže za izhodišče naših spomenikov. Ona je s tem arhitekturnim tipom na vse strani vezana na ostalo Evropo, medtem ko smo za naše spomenike že ugotovili, da predstavljajo skrajno jugovzhodno evropsko področje te arhitekture. Za neposredno zvezo s Koroško pa končno govore spomeniki sami, saj so dravograjskega Vida zidali koroški trušenjski gospodje in ga je posvetil šentpavelski samostan.

Časovno zaporedje obravnavanih stavb je bilo nakazano že pri pregledu obokov pod zvoniki s pomočjo kamnoseških detajlov, ki so še najbolj časovno določljivi. Če pa k temu pritegnemo še zgodovinske viře, se razporede spomeniki naše skupine nekako takole: najstarejši bo Dravograd, ki je nastal nekaj pred letom 1177, ko je šlo že za posvetitev cerkve. Nadalje je dokumentarno podprta cerkev v Veliki Nedelji, ki je nastala okrog leta 1199 in se leta 1222 že izrecno omenja. Zidani most je nastal istočasno s tamkajšnjim mostom leta 1224. Šmartno na Pohorju se prvič omenja leta 1252 in Laško tudi ne pred 13. stoletjem, Slovenska Bistrica okrog 1240, Šmarje 1236 itd.

Po vsem tem bi lahko zaključili, da se je na zahodnem Štajerskem ohranila zanimiva poznoromanska arhitekturna skupina cerkva z zvoniki na vzhodu v osi stavbe, katerih pritličje služi za oltarni prostor. Po času nastanka segajo ti spomeniki v konec 12. in v prvo polovico 13. stoletja, torej v zadnjo fazo romanskega sloga pri nas in prehajajo z nekaterimi primeri že v gotiko. Odmevi tega tipa nastajajo pod ne-

posrednimi vzori motivno še v vsi gotiki (Šoštanj) in celo v baroku (Sv. Krištof pri Laškem). Geografski moment dokazuje, da je naša skupina, ki sega od Prevalj in Dravograda do izliva Savinje v Savo, le neprekinjeno nadaljevanje koroške skupine teh srednjeveških cerkva in da predstavljajo prav naši spomeniki najbolj proti jugovzhodu pomaknjene primere v vsem evropskem gradivu. Kot posrednika tega arhitekturnega tipa, ki prihaja k nam iz južne Nemčije po eni strani preko Passaua in Nižje Avstrije vzporedno z habenberškim prodiranjem proti jugu, lahko smatramo zlasti Leopolda VI., medtem ko je direktno teritorialno kontinuiteto s Koroško, kjer je drugo izhodišče naše skupine, vzdrževal šentpavelski samostan po važni srednjeveški poti skozi Mislinjsko dolino. Ločeno od te geografsko pogojene skupine spomenikov pa se pojavlja na Gorenjskem v okolici Škofje Loke kot otok osamljena vrsta spomenikov, ki so se z motivom vzhodnega zvonika že v gotski obliki naslonili na staro farno cerkev v Stari Loki, kamor je bila ideja vzhodnih zvonikov presajena brez posredne zveze s koroško-štajersko grupo naravnost iz bavarskega vira po zvezah Loke s Freisingom. Ohranjenost spomenikov je različna. Nekateri so se ohranili v celoti v sklopu poznejših dozidav, drugod spet samo zvonik kot najznačilnejši del teh stavb.

S to razpravo je umetnostnozgodovinski problem cerkva z vzhodnimi zvoniki pri nas komaj načet. Preden se bo dalo o njem izreči zadnjo besedo, bo treba opraviti vsaj še troje: osvetliti zgodovino zlasti naše zahodne Štajerske v njenem odnosu do politično in cerkveno vodilnih središč 12. in 13. stoletja, posebno do Koroške preko šentpavelskega samostana, temeljito topografsko preiskati še vsa tista področja, kjer to delo doslej ni moglo biti opravljeno, in končno po dani literaturi tudi terensko primerjati tuje gradivo z našim in mu na podlagi vsega tega odrediti mesto, ki mu pripada; to pa je končno tudi sicer pot in naloga umetnostne zgodovine, ki hoče pojasniti domače spomenike v okviru evropske umetnosti, iz katere so izšli in kateri pripadajo.

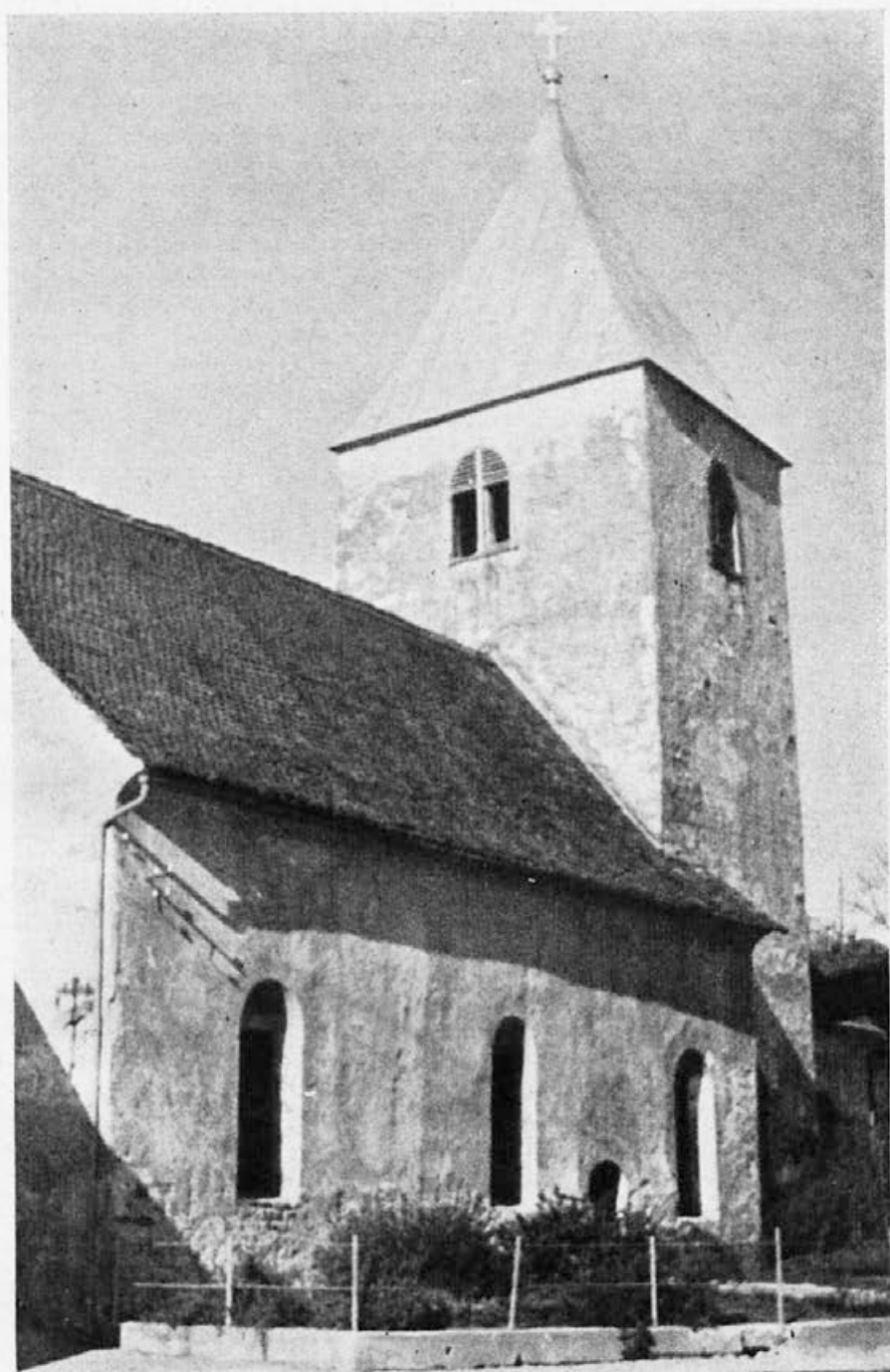
KATALOG SPOMENIKOV

A. Ohranjeni spomeniki

1. Dravograd — p. c. sv. Vida (sl. 3 in 5)

Viri. F. Kos: Gradivo IV, št. 592 a (omenja se pred letom 1177); F. in M. Kos: Gradivo V, št. 667 (fara leta 1237 prenesena iz Laboda v Dravograd); I. W. Valvasor: Topographia archiducatus Carinthiae 1688, 193 (bakrorez).

Literatura. K. Lind: Beiträge zur Denkmalkunde Kärntens, Wien 1886, 157; Kunst-Topographie des Herzogtums Kärnten, Wien 1889, 25; M. Ljubša: Zemljepisni razvoj sedanjih lavantinskih župnij na levem bregu Drave do Jožefa II., ČZN XIX, 1924, 65; F. Kovačič: Slovenska Štajerska in Prekmurje, Ljubljana 1926, 127; F. Stelè: Varstvo spomenikov, ZUZ VII, 1927, 174; F. Kovačič: Zgodovina lavantinske škofije, Maribor 1928, 75 in 242; J. Mravljak: Dravograd I, Dravograd 1932, 26; KL stran 149; V.



Sl. 5. Spodnji Dravograd, cerkev sv. Vida

Steska: Romanske cerkve na Slovenskem, ZUZ XVI, 1939/40, 86; F. Stelè: Umetnost XII.—XVI. stoletja, Zgodovina narodov Jugoslavije, Ljubljana 1955, 735 (omemba).

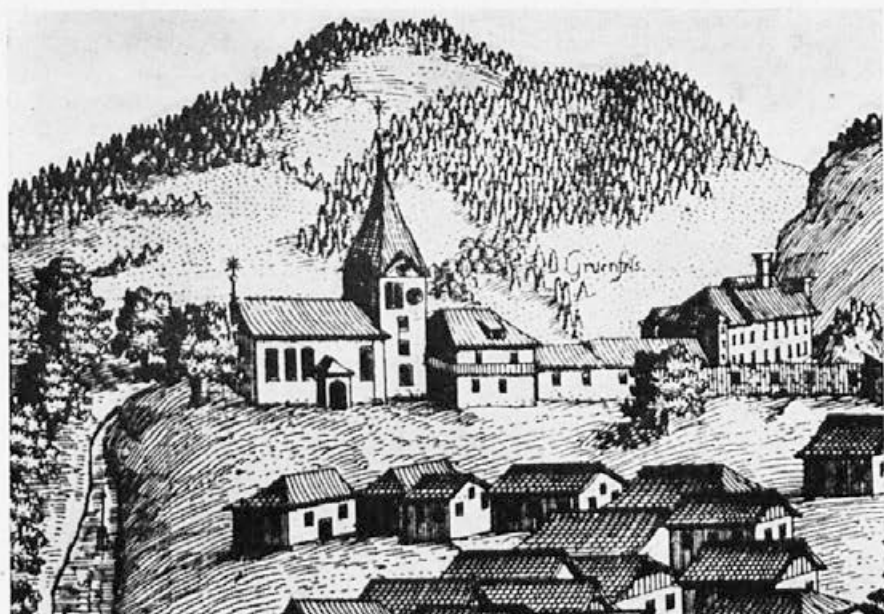
Cerkev leži na severni strani občestnega trga. Orientirana je pravilno. Stara stavba je v celoti ohranjena in obstoji iz pravokotne ladje, zvonika in vzdolžno pravokotnega prezbiterija. Ladja je pravokotnik $15,40 \times 8,95$ m, prostor pod zvonikom $5,45 \times 5,90$ do $6,05$ m, vzhodni del $5,20 \times 3,75$ m. Debelina zidu v ladji 104 cm, pod zvonikom 118 cm. Ladja je bila poprej ravno krita (pobeljene stene nad baročnim obokom in ležišča stropnikov), prostor pod zvonikom in v vzhodnem delu je obokan z vzdolžnima polkrožnima banjama, slavolok polkrožen. Pod zvonikom v tleh sled oltarne menze. Okna so polkrožno završena in razmeroma široko odprta. Gradbeni material je deloma skril, deloma dravsko rečno kamenje, zidava neurejena, skrilaste plošče v stolpu morda spominjajo na sistem zidave v obliki ribjega okostja. Struktura zidu je zafugirana in v malti potegnjene črte (Zgornja Draga, Ptuj, Legen), grob omet, na njem finejši; večkrat beljeno. Za vtis zunanjsčine je značilna zleknjena ladja in čokat zvonik, ki je bil prvotno morda celo 6 m nižji (spremenjena zidava). Pod slavolokom stoji lesena nova prižnica na kamnitem stebričku z romansko kvadratno bazo in ogelnimi listi, ki verjetno izhaja iz starih lin. Višina stebra 86 cm, zgornji obseg 51 cm, spodnji 65 cm, kvadrat baze 45×45 cm. Trditelj Linda in stare koroške topografije, da je bil takrat (1886 in 1889) pod zvonikom križni rebrasti obok, je skoraj nedvomno ponovljena napaka.

2. Guštanj-Ravne — ž. c. sv. Ilja (sl. 4 in 6)

Slikovni vir. I. W. Valvasor: Topographia archiducatus Carinthiae, 1688, 59.

Literatura. K. Lind: Reisenotizen über Denkmale in Steiermark und Kärnten, MZK VII, NF, 1881, LIX; isti: MZK VIII, NF, 1882, XXXV; isti: Beiträge zur Denkmalkunde Kärntens, Wien 1886, 73; Kunst-Topographie des Herzogtums Kärnten, Wien 1889, 99; prim. Echsenbach, OeKT VIII/1, 50; Sallingstadt (Zweitl), OeKT VIII/2, 396.

Cerkev stoji na gričku na desnem bregu Meže tik nad trgov. Orientirana je pravilno. Od stare cerkve je ohranjena pravokotna ladja z vzhodnim zvonikom in verjetno tudi s šilasto banjo obokana zakristija na zvonikovi severni strani. Zunanjsčina je novo ometana, masivni zvonik je nerazčlenjen, vsa stavba je brez talnega zidca. Ladja je baročno dvoladijsko razdeljena s tremi stebri, obok v ladji in v prezbiteriju je baročen (opeka). Ladja je imela prvotno v višini sten raven lesen strop (pobeljene stene na podstrešju); mogoče tudi prezbiterij. — Ladja meri znotraj $16,50 \times 8,55$ m, prezbiterij pod zvonikom $4,85 \times 4,55$ m, debelina sten v ladji 90 cm, pod zvonikom 110 cm. Zidava je neurejena iz klanega skrila z mnogo malte. Zvonik je obdržal prvotno višino. Vsa okna so nova. Šilasti slavolok z živimi robovi in rahlo zlomljeni lok portalov, ki vodita iz prezbiterija v zakristijo ter z ladijskega podstrešja v zvonik (konstrukcija prvega je sorodna portalu v južni steni ladje v Št. Vidu pri Stični) postavljata stavbo s tlorisom vred v 13. stoletje.



Sl. 6. Guštanj konec XVII. stoletja (po J. V. Valvasorju)

5. Št. Ilj pod Turjakom — ž. c. sv. Ilja (sl. 4)

Viri. Leta 1296 »capella S. Egidii de Grez« — F. Kovač: Ein Zehentverzeichniss aus der Diözese Aquileja vom Jahre 1296, MIOeG 1909, 607; Pirchegger: Hist. Atlas 1940, 165; Zahn OB, 4, in LAG 3912a (leta 1397 S. Egidius, filial ecclesia s. Pangratii); Vizitacija 18. septembra 1669 (Ška Lj): »Visitavit Ecclesiam. quae est fortis antiqui aedificii, tenebrosa aliquantum, habet quidem fenestras aperibiles... Chorus est cum fornice, super quam est Thurris firma, cum tribus magnis Campanis dependentibus funibus ad Ecclesiam. Navis etiam lateralibus muris fortis, laqueare bene muratum. Pavimentum undique coemptum.«

Literatura. A. Stegenšek: O gotskih freskah pri sv. Mohorju na Kozjaku, ČZN VI, 1909, 132 sl.; Voditelj 1909, str. 58; F. Kovačič: Slovenska Štajerska in Prekmurje, Ljubljana 1926, 145; Farna kronika iz leta 1861.

Cerkev leži v zgornji Mislinjski dolini ob vznožju Pohorja. Od srednjeveške stavbe je ohranjen le vzhodni zvonik, ladja pa je bila podrta (sled njene strme strehe na zahodni steni zvonika 1 m pod sedanko na ladijskem podstrešju) in leta 1815 pozidana nova. Zvonik je brez podzidka in nerazčlenjen ter nad povišanim delom pokrit s piramidno skrilasto streho. Notranji prečni pravokotnik starega prezbiterija (3,70 × 4,56 m, debelina zidu 115—120 cm) služi danes za zakristijo nove cerkve in je od nje oddeljen s tanko steno v slavoloku. Ta je polkrožen s svetlobo 3,50 m in višino 3,50 m ter ima samo na južni strani 150 cm od tal ohranjen kapitelni zidec podobnega profila kakor slopi v mariberski stolnici. Stari prezbiterij pod zvonikom je obokan križno

z rebri, ki so obojestransko žlebasto posneta, močno izstopajo (26 m) in potekajo v strmem loku, ki se ob vrhu šilasto zlomi v okroglem sklepniku z vgravirano šestdelno rozeto (Polzela) 7,30 m nad tlakom. V kotih slone rebra 3 m nad tlemi na primitivnih geometričnih konzolah. Vsa okna so nova. Časovno določljiv je edino obok s profilom reber okrog leta 1300.

4. Laško — ž. c. sv. Martina (sl. 3, 7 in 8)

Viri. Cerkev se prvič omenja leta 1205 (A. Stegenšek: Dekanija Gornjegrajska, Maribor 1905, 218); leta 1269 »S. Martinus« — Zahn: OB, 153; stare slike: Clobucciaricheva risba (Popelka: Die Landesaufnahme Innerösterreichs von Johannes Clobucciariich 1601—1605, Graz 1924); Vischerjev bakrorez (Topographia Ducatus Stiriae, auctore et delineatore Georgio Matthaeo Vischer, Graz 1681, list 368); dve Gajšnikovi risbi in opis (Compendiosa totius archiparochiae Tyberiensis Topographia a R. D. Joanne Baptista Gayschneg — rokopis zaključen leta 1747).

Literatura. K. Haas: Bericht über die Bereisung Steiermarks im 1856, MHVSt VII, 1857, 232 (omemba); H. Petschnig: Ueber einige Kirchen in Steiermark, MZK X, 1865, 199 (omemba); J. Grädt: Reiseaufnahmen in Voitsberg, Vorau und Markt Tüffer, MZK XI, 1866, LXIV (datira v 12. stoletje, opis, floris); I. Orožen: Das Bistum und die Diözese Lavant IV, Marburg 1881, 35 (prvi podal točen stavbni razvoj); Janisch Topografisch-statistisches Lexikon, Graz 1885, 1121 (ponavlja Orožna); A. Stegenšek: O gotških freskah..., CZN VI, 1909, 152; F. Stelè: Varstvo spomenikov, ZUZ III, 1923, 68 (stavbni razvoj); F. Stelè: Umetnost in Slovenci, DIS 1923, 184 (omemba); isti: Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, Ljubljana 1924, 17 (stilna oznaka); J. Mal: Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih, Ljubljana 1924, 15 (omemba); F. Kovačič: Slovenska Štajerska in Prekmurje, Ljubljana 1926 (oznaka); isti: Zgodovina Lavantinske škofije, Maribor 1928, 242 in 245 (opis); I. Cankar: Razvoj stila II, Ljubljana 1931, 113 (omemba); V. Steska: Romanske cerkve na Slovenskem, ZUZ XVI, 1939/40, str. 86 (omemba po Kovačiču); Dj. Boškovič: Osnove srednjevekovne arhitekture, Beograd 1947, 166 (omemba); J. Gregorič: Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do leta 1430, ZUZ, Nova vrsta I, 1951, 20 in 32 (omemba); F. Stelè: Umetnost od XII.—XVI. stoletja, Zgodovina narodov Jugoslavije, Ljubljana 1953, 735 (omemba); primerjaj Alt-Pölla (Zweittl) OeKT VIII/1, 161; Gross-Gerungs (Zweittl) OeKT VIII/2, 225; obe sta istega tipa in tudi pozneje triladijsko razširjeni.

Stavba stoji sredi trga na levem bregu Savinje. Orientirana je nekoliko jugovzhodno. Značilen zanjo je komplicirani sestav, ki se očituje na zunanjsčini, v notranjsčini in ob pogledu na floris, ki pa obenem tudi pokaže, da stavba ni plod enotnega načrta. Že floris sam, posebno pa še pregled podstrešja pokažeta, da je njeno jedro srednja ladja z masivnim zvonikom na vzhodu. Ladijski pravokotnik meri znotraj $13,50 \times 7,80$ m pri debelini sten 85 cm (raven strop!). Zaradi terena, ki se proti vzhodu dviguje v smeri grajskega hriba, je tlak pod zvonikom 38 cm nad ladijskim. Prostor starega prezbiterija pod zvonikom je rahlo vzdolžni pravokotnik ($6,90 \times 6,00$ m) in so njegove stene debele ca 110 cm (zvonik!). Medtem ko je ladja danes pozno-gotsko mrežasto obokana in je imela še celo po povišanju ob prizidavi stranskih ladij (belež v vsej višini njenih sten nad obokom) raven lesen strop, je bil prostor pod zvonikom prvotno obokan s še ohranjenim križnim obokom. Njegova rebra so v prerezu kvadrat s posnetimi ro-

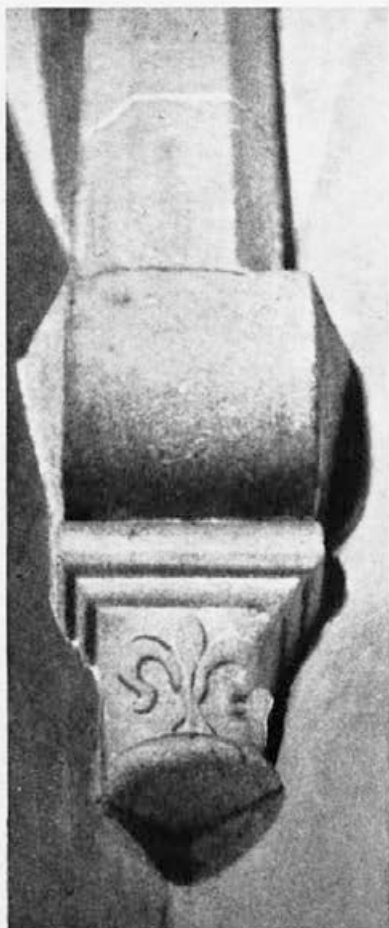
bovi in se bočijo v polkrogu tako, da doseže obok ob križišču reber, ki je okrašeno z reliefno osemlistno rozeto v krogu brez sklepnika, višino 7,70 m nad tlakom. Rebra-oproge slone v kotih na konzolnih polstebrih, od katerih se je ohranil le eden v jugozahodnem kotu. Rebri se opira na konzolo, ki je spredaj četrtkrožno navzdol posneta in ob



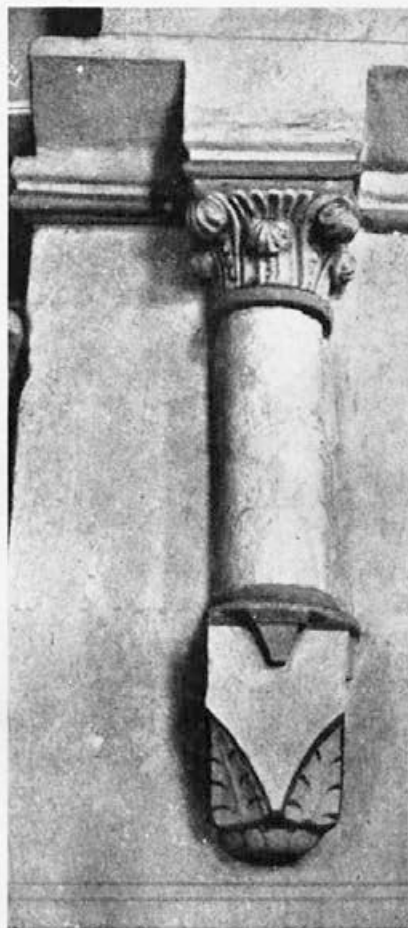
Sl. 7. Laško, župna cerkev

straneh proti steni razširjena (občutje kockastega kapitela), ta pa leži na blazini vrh stebrovega kapitela. Kapitel ima posneta prednja ogla ploško okrašena s palmetnima listoma, trup je gladek, potlačena baza brez ogelnih listov ali oprijemajočega zoba pa stoji spet na konzoli, ki je navzdol piramidasto porezana (Šmartno na Pohorju) in njena prva stran okrašena s stilizirano lilijo. Od severozahodnega stebrička je ohranjen samo kapitel, čigar blazinasta plošča je žlebasto izpodrezana. Njegova prednja ploskev je okrašena spet z lilijo. Tudi od stebra v

jugovzhodnem kotu je ohranjen samo zadnjemu podoben kapitel, ki pa je pokrit s stiliziranimi vejicami v rahlem reliefu. Severovzhodni kot zakriva baročna prižnica. Posebnost tega oboka je, da ga na vseh štirih straneh spremljajo obstenski loki, katerih vzdolžna dva sta polkrožna, prečna pa nad krajšima stranicama rahlo šilasta. Ti loki se



Sl. 8. Laško, župna cerkev,
konzola pod zvonikom



Sl. 9. Vuzenica, župna cerkev,
konzolni steber v slavoloku

nad zgornjo konzolo zlijejo v steno (prim. Rodež). Odprtina med ladjo in prostorom pod zvonikom ima na obeh straneh kapitelni zidec podobnega navzdol odrezanega profila kot v Št. Ilju, pod katerim pa je vodoravno vložena okrogla palica; njena konca sta na južni strani polžasto zavita, pri severni palici pa okrašena z rozeto. Lok sam je šilast in je lahko še prvoten. Na vzhodni zaključek tega prostora je iz sedanjega stanja težko sklepati. Lahko bi bil ravno zaključen z zvonikovo steno,

morebiti se je odpiral v polkrožno apsidno ali pa — kot v Dravogradu — v pravokotni prostor, kar bi se ujemalo z obliko sedanjega loka — če je seveda prvoten. Na vse to bi odgovorila odstranitev ometa (konstrukcija loka) in najdba temeljev. Z navedenimi momenti (tloris, profil reber, plastični detajli, šilasti in polkrožni loki) se postavlja nastanek stavbe v prvo polovico 13. stoletja. Njeno podstrešje dopolni rekonstrukcijo prvotnega stanja s tremi od gotike dalje zazidanimi okni v južni steni ladje (severna je brez oken). Okna so poševno vrezana v steno in polkrožno zaključena. Radialno sestavljeni okviri so iz rdečkastega peščenca, ki se pojavlja tudi v vseh konstruktivno važnejših delih stavbe (obdelani ogli ladje), medtem ko so stene zidane iz lomljenca in rečnega kamenja z mnogo malte ter na severni strani iz grobo obdelanega peščenca v vodoravnih legah z značilnim fugiranjem (Ptuj, Draga itd.). Zvonik je v spodnjem delu zidan iz lomljenega kamenja z mnogo grobe peščene malte, nad tem pa iz lepo rezanih klad sivozelenega lehnjaka v izrazitem platenju, kar je izraz večje skrbnosti, ki je bila potrebna zaradi naprave prvotnih lin in manjše teže. Vrh zvonika je bil povišan leta 1824. Do takrat je bil zvonik tudi na zunaj neometan (Orožen). Dokaz za prvotno enoladijsko stavbo so tudi višinska razmerja ladij, posebno v zvezi s tremi romanskimi okni na južni strani.

5. Legen — p. c. sv. Jurija (Šmartno pri Slovenjem Gradcu)

Stavba se v virih ne omenja in v literaturi doslej ni bila zabeležena. Leži na polici nad Mislinjsko dolino (478 m) tik nad Šmartnim. Preprosto stavbo, katere os je za 15° odklonjena od vzhodne smeri proti jugu, odlikuje za vtis odločilni masivni vzhodni zvonik, katerega pritličje služi za prezbiterij. Prvotna stavba je v celoti ohranjena; ladja obsega pravokotnik 11,45 × 7,60 m pri 1 m debelini sten, prezbiterij pa je prečno postavljen 5,00 × 4,00 m pri debelini zidu 105 cm. Preiskava na podstrešju pokaže, da se je pred časom zaradi posedanja terena zrušila vsa severna stena zvonika, ki je bila nato na novo pozidana na loku nad baročnim obokom prezbiterija, pri čemer so steno nekoliko umaknili proti jugu in je zvonik danes nekoliko ožji od svoje prvotne talne ploskve. V tem gozdnem svetu bi lahko predvidevali prvotno raven lesen strop v prezbiteriju in seveda tudi v ladji. Vsa stavba je brez podzidka. Slavolok ima žive robove in je rahlo šilast. Okno v vzhodni steni je prezidano, struktura zidu iz velikega rečnega kamenja, vezanega z mnogo malte, je spet značilno fugirana v navidezne kvadre. Čas nastanka (tloris, masivnost zvonika, zidava, bližina prafare Šmartno) vsaj 13. stoletje.

6. Sv. Mohorna Kozjaku — p. c. (Dolič) (sl. 3 in 10)

Viri. Skofijska vizitacija leta 1665 (ŠkAlj): »Mandavit item fenestellam chori quae est in facie retro altare obmurari et alteram quae est ex parte epistolae angusta et longa iuxta proportionem suam longitudinis etiam in latum ampliari...«; vizitacija leta 1668: »fenestras habet 2 parvas...«; vizi-



Sl. 10. Sv. Mohor na Kozjaku

tacija leta 1685, stran 75: »...consecrata antiqua ecclesia... turrim tamen muratam«.

Literatura. A. Stegenšek: O gotskih freskah pri Sv. Mohorju na Kozjaku, ČZN VI, 1909, 129, s sliko in tlorisom (opis in opredelitev); F. Stelè:

Oris, Ljubljana 1924, 19 (omemba); F. K o v a č i č : Zgodovina lavantinske škofije, Maribor 1928, 242 (omemba); F. Stelè : Cerkevno slikarstvo med Slovenci I, Celje 1937, 44 (omemba); isti : Freske v Šmartnem ob Paki, ČZN XXXII, 1937, 69 (korigira Stegenška); V. Steska : Romanske cerkve na Slovenskem, ZUZ XVI, 1959/40, 86 (omemba po Kovačiču); J. Gregorič : Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do leta 1450, ZUZ, Nova vrsta I, 1950, 20 (omemba); F. Stelè : Umetnost od XII.—XVI. stoletja, Zgodovina narodov Jugoslavije, Ljubljana 1953, 735 (omemba).

Stavba stoji na odprti gorski planjavi Kozjaka v bližini razvalin gradu Irštajn nad dolino Pake, po kateri je vodila srednjeveška pot iz Celjske v Celovško kotlino. Z zvonikom je obrnjena proti vzhodu. Od stare cerkve je ohranjen zvonik in vzhodni del ladje, ki je bil kot prezbiterij porabljen v leta 1870 povečani stavbi. Prostor pod zvonikom je prečni pravokotnik ($1,80 \times 2,76$ m), debelina zidu 95 cm in tudi profil zvonika je prečno pravokoten ($3,75 \times 4,60$ m). Po tlorisnem razmerju sodeč je ohranjena vsa stara ladja razen fasadne stene ($5,60 \times 4,50$ m) in je njen zid debel 100 cm. Podstrešje pokaže na zvonikovi zahodni steni pod sedanjo sled strme strehe ladje, preden je bila povišana, in njene stene visoke le ca 5 m. Zvonik je nerazčlenjen in je ves stari del cerkve brez podzidka. Stari slavolok, ki je sedaj zazidan, je polkrožen, visok 3,75 m in 50 cm nižji od temena vzdolžnega banjastega oboka pod zvonikom, ki je v prerezu potlačeno šilastoločeno. Ta prostor sta prvotno razsvetljevali dve suličasti okenci v osi vzhodne stene in na južni strani. Južno je bilo po letu 1665 (vizitacija) razširjeno, vzhodno pa istočasno od zunaj zazidano (156×50 cm, luč 95×11 cm). Vsa ostala okna so nova. Zidava starega dela cerkve je nepravilna iz peščenca, apnenca in marmora. V ladji in v prezbiteriju so bile stene prvotno ometane s večkrat pobeljene, v prvi polovici 15. stoletja pa prezbiterij poslikan s freskami furlanske smeri. To dejstvo (več beležev pod fresko ometom) in pa sožitje polkrožnega slavoloka, rahlo zlomljenega loka obočne banje in suličastega šilastega okenca, kar govori za prehodno razpoloženje dobe, v kateri je stavba nastala, postavljajo njen nastanek na splošno v 15. stoletje, morda bolj v njegovo drugo polovico. Datacija, oprta zgolj na stilne vidike, se dobro sklada s patrocinijem tega spomenika. Kult sv. Mohorja se je bolj razvil komaj od sredine 15. stoletja dalje, ko se njegova podoba pojavi tudi na oglejskih novcih in ko določi oglejska sinoda leta 1282, da se mora njegov praznik obhajati na vsem ozemlju patriarhata (A. Stegenšek: Dekanija Gornjegrajska, 1905, str. 211). V 15. stoletju je naš spomenik spadal direktno pod Oglej. S Furlanijo je bil po poti v dolini pod njim povezan očitno še v 15. stoletju (freske), deželno pa je še v 15. stoletju spadal pod Koroško (vzhodni zvonik!).

7. Prevalje — Farna vas — ž. c. Device Marije »na Jezeru« (sl. 4)

Fara se tu omenja šele leta 1355 (E. Klebel: Zur Geschichte der Pfarren und Kirchen Kärntens, Car I. 1926, 10).

Literatura. K. Lind: Reise — Notizen über Denkmale in Steiermark und Kärnten, MZK VII, NF, 1881, LVI (oznaka stare cerkve); isti: Beiträge zur

Denkmalkunde Kärntens, Wien 1886, 65 (oznaka kot prej); Kunst: Topographie des Herzogtums Kärnten, Wien 1889, 286.

Stavba stoji izven Prevalj v Farni vasi. V psevdorenesančno stavbo iz leta 1890, obrnjeno proti severu, je ob njenem jugovzhodnem oglu vključen zvonik prejšnje cerkve, ki je bila po opisu (Lind) dvoladijska gotška z vzhodnim zvonikom. Da gre res za vzhodni zvonik pokaže sled strme strehe stare ladje na sedanjem podstrešju na njegovi zahodni steni, nad katero je zvonik ometan in pobeljen. Zidan je iz lomljenega skrila z mnogo malte. Ta zidava vključuje še velike zazidane polkrožne line pod prvotnim vrhom zvonika, ki je bil 16,50 m visok in nerazčlenjen ter je segal 3,70 m nad teme ladijske strehe. V baroku je bil zvonik povišan, kar je pospešilo njegovo nagibanje proti vzhodu, zaradi česar so ga zunaj ojačili s koso postavljeno oblogo do nekako polovice višine, znotraj pa stene prezbiterija pod njim obdali s polkrožnimi loki, ki so zakrili v kotih konzole rebrastega križnega oboka. Rebra se bočijo polkrožno in križajo v sklepniku, ki je gladka okrogla plošča. Profil vidnega dela rebra je ležeči pravokotnik (15 × 20 cm), na katerega je spodaj položena tanjša $\frac{3}{4}$ okrogla palica s premerom okrog 14 cm. Talna ploskev prostora pod zvonikom je nepravilni četvero-kotnik (ca. 6 × 5 m) v smeri vzhod—zahod ob približni debelini zidu 150 cm. Ta tloris se ob vrhu zvonika zmanjša na 6 × 6,70 m v isti osi. Prezbiterij pod zvonikom je za tri stopnice nižji od sedanjega tlaka v novi ladji. Ni izključeno (izjemna lega zvonika glede na novo cerkev), da se v sedanji fasadi skriva stara južna stena ladje in je njena stara fasada porabljena v novi steni cerkve, pri čemer bi bila stara dolžina sedanja širina nove stavbe. V tem slučaju bi bila stara ladja velika ca. 17,50 × 8,50 m. Edino oporišče za datacijo prve cerkve je obok v njenem prezbiteriju pod zvonikom s svojim profilom reber. Tak profil nastopa v Franciji že v prvi polovici 12. stoletja na prehodu v gotiko, kar bi pri nas pri istem stilnem razpoloženju pomenilo prvo polovico 15. stoletja.

8. Slovenska Bistrica — ž. c. sv. Jerneja

Viri. Okoli leta 1240 se omenja »coram ecclesia Fuhstriz« (Kos: Gradivo V, št. 751), župnija pa leta 1252 (Pirchegger: Historischer Atlas 1940, str. 143).

Literatura. F. Kovačič: Slovenska Stajerska in Prekmurje, Ljubljana 1926, 137 (zgod. beležka).

Ta cerkev stoji na vzvišenem delu v mestu in je z baročnim prezbiterijem obrnjena proti zahodu, na vzhodni strani pa ima zvonik. Preiskava na podstrešju pokaže, da sta od srednjeveške cerkve ohranjeni zahodna in severna stena zvonika, ki je bil ob barokizaciji razširjen in vključen v temeljito prezidano stavbo. Severna, 6 m široka polovica celotne zahodne zvonikove stene, ki je ločena z navpično črto od baročno dodane južne polovice, je na podstrešju ometana in pobeljena. V njeni osi se dobro pozna sled strme strehe neke starejše ladje zahodno od zvonika, od katere pa je v sedanjo stavbo verjetno vključena



Sl.11. Šmarje pri Jelšah, župna cerkev

tudi še severna stena (tlorisno razmerje, podaljšana sled strehe jo seka v primerni višini). Ta srednjeveški zvonik je segal 5 m nad sleme stare ladje. V neometanem trikotniku pod sledjo stare ladijske strehe je bil prvotno prehod iz zvonika na podstrešje; imel je gotske oblike, a je sedaj baročno povečan. Oporišče za točnejšo datacijo stavbe ni nobenih, na podlagi pravkar opisanega stanja pa smemo v starem delu zvonika in ladijske stene domnevati še ostanek stavbe, ki se omenja leta 1240 in je predstavljala izrazito poznoromansko cerkev z vzhodnim zvonikom.

9. Šmarje pri Jelšah — ž. c. D. Marije (sl. 4 in 11)

Viri. Kos: Gradivo V, št. 665: Leta 1236 se omenja »Heinricus sacerdos de Sancta Maria«, cerkev je spadala pod prafaro na Ponikvi (»Ponickl«); Clobucciaricheva risba (o. c.) jo kaže sredi utrjenega taborskega obzidja.

Literatura. I. Vreže: Šmarje pri Jelšah, Zgodovina in opis, Šmarje 1923, 7 (netočen opis).

Pravilno orientirana cerkev stoji na najnižjem delu trga in nosi značilno ime »Marija na Jezeru«. Po tradiciji je star vzhodni del cerkve z zvonikom in kapelo pred njim, ki jo imenujejo stara cerkev. Podobno kot v Laškem je stara cerkev tudi tu obzidana z novejšimi dodatki, da se iznad streh poganja le zvonik. Jedro stavbe tvori dolga ladja (18,90 × 8,10 m), katere stene so debele 90 cm, in ožji zvonik na vzhodu, katerega podnožje je znotraj vzdolžni pravokotnik (4,80 × 3,85 m) z baročnim obokom in je njegova stena debela 150 cm. Vse ostalo je bilo pozneje prizidano (1721 in 1878). O jedru stavbe se prepričamo na podstrešju, ki pokaže, da je ladja v vsem obsegu prvotna. Zvonik opasuje v višini 11 m krog in krog kámnit venec, ki je zgoraj in spodaj enako poševno profiliran. Okrog 50 cm nad ta venec segajo v enaki višini sledovi streh na zahodni, vzhodni in severni steni zvonika. Na zahodni strani gre nedvomno za sleme strehe ladje, ki je bila z ravnim stropom nižja kot je po baročnem obokanju. Na vzhodni strani kaže sled strehe v isti višini na apsido, o katere obliki pa se brez izkopa njenih temeljev ne da sklepati. Sedanja kapela na tem mestu ne prihaja kot prvotna v poštev in je izrazito baročna. Sled na severni steni zvonika pa je verjetno od stare zakristije. Višine zvonika ni mogoče točno rekonstruirati. Če je po analogijah z drugimi segal približno tri metre nad sleme ladijske strehe, je dosegel višino ca. 14 m in je ves zidan v neurejeni gradnji iz lomljenca. Za datacijo ni drugih oporišč kot izredna dolžina ladje in venčni zidec, s katerim je zvonik opasan in torej že razčlenjen, kar je pozneje prakticirala posebno gotika in se tudi z njegovim profilom, ki spominja na zgodnjegotski profil reber v Studenicah, pomakne stavba v 13. stoletje, od prve posredne omembe raje bolj proti letu 1252, ko se že omenja kot farna in se je izločila iz Ponikve. Z njeno obliko morda lahko sklepamo tudi na prvotno arhitekturo cerkve te prafare, ki ji je verjetno služila za vzor.

10. Šmartno na Pohorju — ž. c. sv. Martina (sl. 3 in 12)

Viri. Omenja se leta 1252 »S. Martinus« (Zahn UB III, št. 115, OB str. 328); slika iz 18. stoletja v cerkvi.

Literatura. J. Gradt: Die Baudenkmale des Mittelalters am Bachergebirge, MZK XVI, 1871, 120 (netočen opis); F. Kovačič: Slovenska Štajerska in Prekmurje, Ljubljana 1926, 137 (omemba); isti: Zgodovina lavant. škofije, Maribor 1928, 244 (ista omemba); J. Gregorič: Srednjeveška cerkevna arhitektura v Sloveniji do leta 1450, ZUZ Nova vrsta I, 1951, 20 (omemba).

Cerkve leži sredi raztresene vasi (780 m) na jugovzhodnem Pohorju nad Slovensko Bistrico. Njena os je le nekaj stopinj odmaknjena od vzhodne smeri proti jugovzhodu. Za vtis zunanjščine je odločilen se-



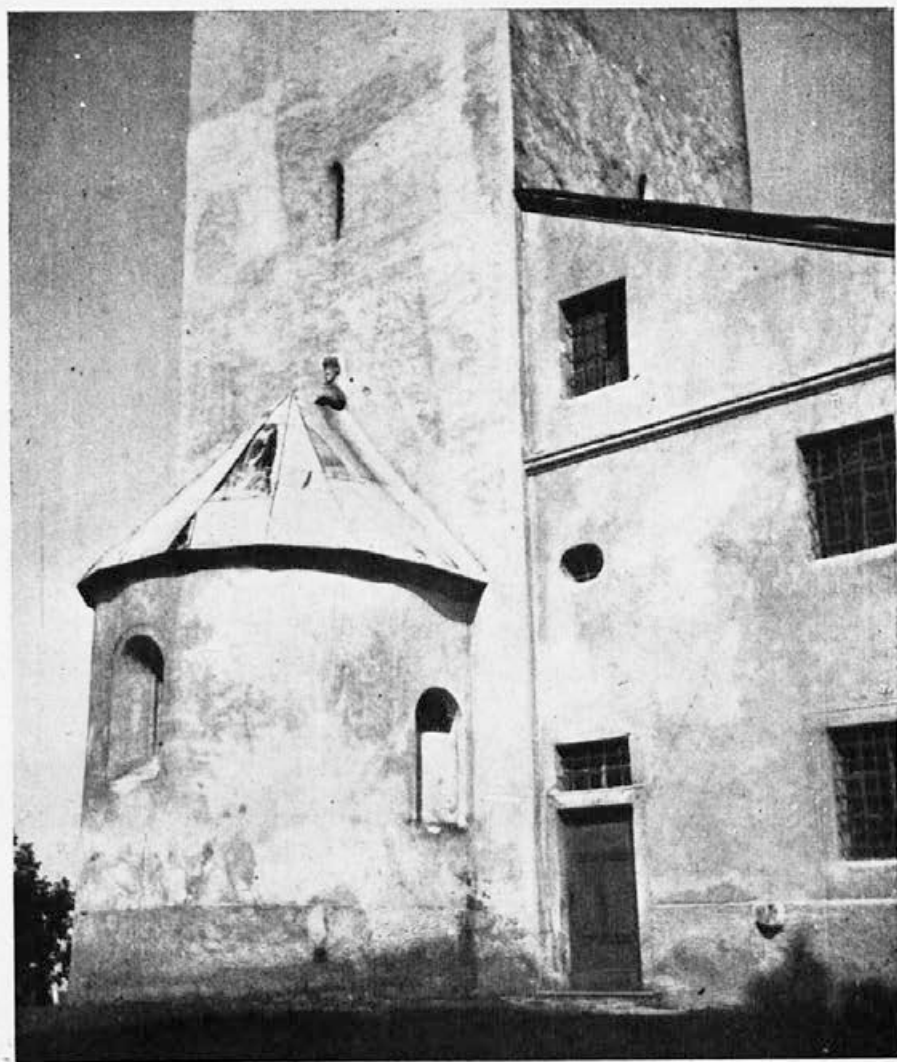
Sl. 12. Smartno na Pohorju

stav kubičnih stavbnih gmot, položene ladje in pokončne prizme zvonika, ki je poleg dravograjskega med najznačilnejšimi za to skupino. V barokizirani cerkvi posebno po ogledu podstrešja lahko dobro ugotovimo srednjeveško jedro stavbe z eno ladjo in skoraj trdnjavskega masivnim stolpom. Zunanjščina je brez podzidka in nerazčlenjena. Podstrešje pokaže, da je star le vzhodni del ladje v dolžini 14,50 m, ki je znotraj široka 7,65 m pri debelini zidu 120 cm in je bila prvotno ravno krita. Sledov starih oken ni videti, ker jih zakriva baročni obok. Ker ladja ves čas ni bila povišana in je do danes ohranila stari način strešne kritine iz skrilnih plošč, ni spreminjala naklona strehe in zato tudi na zahodni steni zvonika ni sledov druge strehe ter je ta stena na

podstrešju vsa neometana. Zvonik je v glavnem obdržal prvotno višino 16 m. Struktura zidov pokaže neurejeno gradnjo iz pohorskih kamenin, skrilavca, marmora, laporja in peščenca, od katerih prevladuje vodravno v ploščah položen skril, vezan z mnogo malte, pri čemer odpade možnost urejenega plastenja. Z ladijskega podstrešja vodi v zvonik polkrožno završen portal (170×75 cm) z živimi robovi, katerega okvir je iz marmora. Lok je sestavljen iz dveh kosov, ki se ob vrhu stikata. V prvotni funkciji je portal ostal ves čas na istem mestu in je organsko vključen v steno zvonika. V notranjosti je ladja s prenizkim obokom izgubila svojo prvinsko kubičnost. Proti vzhodu se odpira ladja skozi ozek šilast slavalok z ravnim ostenjem in živimi robovi, ki je lahko še prvoten, v prezbiterij pod zvonikom. Nekoliko vzdolžni pravokotnik ($5,60 \times 4$ m) prostora omejujejo zvonikove stene v debelini 145 cm. V vzhodni steni je zazidano 150 cm široko okno. Ta prezbiterij je pokrit s križnim rebrastim obokom, čigar svodna polja so deli polkrožnih banj. Rebri sta v prerezu kvadrat (25×25 cm) z živimi robovi in se križata brez sklepnika. V kotih slone 2,20 m nad tlakom na konzolnih kapitelih, ki so edini ostali od konzolnih stebrov tipa Laško oziroma Studenice. Najpreprostejši je konzolni kapitel v severozahodnem kotu, ki ima geometrično obliko navzdol obrnjene prisekane kvadratne piramide s krilno ploščo v širini zgornjega roba. Oba kapitela v jugovzhodnem in jugozahodnem kotu sta si podobna in sta iz osnovne stereometrične oblike pokončne prizme z listnato od spodaj navzgor posnetima prednjima robovoma skoraj že prešla v stilizirani rastlinski svet, tvoreč spodaj z robovi se dotikajoča mesnata šilasta lista, za katerima rasteta iz sredine navzgor v oblikj črke »V« dva lista, ki sta ob koncu še nerazvita. Zadnji kapitel v severozahodnem kotu ponavlja v bistvu osnovno obliko prizmatičnega, le da je njegova ožja spodnja ploskev spremenjena v krog in so s tem v zvezi ostri robovi žlebasto posneti, tvoreč dva lista, ki sta ob vrhu polžasto zavita. Vso prednjo ploskev zavzema stilizirana liliija. Ta kapitel je motivno soroden kapitelu v Podvinju — Tiffen na Koroškem, le da je naš bolj njegova rustificirana ponovitev. V vseh opisanih kapitelih je čutiti težnjo po zapuščanju mrtve geometrične forme in oživljenju materiala z rastlinsko motiviko, ki pa je tu šele na začetku razvoja in so brstni listi komaj v zarodku. Ta moment kaže na pozno romaniko, s katero se veže tudi oblika podstrešnega portala, v prerezu polkrožna banja križnega oboka, profil reber in masivnost zvonika. Z vsem tem se uvršča spomenik v prvo polovico 13. stoletja in je njegova arhitektura v skladu s prvo omembo cerkve leta 1252. Tudi marmorni kapitel, ki je verjetno v funkciji konzole nosil enega izgubljenih stebričkov prezbiterijeve obočne konstrukcije in leži zdaj na podstrešju, je v svoji ploskoviti in stilizirani listni dekoraciji popolnoma romanski.

11. Velika Nedelja — ž. c. sv. Trojice (sl. 3 in 13)

Viri. Kos: Gradivo IV, št. 914: Okrog leta 1199 je salzburški ministerial Friderik Ptujski odvezel Ogrom pusto in neobljudeno krajino in na svoji zemlji pri Veliki Nedelji pri že obstoječi cerkvi nastanil nemški viteški red.



Sl. 15. Velika Nedelja, vzhodni del župne cerkve

Leta 1219 se omenja župnik Ditrih (F. Kovačič: Slovenska Štajerska in Prekmurje, Ljubljana 1926, 135); leta 1235 dobi red ponovno patronat nad cerkvijo, ki ga je medtem izgubil (Kos: Gradivo V, št. 633); leta 1235: »in ecclesia que vocatur ad sanctam Dominicam« (Zahn UB II, 427); leta 1283: »ecclesia S. Marie virg.« (Zahn: OB, 469); G. M. Vischer: Topographia Ducatus Stiriae, Graz 1681, list 110 (bakrorez).

Literatura. K. Haas: Bericht über die Bereisung Steiermarks im 1856, MHVSt VII, 1857, 215 (omemba); Janisch: Top. statistisches Lexicon von Steiermark III, Graz 1885, 928; A. Stegenšek: O gotskih freskah pri Sv. Mohorju na Kozjaku, CZN VI, 1909, 152 (omemba); F. Kovačič: Zgodovina lavantinske škofije, Maribor 1928, 244.

Cerkev v Veliki Nedelji je poleg Dravograda edina tega tipa, ki predstavlja »popolen tloris« (Bachman, o. c., str. 160) z ladjo, zvonikom in apsidno. Leži na terasi nad Dravskim poljem in je jugovzhodno orientirana. Obe kapeli, zakristija s stopniščem na oratorij ter zahodni del ladje so bili pozneje prizidani k srednjeveški stavbi. Tudi brez zahodnega dela je ladja nenavadno dolga (27,50 × 8,55 m), kar izvira morda iz prvotne redovne potrebe po več oltarjih spričo ene same ladje. Debelina njenih zidov je 100 cm. V baroku je bila povišana in obokana. Na vzhodu ji sledi zvonik, za katerega pove podstrešje, da je bil prvotno v neutrejeni kamniti gradnji polovico nižji in je segal le nekaj nad obe šilasti liniji v južni in vzhodni steni, leta 1674 (letnica na vzdanem grbu) pa opečnato povišan. Taka zvonikova višina je bila v sorazmerju s takrat tudi nižjo ladjo. Vsa stara stavba je brez talnega zidca. Prestor pod zvonikom je rahlo vzdolžen pravokotnik (4,90 × 4,34 m) in se je prvotno odpiral v ladjo z visokim polkrožno završenim lokom z živimi robovi; danes je zaprt s plitvo nišo in je bil prej širok 2,50 m. Ta prostor je prekrit s polkrožno banjo v vzdolžni smeri, zvonikove stene pa so tu debele 126 cm. Proti vzhodu se odpira nekoliko v vzdolžno os potegnjena apsida, pokrita z banjastim nižjim obokom, ki se nad polkrožnim zaključkom zlije v polkupo. Apsida je znotraj globoka 3,55 m, njena stena pa je močna 95 cm. V vzhodni osi apsida je zunaj do polovice odprto okno, ki je na vsej stavbi od prvotnih oken edino ohranjeno. Po obliki je pokončno in polkrožno zaključeno ter z vseh strani enakomerno vrezano v steno. Notranjo odprtino obdaja paličast profil. Apsida ima poševno prirezan podstrešni zidec. Na stavbi z romanskim tlorisom, polkrožno apsidno in polkrožno završenim oknom v njej, so znaki pozne romanike: v paličastem profilu sredi romanskega okna je podobno občutje kakor v istem motivu pri desni bifori v dominikanskem križnem hodniku v Ptuju iz 5. desetletja 15. stoletja, s čimer se sklada že tudi pojav šilastih trilistnih linij v zvoniku in končno tudi primitivna glava, kot zaključek stožčaste strehe nad apsidno (prim. St. Helena am Wiserberg v Ziljski dolini) ter bradata figura na južni zunanjsčini zvonika, vse skupaj pa z zgodovinskimi podatki, ki močno kažejo na pozidavo sedanje cerkve v zvezi z viteškim redom v prvih desetletjih 15. stoletja.

12. Vuzenica — ž. c. sv. Nikolaja (sl. 3, 9 in 14)

Viri. Kos: Gradivo V. št. 701: Leta 1258 se omenja med pričami župnik Dietmar; leta 1254 se osamosvoji župnija (F. Kovačič: Slovenska Stajerska in Premurje, Ljubljana 1926, 145); leta 1260 se imenuje: »S. Nicolaus de Saldenhoven« (Zahn OB, 409).

Literatura. K. Haas: Bericht über die Bereisung Steiermarks im 1856, MHVSt VII, 1857, 226 (oznaka); Janisch: Top. stat. Lexicon von Steiermark III, Graz 1885, 762 (ponovi Haasa); A. Stegenšek: O gotskih freskah... ČZN VI, 1909, 152 (omemba); F. Stelè: Varstvo spomenikov, ZUZ I, 1921, 88 (stilna oznaka); F. Stelè: Umetnost in Slovenci, DIS 1923, 184 (omemba); F. Stelè: Oris, Ljubljana 1924, 19 (oznaka); J. Mravljak: Vuzenica v srednjem veku, Maribor 1927; F. Kovačič: Zgodovina lavant. škofije, Maribor 1928, 242 in 244 (oznaka); V. Steška: Romanske cerkve na Slovenskem, ZUZ, XVI, 1959/1940, 86 (citira Kovačiča); J. Gregorič: Srednjev. arhit.



Sl. 14. Vuzenica, župna cerkev

v Sloveniji do leta 1430, ZUZ Nova vrsta I, 1951, 20 (omemba); F. Stelè: Umetnost od XII. do XVI. stoletja, Zgodov. nar. Jugoslavije, Ljubljana 1953, str. 735 (omemba).

Najstarejši del cerkve je pravokotna, banjasto obokana kapela, ki jo ljudje imenujejo »stara cerkev« in ki tvori danes zahodni del severne stranske ladje. Sedanji glavni portal izvira verjetno iz te kapele,

ker je stilno starejši od kamnoseških detajlov glavne stavbe. K tej kapeli so na njeni južni strani prizidali pravilno orientirano novo cerkev z vzhodnim zvonikom. Ta obsega pravokotno ladjo ($22,15 \times 8,15$ m, debelina stene 100 cm), ki je bila prvotno ravno krita (pobeljene stene nad poznogotskim obokom in v stenah požagani stropniki). Notranjščina zvonika pokaže, da je bil prvotno skoraj polovico nižji od sedanje višine. Prvič je bil povišan ob dozidavi gotskega dolgega kora, ko je dobil tudi nov obok v svojem pritličju, ponovno pa ob koncu 19. stoletja v zvezi z napravo sedanje psevdogotske strehe. Gotsko povišanje izdajata zunaj dva kamnita venca, s katerimi je zvonik razčlenjen v nadstropja, pa tudi spremenjena struktura gradnje, ki uporablja zgoraj lomljenec. Prvotni spodnji del zvonika je kakor ladja brez talnega zidca, grajen iz velikih rečnih kamnov (Drava) in nerazčlenjen ter prvotno tudi ni bil ometan, temveč le fugiran. Dosegel je višino ca. 15 m pri zunanji stranici 8 m. V pritličju so njegove stene debele 140 do 150 cm. Iz ladje vodi v prostor pod zvonikom šilast lok, ki je verjetno še prvoten. Od prejšnjega križnega oboka so ohranjene v kotih samo konzole, ki dokazujejo, da je bil prvotni obok rebrast. Konzole so iz prizmatične osnovne oblike tako listnato izpodrezane, da nastaneta dve žlebasti ploskvi, ki se spodaj koničasto končujeta. Tako oblikovana konzola spominja bolj na prestilizirano rastlinsko formo, kot pa na geometrično obliko, iz katere je izšla in od katere je ostala le še zgoraj nekaka plošča, ki je nosila rebro. Glede na format in naravnost elegantno obliko konzole si je težko zamisliti na njej težka rebra kvadratnega profila. Čeprav nimamo za to nobene opore, smemo domnevati tudi pri rebrih elegantnejši profil. Iz prostora pod zvonikom pa se je že prvotno odpiral proti vzhodu še en prostor, katerega lok je bil sicer v pozni gotiki zaradi dozidave novega prezbiterija povišan v sedanjo obliko, a je spodaj ohranil še staro širino. V njegovem ostenju je namreč nedvomno na prvotnem mestu vzdian na vsaki strani en konzolni polsteber, ki je vsaj na videz nosil težo loka nad seboj. Oba polstebra sta enaka, čokata in postavljena na konzoli. Ta konzola je pokončna kvadratična prizma, ki ima od spodaj podobno kot obočne konzole posneta prednja robova, da nastaneta v spodnji polovici nekaka trikotna lista s poudarjeno srednjo žilo. Spodaj je konzola zaključena z nazobčano okroglo blazinico. Steber, ki stoji na konzoli, ima zelo nizko potlačeno bazo, ki se je razlezla preko zgornjega roba konzole, katere se na vseh treh vidnih straneh oprijemlje z značilnim zobom, ki ga poznamo v našem spomeniškem gradivu v isti obliki na bazah v samostanski cerkvi v Kostanjevici in na Gradu nad Starim trgom pri Slovenjem Gradcu ob bazi edinstvenega monolita sredi cerkve. Oba objekta sta nekako iz sredine 15. stoletja in tipičnega prehodnega sloga. Gladek trup loči v Vuzenici od kapitela polkrožni prstan. Kapitel sam je še zelo masiven pa vendar že čašast (Kelchblock) in ga na vseh straneh obrašča pet izrazitih brstnih listov. Prav ta konzolni polsteber je najboljše in skoraj edino oporišče za datacijo cele stavbe. Po opisanih značilnostih se približuje občutju prehodnega sloga (brstni listi,

baza z zobom), čeprav je še močno zakoreninjen v romanski tradiciji, katero izdaja zlasti njegova masivnost, stroga neživljenjska simetrija in palmetnim podobna lista na obrezi stereometrične konzole. Kot arhitekturni motiv spominjata ta dva konzolna polstebra v ostenju loka na porušeno minoritsko cerkev v Ptujju, ki je bila z nastankom kmalu po sredini 13. stoletja najnaprednejša že gotška stavba na južnem Štajerskem, v kateri sta šilasti slavalok podobno nosila dva postebra. V primeri z našima pa sta tam stebra neprimerno bolj sloka, brstna kapitela že izrazito čašasta in sta njih bazi na visokih podstavkih, ki stojijo na tleh. Če upoštevamo naprednost ptujske arhitekture, se v Vuzenici z datacijo razmeroma še starinskih form lahko pomaknemo vsaj nekaj desetletij v 13. stoletje, morda celo v bližino njegove sredine, ko se je tu župnija leta 1254 osamosvojila, kar bi lahko dalo povod za večjo gradbeno dejavnost. Prav ta dva polstebra z lokom nad seboj, ki sta ga nedvomno nosila, pa odpirata vprašanje, kam se je ta lok odpiral proti vzhodu. Odgovor bi morda dala odstranitev ometa z vseh v poštevh prihajajočih sten in preiskava temeljev, ker je na podlagi sedanjega stanja vsaka domneva o tem preveč tvegana.

15. Zreče — ž. c. sv. Ilja (sl. 4 in 15)

Viri. Pred letom 1251 je bila podružnica konjiške fare (A. Stegenšek: ČZN IV, 196).

Literatura. Stegenšek: O gotških freskah... ČZN VI, 1909, 132 (omemba); isti: Konjiška dekanija, Maribor 1909, 82 sl. (topografski opis s tlorisom).

Stavba, o kateri ni nobenih podatkov, je prava uganka. Leži sredi trga in je jugozahodno orientirana. Njeno jedro tvori dolga pravokotna ladja ($16,60 \times 5,20 - 5,52$ m) z debelino sten 105 cm. Vzhodno od ladje je ožji, vzdolžno pravokotni prezbiterij ($6,00 \times 4,70$ m), katerega najdebelejša stena doseže 120 cm. Ves prostor prezbiterija je pokrit z vzdolžno potekajočo banjo. Nad zahodnim delom prezbiterija stoji zvonik, za katerega pokaže podstrešje, da je njegova vzhodna stena pozidana nad prezbiterijevim obokom na polkrožnem loku, ki se boči do 120 cm nad teme oboka in pritiska na strani, koder je zunaj pozidan opornik. Zvonik je v prerezu prečni pravokotnik 7×5 m. Njegova zveza s stavbo ni povsem jasna. Stegenšek navaja, da so leta 1895 pri popraviljanju cerkve ugotovili, da je sedanji prezbiterij (in torej tudi zvonik nad njim) prislonjen k vzhodnemu zidu ladje. V kolikor je to točno, bi se bila morala ta prizidava izvršiti že v gotški dobi, ker je v zahodni steni zvonika na podstrešju kamnit šilastoločen portal. Na isti steni je še dvojje sledov starejših ladijskih streh, kar bi spet govorilo za relativno starost vsaj te stene. Drugih momentov, ki bi se dali stilno opredeliti, ni opaziti, zato je zaenkrat težko presoditi, ali gre za pravi vzhodni zvonik, ki je v sedanjem konstruktivnem razmerju do prezbiterija zaradi morebitne katastrofe (Legen), ali pa je le njegov motivni odmev.



Sl. 15. Zreče, korni stolp

B. Neohranjeni spomeniki

1. Braslovče — ž. c. Mar. Vnebovzetja

Viri. Kos: Gradivo IV, št. 157 in 540. (Leta 1140: »plebis sancte Marie de Frazlov«); isto tudi Zahn UB I, 180; Vizitacije 17. stoletja (SkALj).

Literatura. I. Orožen: Das Bistum und die Diözese Lavant IV/1, str. 51.

Cerkev leži v središču nekdanje zelo obsežne pražupnije. Sedanja stavba je na zunaj baročna, ni pa izključeno, da je od prejšnje ohranjena vsaj ladja. Kakšna je bila cerkev v sredini 17. stoletja, ko naših krajev še ni zajel val velikih barokizacij, in je bila zato nedvomno še popolnoma srednjeveška, izvemo iz škofijske vizitacije, izvršene 24. decembra 1651. Vizitator je stavbo takole opisal: »Chorus est altus cum firmo fornice, 14 cubitos altus, 9 cubitos latus et longus est cubitos 21.

Habet 4 fenestras, tres retro altare quasi parum utiles, et quartum ad latus Epistolae minorem quae mensam altaris utcumque debiliter illuminati... Ad extremum Chori dependent funes de tribus campanis quae sunt in Turri, quae primitus super arcum Chori et eius latera formata est, in quae habetur etc. — Corpus Ecclesiae longum est cubitos 40, latum 14, altum 15...« Nato vizitator opisuje posledice požara, ki je pred ca. 60 leti (okrog leta 1590) uničil ves kraj in cerkev, da so morali stranski steni zvonika medseboj povezati s hrastovimi trami in vrh prekriti z deščicami v višini ladijske strehe. Iz te vizitacije torej spoznamo, da je stal zvonik nad zadnjim delom svetišča in se je opiral na slavolok in na obe stranski steni prezbiterijskega, v katerega so visele vrvi treh zvonov. Prezbiterij je bil tristrano gotsko zaključen, na kar sklepamo po tem, da je imel tri okna za oltarjem, ki so slabo služila, nad čemer se vizitator pritožuje tudi pri vseh drugih gotskih prezbiterijih, eno okence pa je bilo na južni strani. V metrih izraženo bi bil ta prezbiterij 9,52 m dolg, 4 m širok in 6,20 m visok, torej razmeroma majhen in se je zato dobro skladal z ladjo, ki je bila po vizitatorju 17,80 m dolga, 6,20 m široka in 6,65 m visoka. Da v zvoniku, ki nas najbolj zanima, ni šlo morda za leseni nastrešni stolpič, na kar bi iz omenjene vizitacije končno tudi lahko sklepali, pa pokaže naslednja vizitacija iz leta 1669, ob kateri je v protokolu za to leto poleg ostalega o stavbi napisano tudi tole: »Visitavit fabricam Ecclesiae, quam invenit amplam lucidam et bene emundatam, lateralibus muris firmam, chorus est cum fornice, super arcu Chori est Turris murata firma et alta erecta dependentibus ad Ecclesiam funibus campanarum.« Cerkev je bila v tem času torej svetla in spet v redu, prezbiterij obokan, nad slavolokom pa je bil spet trden in visok zidan zvonik ter so vrvi zvonov visele v cerkev. S tem je podan dokaz za obstoj pravega zidanega zvonika nad prezbiterijem. Slednji bi po danih merah prezbiterijskega lahko obsegal notranji kvadrat s stranico širine prezbiterijskega 4 m, na vzhodu pa je po istih podatkih lahko imel še dodan gotski tristranski zaključek z okni v zaključnih stranicah. Brez njega ostane ladja z ožjim kvadratnim zvonikom na vzhodu, ki bi bil le za spoznanje vitkejši od Velike Nedelje in močnejši od Mohorja na Kozjaku, torej romanski koncept, ki pa ga časovno ne moremo opredeliti.

2. Grajska vas — p. c. sv. Krištofa (Gomilsko)

Vse ozemlje sedanje župnije Gomilsko, v katero spada Grajska vas, je vključevala v srednjem veku do leta 1786 pražupnija Braslovče (F. Kovačič: Zgodovina lavant. škofije, Maribor 1928, 100). Tako je bila cerkev sv. Krištofa braslovška podružnica, o kateri pa nimamo drugih podatkov razen poročila škofijske vizitacije (od leta 1462 do 1786 je spadala pod ljubljansko škofijo) iz leta 1685 (vizitacijski protokol, str. 258, SkALj), ki pravi o njej: »Fabrica cum turri et duabus benedictis (campanas) super choro murata omnino bona...«, torej zidan zvonik nad prezbiterijem kakor v Braslovčah, pod katere je spadala. Sedanja stavba je enotna baročna.

3. Radeče pri Zidanem mostu — ž. c. sv. Petra (sl. 16)

V 12. in 13. stoletju so Radeče (na Kranjskem!) cerkveno spadale pod župnijo Laško in z njo v štajerski savinjski arhidiakonot (F. Kovačič: Slov. Štajerska in Prekmurje, Ljubljana 1926, 141 in 153), politično upravno pa prav tako pod babenberško gospodstvo Laško (M. Kos: Zgodovina Slovencev, Ljubljana 1933, 140). Odtod torej za Kranjsko izredna oblika cerkve, o kateri poročajo naslednji



Sl. 16. Radeče, nekdanja župna cerkev

Viri. Valvasorjev bakrorez (I. W. Valvasor: Die Ehre des Herzogtums Krain XI, Novo mesto 1877, 464); Gajšnikova topografija (o. c., pod »Laško«) iz leta 1747, ki imenuje cerkev »stara stavbo« (aedicij vetustate) in jo tudi podrobno opisuje ter prinaša risbo njene južne in severne strani. Na podlagi teh virov, zlasti slikovnih, imamo pred seboj še v 17. in 18. stoletju stavbo, iz katere raste nekako na sredini zvonik, proti vzhodu ima mnogokotno z oporniki zaključen prezbiterij, na zahodu pa ladjo. To stanje se je ohranilo še do 19. stoletja, ko imamo o cerkvi že nekaj literature.

Literatura. I. Orožen: Das Bistum und die Diözese Lavant IV/2, Maribor 1881, 482: v njegovem času je bila ohranjena še vsa srednjeveška cerkev z vzhodnim zvonikom, ki je bila po avtorjevemu vtisu podobna cerkvi v Laškem. Sredi stavbe se je dvigal od tal zvonik, pod katerim je bil poseben prostor, ki je prehajal proti vzhodu skozi lok v prezbiterij, proti zahodu pa v ladjo. Ko pa je o stavbi pisal K. Črnologar (MZK NF XXV, Wien 1898, 16) je bil vzhodni zvonik med ladjo in prezbiterijem že podrt in namesto njega pozidan nov stolp pred zahodno fasado. Cerkev je bila orientirana in je vanjo vodilo pet stopnic. Najstarejši je bil videti tisti del ladje (glej tloris), ki ni bil rebrasto obokan in kjer je stal poprej zvonik na slavlouku in na v ladji pozidanem loku. Ladja je bila 16.60 m dolga, 7.75 m široka in ca. 7 m visoka. Od tega 5.60 m vzhodnega dela ni imelo rebrastega oboka. Ladja je bila brez podzidka. — Leta 1909 je stavbo omenil še A. Stegenšek: O gotških freskah... ČZN VI, 1909, 132), ko je šlo že za njen obstoj (MZK. III F, VIII, 1909, 224) in kmalu nato so jo tudi podrti. Iz tega časa so se ohranile fotografije in risbe, ki pa kažejo spet nove momente. Na fotografiji južne ladijske stene

je vidnih prav pod vrhom stene dvoje oken, ki sta zgoraj polkrožno završeni in posevno vrezani v steno, torej tipično romanski. Nad njima poteka romabasta bordura, ki je morala biti v času nastanka kot vodoraven pas tik pod lesenim stropom. Ti okni sta bili v gotiki zazidani in prav na njiju se je s konzolo naslonil na steno rebrasti poznogotski mrežasti obok iz leta 1495. Ob podiranju so po odstranitvi oboka ta okna prišla na dan in pokazala, da je bila z njimi stavba še romanski spomenik našega tipa in ne morda le njegov gotski odmev, ter je morala nastati vsaj še v XIII. stoletju, torej nekako takrat, kot njena župna cerkev v Laškem, kar ni bilo brez pomena za njen arhitekturni koncept. Na isti sliki podiranja pa je viden tudi polkrožni slavolok, ki vodi v gotski prezbitერიj, ki je z njim še danes ohranjen ter vključen v novo stavbo kot stranska kapela. Na južni strani loka je še celo iz slike popolnoma jasno razvidno, da je bil prezbitერიj pozneje prislonjen k vzhodni steni, v kateri je slavolok in nad katero je bila pozidana vzhodna stena zvonika. Tako je prav ta stena z lokom še danes edini ostanek romanske cerkve, ki je vključen v novo zgradbo.

4. Šmarjeta na Dolenjskem — ž. c. sv. Marjete

Viri. Prvi podatek za dolensko freisinško posest je listina iz leta 1074 (F. Kos: Gradivo II št. 284), s katero se je Freising obvezal patriarhu, da bo postavil na svojih tamošnjih posestvih poleg cerkve v Vinjem vrhu (Bela cerkev?) še dvoje cerkva. Freisinška Šmarjeta se kot Nieder Bayrisdorf omenja že leta 1251, z današnjim imenom pa nedvomno po cerkvi leta 1395 (dr. P. Blaznik: Zemljiška gospodstva na ozemlju freisinške dolenske posesti, rokopis).

Literatura. J. Volčič: Zgodovina Šmarješke fare na Dolenjskem. Novo mesto 1887, 52 sl.; KL str. 484; F. Avsec: Premišljevanje o zidavi šmarješke podrtе cerkve, rokopis iz leta 1942, SkAlj.

Z načrti in cit. beležko je dokumentiran romanski vzhodni zvonik, ki se je edini ohranil od srednjeveške stavbe. Ladja (14 × 8 m) je bila zelo verjetno novo pozidana leta 1770, na kar kaže tudi njeno razmerje do zvonika, vidno na risbi južne fasade, kjer staro okence v j. steni zvonika ni v njeni osi in je prav tam ostanek prečne stene prvotne ladje porabljen za opornik. Tako je bil zvonik s 107 cm debelimi zidovi zunaj po vzhodni stranici širok 6,05 m in znotraj okrog 4 m ter nekdanj ravnó toliko globok, v baroku pa s spremembo slavoloka podaljšán na 6,70 m. Najbolj zgovorno je bilo okence v zvonikovi vzhodni steni, za katero je Avsec določno napisal: »Videl in narisal sem na vzhodni strani romansko okno ohranjeno.« To okence je bilo ozko, pokončno in polkrožno završeno, z zunanji merami 160 × 76 cm in svetlobno odprtino 105 × 24 cm, ostenje pa je bilo zloženo iz obdelanih kamnov. Stari zvonik je dosegel višino okrog 14 m, navzgor pa je bil osmerokotno baročno povišan. V celoti so ga podrli leta 1910.

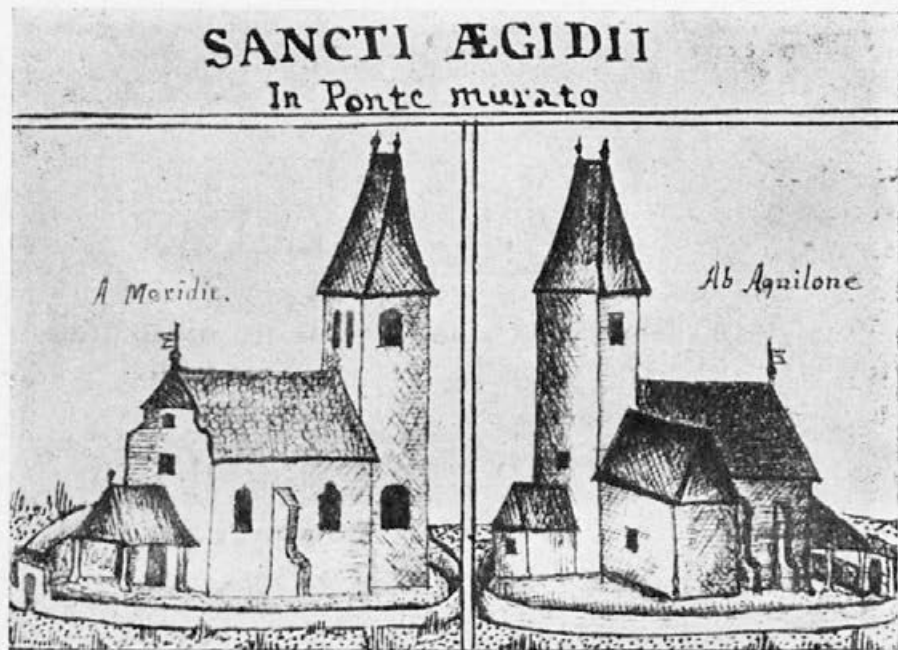
V opisani obliki je bil zvonik ostanek neke romanske cerkve vsaj iz 13. stoletja in je na tem ozemlju razložljiv le s prenosom tega tipa iz Bavarske po posredovanju Freisinga, ki je bil tu ves srednji vek zemljiški gospod.

5. Zidani most — sv. Ilj (sl. 17)

Viri. Leta 1224 se omenja kapela sv. Ilja pri novem mostu, ki ga je iz kamna dal pozidati Leopold VI (Kos: Gradivo V št. 386); leta 1250 je dal Leopold VI. cerkvi sv. Ilja posestvo v okolici Zidanega mosta (Zeitschrift des

Hist. V. für St. 34, 1941, 21 in 28); leta 1297 »S. Egidius de Ponte Razache (Zahn OB, 4); leta 1526 »an der stainen pruckhen« (IMK V, 1895, 199); Valvasor: Ehre... VIII, 793, jo omenja kot deveto podružnico Radeč; Gajšnik: Topographia (o. c.).

Literatura. I. Orožen: Die Vesten Klausenstein und Hohenstein, MHVSt XXIX, 1881, 235 (zgodovinski podatki za leto 1331: Jakobus de Patavia kaplan »ecclesiae sive Capelle S. Egidii de Chlasennstain«); I. Orožen: Das Bistum... IV/2, 1881, 413 (obširen zgodovinski pregled).



Sl. 17. Zidani most, nekdanja cerkev

Stavbo, ki je stala na desnem bregu Savinje ob izlivu v Savo ter bila ob gradnji južne železnice leta 1848 podrta, poznamo edino iz Gajšnikovega opisa in risbe. Cerkev ima vzhodni zvonik, ki mu je na vzhodu dodana pravokotna apsida, na severu pa večji pravokoten prostor in pred zahodno fasado odprta lopa. Ladja je imela opornike, kar kaže na obok, verjetno gotski. Avtor se je zavedal njene starosti, ko je takole pričel njen opis: »Antiquitatis Christianae reliquias esse hanc Ecclesiam, hominibus tacentibus, imo loqui nescientibus, ipsi lapides ex eius structura sonora voce de-praedicant, assertum-que illorum forma turris, ac tecti argumento insolubili confirmat«. Kakor da bi nam usoda ne hotela biti naklonjena, se je zgodilo, da prav tu župnika Gajšnika niso pustili v cerkev, da bi jo tudi znotraj popisal in se je moral zadovoljiti z gledanjem skozi okna. Ko navede zunanje mere svetišča (sacrarium), ki je bilo dolgo 15 in široko 12 navadnih korakov (passus communes), pove o njem le to, da pod obokom zvonika (sub turri concamerata) ni višje od 10 »pedes geometricos«.



Sl. 18. Murska Sobota, stara cerkev od vzhoda

O dokumentarno izpričani cerkvi in pa o oni, ki nam jo je ohranila vsaj Gajšnikova risba, smemo skoraj z gotovostjo trditi, da sta identični. Njena zgodovinsko dokazana zveza z Jurkloštrom, bližina Laškega kot upravnega središča, in vloga Leopolda VI. pri njenem nastanku potrjujejo ožjo sorodnost z »laško« skupino.

OPOMBE

¹ Dehio-Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, Stuttgart 1892, 561 sl.

² Hans Riehl: Baukunst in Oesterreich, Mittelalter, Wien 1924, 78 ter H. R.: »Nordisches Erbe in der Kunst des Ostalpenraumes«, v Das Joanneum II, Graz 1940, 25 sl.

³ R. Pühringer: Denkmäler der früh- und hochromanischen Baukunst in Oesterreich, Wien in Leipzig 1931, 77 in 121 do 122.

⁴ K. Ginhart: Die St. Peterskirche in Karnburg in Kärnten, v Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1934, 85.

⁵ K. Ginhart: Die karolingisch-vorromanische Baukunst in Oesterreich, v Die bildende Kunst in Oesterreich II, Baden bei Wien 1937, 20.

⁶ R. K. Donin: Die romanische Baukunst in Oesterreich, v Die bildende Kunst in Oesterreich II, Baden bei Wien 1937, 60.

⁷ E. Lehmann: Der frühe deutsche Kirchenbau, Berlin 1938, 95.

⁸ M. Eimer: Die romanische Chorturmkirche in Süd- und Mitteldeutschland, Tübingen, 1955.

⁹ R. Egger: Vom Ursprung der romanischen Chorturmkirche, v Wiener Jahreshefte des arheologischen Institutes, XXXII, 1940, 85.

¹⁰ o. c. stran 78.

¹¹ E. Bachmann: Kunstlandschaften im romanischen Kleinkirchenbau Deutschlands, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, VIII, 1941, 168.

¹² W. Buchowiecki: Die gotischen Kirchen Oesterreichs, Wien 1952, 91.

¹³ M. Eimer: o. c. in »Die Chorturmkirchen in Württemberg v Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte XLI, 1935, 254.

¹⁴ o. c. 96.

¹⁵ R. Egger: o. c.

¹⁶ R. Pühringer: o. c. 79.

¹⁷ J. Hecht: Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes I, Basel 1928.

¹⁸ J. Gantner: Kunstgeschichte der Schweiz I, Frauenfeld 1956, 107.

¹⁹ Soupis památek historických a uměleckých v kralovství Českém, Praga 1897 do 1912, n. pr. Mouterec (okraj Sušický) zv. XII, str. 67, Jilové (okraj Vinohradský) zv. XXVIII, 55 in Libeř (okraj Vinohradský) zvezek XXVIII.

²⁰ Karl Atz: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Innsbruck 1909, 128 navaja naslednje primere: Pelug (Rendenatal), St. Oswald, Magdalena in Justina pri Boznu, Verdings (Klausen), Mühlbach, Unterwintl (stara cerkev), St. Nikolaus (Windischmatrei), St. Prokulus (Natterns), St. Nikolaus (Latsch), St. Sissinius (Laas), Sv. Jakob v Gries pri Boznu ima v zidu zvonika apsido, medtem ko v Traminu apsida izstopa, kakor še pri vrsti drugih cerkva na Južnem Tirolskem: St. Johann, Peter, Martin, Georg pri Boznu, Reutsch itd.

²¹ H. Karlinger: Bayerische Kunstgeschichte I, München 1928, 58 — 57. Med najstarejšimi je leta 1125 posvečena cerkev sv. Andreja v Prüfeningu.

²² E. Bachmann: o. c. 168 s karto.

²³ n. pr. Kos: Gradivo IV štef. 71 »Marchia Transsiluana«.

²⁴ A. Stegenšek: O gotskih freskah pri Sv. Mohorju, ČZN VI, 1909, 129.

²⁵ F. Stelè: Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, Ljubljana 1924, 19.

²⁶ F. Kovačič: Zgodovina lavantinske škofije, Maribor 1928, 242.

- ²⁷ V Steska: Romanske cerkve na Slovenskem, ZUZ XVI, 1939/40, 86.
- ²⁸ J. Gregorič z dopolnitvami Fr. Steleta: Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do leta 1450, ZUZ Nova vrsta I, Ljubljana 1951, 20.
- ²⁹ R. Pühringer: o. c., 103. Drugi avtorji, kot n. pr. Donin (Die bildende Kunst in Oesterreich, 71 in 72, nadalje op. 55 in 56) postavljajo ta obok že v sredino 12. stoletja kot najnaprednejšega na vsem nemškem ozemlju, medtem ko ga D. Frey v topografskem opisu (OeKt. XIX, Wien 1926, 3) domnevno datira z letnico posvetitve 1187 in išče njegove vzore v Lombardiji.
- ³⁰ M. Kos: Zgodovina Slovencev..., Ljubljana 1933, 140.
- ³¹ Zahn UB II št. 245.
- ³² Gradivo V, štev. 462.
- ³³ Gradivo V, štev. 586 in Zahn UB II, štev. 211 a.
- ³⁴ Compendiosa totius archiparochiae Tyberiensis topographia a R. D. Ioanne Baptista Gayschneg, 1747 (škofijski arhiv Maribor).
- ³⁵ I. Orožen: Das Bistum... IV/2, 426 sl.
- ³⁶ H. Weigert: Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters, Zeitschrift für Kunstgeschichte V, 1936, 59.
- ³⁷ H. Weigert: o. c. 41.
- ³⁸ K. Ginhart: Die Kunstdenkmäler Kärntens IV, 43 ga smatra za zgodnje srednjeveškega iz 8. ali 9. stoletja.
- ³⁹ Zahn OB, 328.
- ⁴⁰ F. Stelè: Monumenta I, Ljubljana 1935, 1.
- ⁴¹ F. Hribernik: Mesto Šoštanj, 1930, 11.
- ⁴² OeKT VIII, Wien 1911, 449.
- ⁴³ M. Marolt: Dekanija Vrhnika, Ljubljana 1929, 224.
- ⁴⁴ Vizitacijski protokol za leto 1668, 418, SkALj: >... habet chorum cum fornice firmo, super quo consistit turris murata fortis cum duabus campanis, dependentibus funibus ad Ecclesiam. Habet fenestras retro altaris iconem tres inutiles... c
- ⁴⁵ Vizitacijski protokol za leto 1668, 420, SkALj.
- ⁴⁶ Marolt: o. c., 268.
- ⁴⁷ Gradivo V. št. 245.
- ⁴⁸ M. Miklavčič: Predjožefinske župnije na Kranjskem, Ljubljana 1945, karta I.
- ⁴⁹ Drobthinice XXVI, 1892, 71, načrte hrani ODAS.
- ⁵⁰ OeKT VIII (okraj Zweitl), Wien 1911, XVII in 330.
- ⁵¹ OeKT VIII/2, 428.
- ⁵² Soupis památek etc, zv. XXVIII, 95—98, Praga 1908.
- ⁵³ O cerkvenih patronih glej A. Stegenšek: Dekanija Gornjegrajska, Maribor 1905, 185 sl., kjer je navedena tudi ostala literatura.
- ⁵⁴ K. Ginhart: Die Kunstdenkmäler Kärntens VII, Klagenfurt 1933, 28.
- ⁵⁵ W. Frodl: Die gotische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1944, 29.

Zusammenfassung

DIE ROMANISCHEN CHORTURMKIRCHEN IN SLOWENIEN

Der Autor behandelt eine Reihe spätromanischer Kirchen mit Chortürmen. Für Slowenien ist ihr Verbreitungsgebiet sehr charakteristisch. Fast alle diese Denkmale befinden sich in einer territorial geschlossenen Reihe der westlichen Steiermark und sind vom äußersten südöstlichen Winkel Kärntens über das Gebirge Pohorje (Bachergebirge) und die Cillier Talsenkung bis zur Save situiert. Dieser Typus der romanischen Kirche weicht den südlichen Gebieten Sloweniens, wo in dieser Zeit halbkreisförmige Ap siden überwiegen,

gänzlich aus und ist auf seine nordöstlichen Gebiete beschränkt, über welche er sich mit den ähnlichen Denkmälern Kärntens verbindet. Das Drautal in der Richtung des Draulaufes und ganz besonders der alte mittelalterliche Weg, welcher von Klagenfurt aus durch das Jauntal und in das Tal der Miess, beziehungsweise auch über Dravograd an Slovenj Gradec vorbei in das Tal der Mislinja und weiter über Vitanje und Celje durch das Tal der Savinja bis Laško und Zidani most führte, waren jene Einfallswegen, über welche sich diese Architektur gegen Süden ausbreitete und an der Save — sogar vom europäischen Gesichtspunkte aus — ihre äußerste südöstliche Verwirklichung erlebte. Gerade mit slowenischen Denkmälern schiebt sich dieser mitteleuropäische Baustil, welcher dem Süden fremd ist, derart weit über jene Gebiete, die als solche in der Literatur schon öfters beschrieben worden sind, hinaus und erreicht so an den Bergabfällen das voralpine Hügelland und mit einem Denkmal (Velika Nedelja) sogar den Rand der pannonischen Ebene.

Neben dieser territorialbedingten Gruppe kommen in Gorenjsko (Oberkrain) in der Umgebung von Škofja Loka einige Kirchen vor, die teils erhalten, teils aus archivalischen Quellen bekannt sind, welche noch in gotischer Form das romanische Motiv des Chorturmes bewahrten und sich mit diesem zweifelsohne an die alte Pfarrkirche in Stara Loka (Alt-lack) anlehnten, welche einst hier als dreischiffige Pfeilerbasilika mit dem östlichen Turm stand und als solche im Mittelpunkte des Freisingischen Besitzes in Krain nur mit direkter Übertragung dieses Architekturmotivs aus Bayern erklärbar ist, wo diese Architektur in vielen Denkmälern bekannt ist.

In Form gotischer Anklänge kommt dieses Motiv auch auf dem schon erwähnten kärntnerisch-steirischen Gebiete bis ins 16. Jahrhundert hinein (Šoštanj) vor und erreicht auf einem bisher noch nicht festgestellten Wege im 14. Jahrhundert sogar Prekmurje (Murska Sobota).

Zeitlich umfassen unsere Denkmäle die Periode von der 2. Hälfte des 12. Jh. (circa 1170) bis Ende des 15. Jh., als sie in Laško und seiner Umgebung eine besondere Gruppe bilden, welche sich mit Kreuzgewölben unter dem Turme und quadratisch profilierten Rippen höchstwahrscheinlich an die Architektur der Klosterkirche in Jurklošter anlehnte. Diese Kirche wird mit dem Herzog Leopold VI. in Verbindung gebracht. Neben den erwähnten Kreuzgewölben, deren Rippen in den Ecken auf Konsolsäulchen ruhen, die plastische Dekoration tragen, befinden sich einige Presbyterien unter den Türmen mit Tonnengewölben überwölbt. Das schönste Beispiel dieser Art bietet die Kirche des heil. Vitus in Dravograd (vor 1177), welche die älteste Kirche in dieser Gruppe darstellt. Die Schiffe waren durchgehend flachgedeckt.

Nach ihrer Funktion sind diese Kirchen regelmäßig Pfarr- und Filialkirchen und sämtliche einschiffige Bauten. Orientiert sind sie gegen Osten oder ein wenig gegen Südosten. Das Baumaterial ist in allen Fällen Stein.

Bisher sind uns 15 Denkmäle in Gänze bekannt und wenigstens teilweise erhalten, 5 Denkmäle kennen wir aus archivalischen Quellen. In Mehrzahl der erhaltenen Kirchen war das Presbyterium unter dem Turme mit seiner östlichen Wand flach abgeschlossen; in Dravograd öffnete sich das Presbyterium in eine rechteckige, in Velika Nedelja in eine halbkreisförmige Apsis.

MOJSTER SOLČAVSKE MARIJE

Emilijan Cevc

Že dalj časa kliče skupina zgodnjegotskih plastik, katerih osrednji spomenik pomeni pri nas relief sedeče Marije z Detetom v krakovski kapelici v Ljubljani, da bi jo kak umetnostni zgodovinar podrobneje analiziral ter skušal osvetliti njeno kulturnozgodovinsko in umetnostno ozadje. Kajti kljub temu, da se je nekaterih posameznih spomenikov iz te skupine dotaknila že tako domača kot tuja, v prvi vrsti avstrijska strokovna literatura, doslej slogovno le še niso bili točneje opredeljeni in še vedno je odprto vprašanje njihove umetnostne in historične proveniencie. V tej študiji bi rad zbral nekatere najnovejše najdbe in izsledke, ki problem zajemljivo osvetljujejo, čeprav želim z njo bolj pobuditi diskusijo kot pa izreči kakšno dokončnejšo sodbo.

I.

Najstarejši v vrsti teh spomenikov je kip sedeče Marije z Detetom, ki je nekoč — kot milostna podoba — stoloval v velikem oltarju župne cerkve v Solčavi, danes pa stoji prav tam nad tabernakljem novejšega velikega oltarja (sl. 19 in 20).

Kip je izklesan iz sivega peščenca ter je 58 cm visok, širina podstavka pa mu znaša 25 cm, tako da bi ga lahko prištevali prej med reliefe kot pa med polne plastike. Marija sedi na oblazinjenem sedežu, čigar »noga« je ob straneh nekoliko konkavno usločena. Na levem kolenu ji sedi v retorsko oblačilo odeto Dete, ki z desnico blagoslavlja — kazalec in sredinec sta iztegnjena — v levici, ki jo tesno odeva pod komolec zavihani plašč, pa drži rotulus. Marija se z zgornjim delom telesa rahlo obrača na svojo levo stran in proti Jezusu ter lahno sklanja glavo. Z levico drži Otroka ob boku, z desnico pa mu objema brado ter pri tem — nekoliko nenaravno — dviga Jezusu glavo navzgor. Kakor bomo še videli, je ta prefirana drža verjetno plod kasnejše predelave. Marijin obraz je debelušen ter poživljen z rahlim arhaičnim nasmehom, Jezusov, sicer prav tako polni obraz, pa je izgubil ves otroški značaj ter dobil neke starikave poteze, za katere pa je prav tako vprašanje, če so popolnoma prvotne. Izpod plašča, ki pokriva tudi glavo, valovita Mariji preko ramen do pasu dva razmeroma ozka pramena enakomerno cikeakasto nakodranih las. Marijini nogi se proti kolenom lahno kre-



Sl. 19. Solčava, župna cerkev, kip Matere Božje



Šl. 20. Solčava, župna cerkev, kip Matere Božje s hrbta

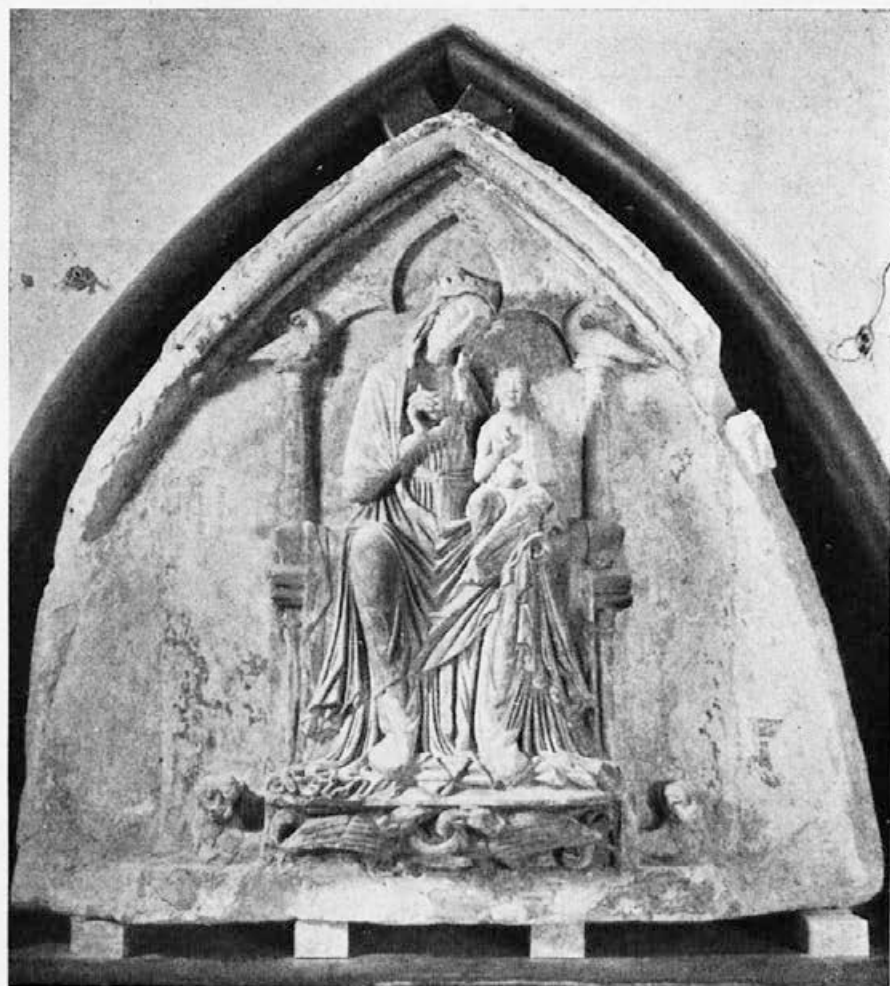
čita. Suknja ju sicer v celoti prekriva, tako da so vanjo zavita tudi stopala, vendar se plastika nog izpod nje jasno odraža. Suknja je pod vratom V-jasto izrezana, čez visoko dvignjene in poudarjene prsi pa se ji gube žarkovito stekajo proti pasu. Pas sam je potegnjen spredaj skozi zaponko ter pada s koncem med nogama in pod plaščem prav do tal. Med nogama je suknja drobno nagubana, ob straneh pa se od kolen navzdol pahljačasto širi na strani, se v višini gležnjev usloči ter nato pri tleh zalomi v zelo gost, dekorativno občuten cikcak, ki prekriva tudi ves podstavek kipa. Preko goleni se nizajo elegantne U-jaste gube. Plašč, ki se spušča v velikih zalomih z glave čez ramena, se preko hrbta tesno ulega ter se spodvihuje pod oba Marijina komolca, tako da se mu robova nategujeta, nato pa se široko vlega preko kolen, nakar se ob straneh poševno spušča preko obeh goleni v podobi narobe postavljene črke M. V gubanju posnema plašč v glavnih potezah gubanje suknje, kar velja tudi za pahljačaste snope gub ob straneh, rob pa se mu nabira v ostre Z-jaste zalome. Na obeh straneh je plašč v pasu dvignjen ter potegnjen s koncema preko komolcev, ob katerih se končuje z vzlastim motivom, ki je za vso našo plastično skupino karakterističen. Enak, na polža spominjajoč vozec gub nastopa tudi ob Marijinem levem kolenu, preko katerega je potegnjen rob plašča z desnega kolena. Omenili smo že retorsko pojmovano Jezusovo oblačilo, ki ga prav tako sestavljata suknja in plašč, opomnimo pa naj še, da ima Dete nogi v gležnjih prekrizani, kar ikonografsko ni brez pomena. — Prestol je zadaj (primarno?) izdelben v obliki triforne, šilastoločne niše brez delilnih sten ali stebričev.¹

Avguštin Stegenšek, ki je kip večkrat opisal,² ga uvršča med naše najstarejše, še romanske plastične spomenike, ter omenja z njim v zvezi kip Marije Dojilje v Krki na Koroškem in mariazellski milostni kip. Že zdaj lahko povemo, da ni med omenjenimi plastikami nobene ožje zveze. Toda preden bomo solčavski kip podrobneje stilno in ikonografsko analizirali, si moramo ogledati še temu sorodni Marijin relief iz krakovske kapelice v Ljubljani³ (sl. 21).

Ta je izklesan iz rumenosivega apnenega peščenca v obliki šilastoločnega nadvratnega čela. Osnovna stranica mu meri 126 cm, višina pa 115 cm. Celotna debelina kamnitnega bloka znaša 57 cm. Relief v ožjem smislu je visok (globok) 15 cm, debelina okvirnega profila pa znaša 8 cm. V zgornjih dveh petinah loka je ta okvir še ohranjen; sestavljen je iz žleba med dvema svaljkoma — drugod pa je vsepovsod odkrhnjen.⁴ Reliefna figuralika zavzema le osrednji del celotne ploskve. Nad postamentom, ki ga podpirata dva krilata, z vratovoma prepletena zmaja ter ga na vsaki strani flankira po en heraldično učinkujoč, le s polevico sprednjega dela telesa viden lev, se dviga prestol, na katerem sedi Marija. Prestol s profiliranim sedežem se nato nadaljuje v nekako naslonjalo, ki pa je, kot bomo videli kasneje, le rudiment starejšega baldahinskega motiva ter je zato v svoji funkciji nekoliko nejasen; tvorita ga dva okrogla polstebriča, ki se končujeta s kelihastima kapitela, na katerih sedi po ena ptica z nazaj zasukano glavo na dolgem vratu ter z velikim kljunom (golob?, orel?). Za pticama pa se vzpenja nad stebrom trolistni lok s segmentnima stranskima in šilasto zaključče-

nim osrednjim listom, kar ustvarja Marijini figuri okvir ter jo kompozicionalno poudarja.

Marija sedi frontalno na prestolu z razkrečenima, lahno V-jasto postavljenima nogama. Oprsje ji je rahlo zasukano v levo stran, kamor se ji sklanja tudi glava. Dete ji sedi na levem kolenu. Mati ga pri-



Sl. 21. Ljubljana, kapelica v Krakovem, relief Matere Božje

držuje z levico ob boku, v desnici pa drži z izumetnično kretnjo navzven obrnjene dlani pred prsmi jabolko. Marija je oblečena v dolgo suktnjo z V-jastim vratnim izrezom. V navpičnih gubah ji pada suktnja do tal, kjer prehaja v bogate gube, ki pa se ne urejajo več v ostrem, ali boljše rečeno, shematičnem cikcaku kot v Solčavi, temveč se bohotno

kopičijo ne samo druga ob drugi, ampak tudi druga čez drugo v razmerno mehkih, črevastih zavojih, ki se ponekod kar polžasto zavijajo. V draperiji suknje skoraj ni več mirne partije. Plašč, ki odeva Marijo ter ji sega počevno čez naročje od levega kolena nad gleženj desne noge, posnema sicer na videz gubanje suknje, vendar z občutno manjšo doslednostjo kot pa v Solčavi. Med draperijo suknje in plašča opazimo torej neko diskrepanco. Gube plašča kažejo namreč že neke nove tendence, ki ne izhajajo razvojno logično iz slogovnih zasnov solčavskega kipa. Tako suknja kot plašč si prizadevata, da bi jima bile gube čim realneje urejene, toda do tega cilja prihajata vsak po svoji poti. Plašč se guba namreč bolj trdo in v močnejših zalomih kot pa suknja. Marijino in Jezusovo telo se tu realneje odraža izpod oblačila kot v Solčavi in U-jaste gube na Marijinih nogah so se že razkrojile ter izgubile nekdanji ritmični in dekorativni značaj. Če so se v Solčavi umetno in nenaravno nategovale, pa se v Ljubljani spuščajo ob nogah po težnostnih zakonih in brez stroge simetrije ter enoličnega ponavljanja istega ločnega motiva. Ob straneh prekriva plašč tudi še del blazine na sedežu ter pada od prestola v šopastih gubah ob strani figure navzdol. Tudi tu je spodvihani plašč čez Marijin komolec in podlaht leve roke, čez kolena pa se vlega gladko in napeto ter jih značilno uokvirja. Stopala so zavita v draperijo plašča. Značilna je vozlasta guba, ki je nastala na plašču, vrženem čez levo koleno, pod njo pa se plašč spušča perutasto navzdol in ob stran. Marijina glava tudi tu ni pokrita s samostojnim ogrinjalom, temveč, kakor v Solčavi, s plaščem, ki se mu rob zalamlja. Končno je ovenčana še s krono, od katere pa nam je zob časa zapustil le še spodnji obroč, v katerega so kasneje vrezali nerodne roglje; od prvotnih rogljev se je ohranil le zadnji, ki pa ni bil nikoli popolnoma izdelan, ampak le nakazan. Izpod plašča valovijo Mariji ob obrazu nabrazdani lasje v dveh pramenih do pasu. Nad ledji je Marija prepasana s pasom, ki mu pada konec skozi spono navzdol, sega pod plašč ter se nato spušča do gležnjev. Kljub temu, da draperija zakriva Marijino oprsje, vendarle lahko slutimo, da se to razvija podobno kot n. pr. pri ženskih figurah na portalu strassburške stolnice.

Dete, ki sedi Mariji na levem kolenu, ima nogi v gležnjih prekrižani. Levica mu s podlahtjo počiva na kolenu ter drži rotulus, desnica pa mu blagoslavlja z iztegnjenim kazalcem in sredincem. Obleka odeva Jezusa podobno kot Marijo. Preko suknje, ki se ga gladko oprijema, mu pada plašč, ki se spodvihuje, padajoč navpično od leve rame, pod levo nadlaht ter odeva nato naročje in noge, ki pa se, kot pri Mariji, spet plastično odražajo izpod obleke.⁵

Uspela restavracija v letih 1950/51 je izpod novejše preslikave izluščila tudi starejše, delno celo prvotne barve.⁶ Med prvotne smemo prištevati ostanke zlatenja pod novejšo cinobrasto barvo Marijinega plašča,⁷ pozlato na Marijinih prsih in Jezusovih lasch, plašča pa sta bila nekoč pozlačena vsaj po robovih. Obraza sta bila svoje dni blede rožnata. Marijina suknja kaže pod mlajšo rdečo barvo sledove svetlega ultramarina. Jezusov plašč je bil verjetno moder. Stebra nad prestolom sta vijoličnorožnata in najbrž je bil enake barve tudi prestol sam. Na kapitelih opazimo sledove pozlate na prstanih in krilnih ploščah, ptiča

in čaši kapitelov pa je pokrivala spet vijoličnorožnata barva. Morda je bilo nekoč pozlačeno tudi ozadje reliefa. Ostala polihromacija je uničena.

Če primerjamo solčavski in ljubljanski spomenik, vidimo, da sta si ikonografsko precej sorodna, tako da bi opis prve lahko skoraj dobesedno ponovili tudi pri drugi Mariji. Glavni razloček je le v drži Marijinih rok in v gibu Jezusove glave. Draperija obleke si po svojem duktusu ustreza skoraj dobesedno, čeprav s stilnimi razločki. Obe Mariji imata enako oblikovane lase, enako se jima ovija plašč okoli telesa in desnega komolca, podobno ovija obleka noge. Le prestol je v Solčavi drugače profiliran in plašč tam še ne prekriva blazine kot v Ljubljani. Polžasti zavoj plašča, ki smo ga srečali v Solčavi, nastopa tudi v Ljubljani.

Važnejši pa so slogovni razločki. Pomerjen ob ljubljanskem reliefu učinkuje solčavski kip dokaj bolj arhaično, tako da ne smemo zameriti Stegenški, če ga je pripisal še romaniki. Že V-jasto postavljene noge Jezusa in Marije spominjajo bolj na romansko tradicijo, tako da človek ob njih nehote pomisli na romanske timpane iz Vézelaya ali Moissaca. V Ljubljani se je ta motiv že omilil. In spet se nam v Solčavi zazdi, kakor bi sedela pred nami katera od čudovitih, vitkih figur chartreskega kraljevskega portala s svojimi navpičnimi šopi gub ter s shematično nanizanimi gubami preko voluminoznih goleni. Telesna tektonika se uveljavlja v Solčavi močneje kot v Ljubljani in gube oblačil so trše ter ostreje zalomljene, zlasti pri tleh. Lahko bi rekli, da se je stil poznoromanske plastike, ki se je pri nas najlepše izrazil v lesenem Marijinem kipu v Velesovem iz prvih dveh decenijev 13. stoletja,⁸ na pragu gotike v Solčavi še enkrat uveljavil. Otok v Marijinem naročju je v Velesovem razgiban, celotni kip je izoblikovan z močnim plastičnim čutom, združenim s prvim poskusom oživljenja obraza, tako da se nam zdi, kot bi hlepel iz romanike v gotiko. Pri Solčavskem kipu pa je podoba, kakor bi se mlada gotika sklanjala nazaj v svet preživelih slogovnih oblik. Tega vtisa ne ublažita niti arhaični nasmeh na Marijinih ustnicah, niti drža Jezusove glave. Plastično prizadevanje, ki se je v Velesovem stopnjevalo v leseni plastiki do odločne osamosvojitve, se je v Solčavi v kamniti spet podredilo reliefnemu principu. V gubah ob Marijini nogi pa že zveni novo pojmovanje draperije, ki se je nato v ljubljanskem reliefu že polno razvilo. Marija, ki predstavlja v Velesovem še »prestol božji«, dobiva v Solčavi že vedno več posvetnih mikov — postaja bolj materinska. Tako vidimo, da je kipar nekako razklan med stilom in vsebino, da obenem, ko povzema forme romanskega izročila, prežema vsebinski izraz že z novo življenjsko noto. V tem se javlja spremenjeno razmerje do sveta, ki tudi v cerkveni umetnosti izpodriva v novem veselju do življenja staro hieratično strogost in dogmatičnost. Na svoj način skuša kipar doseči ravnovesje med terjatvami sveta in klicem onostranstva, ki ga 15. stoletje vedno bolj uveljavlja. Nemška monumentalna plastika — n. pr. v Bambergu, Strassburgu, Naumburgu — skriva v sebi jasno priirditev svetu.⁹ Pri nas seveda monumentalne plastike iz tega časa ne poznamo, kakor ne poznamo katedral, vendar tudi pri spomenikih, katerih se dotikamo v

tej študiji, ne moremo prezreti prebujanja realnejšega življenjskega občutja, čeprav tega preglša še vedno precejšnja idealizacija. Da, arhaični nasmeh, ki ga srečujemo na Marijinih obrazih naše plastične skupine vedno znova in z vedno večjo izrazitostjo (Solčava—Ljubljana—Graz), želi morda povedati kaj več, kot pa samo poživiti obraz. Iz njega veje kljub vsem romanskim spominom, ki vsaj v Solčavi obvladujejo še celotno telesno formo, vendarle obet nove svobodnosti in optimističnega gotskega razpoloženja, ki se z istim veseljem oklepa tostranstva kot veruje v onostranstvo.

Ljubljanski relief pomeni v stilnem smislu korak naprej od solčavskega kipa. Plastične vrednote, ki se v Solčavi uveljavljajo še s pozno-romanskim naglasom in ki jih ostre, linearne gube le ob udih urejajo v slikoviteje urejene sisteme, so tu žrtvovane na ljubo bogati mreži gub in njih drobnih šopov, ki zabrisujejo telesne oblike, tako da v celotnem izrazu prevladuje nek slikarsko-risarski stilni značaj. Če bi izrisali konture solčavskega in ljubljanskega spomenika, bi videli, da gre pri drugem res le za slikovito obogatitev prvega. Kakor je pridobila ljubljanska Marija na milini obraza, tako je pridobila tudi na potankostih obdelave oblačil. S tem pa je dosegla ponovno abstrakcijo figure, razrešene zemeljske teže in dvignjene v simbolično stilizacijo, čeprav ji tudi realnega sentimenta ne manjka. V ljubljanskem reliefu je doseženo sozvočje med idealno draperijo in zanikanjem organske naravne rešničnosti. In prav v tem se odraža močna poteza prebujajočega se novega — gotskega sloga, ki v teh spomenikih dobesedno pred našimi očmi vedno bolj dozoreva. Marija, kakršna je tu pred nami, ni več kraljica, ki jo pozna romanika, ampak »gentil donna cortese e di bon' aere«. Toda za doseg svojega cilja se je umetnik posluževal še izrazito risarskih pripomočkov, ki jih lahko prepoznamo v tankih gubah oblačil in morda celo v elegantni drži rok. Ljubljanski relief se — vsaj z gubami plašča — že približuje tisti stilni stopnji, ki jo v slikarstvu imenujemo »zgodnjegotski risarsko plastični slog (ostrolomljenih gub)«¹⁰ in ki je značilna za sredo in tretjo četrtino 13. stoletja. Lepo jo zastopajo freske v zahodni empori stolnice v Krki na Koroškem ali v kapeli v Gössu pri Leobnu ali v minoritski cerkvi v Ptuju.¹¹ Seveda se naša plastika temu slogu ne odziva polnovredno in njene gube se mu približujejo bolj po svojem kaligrafsko pretehtanem grafičnem izrazu, ki se spreminja kar v rafinirano mrežo, kot pa z ostrimi zalomi samimi. Šele v Grazu se bodo tudi ostrí zalomi nekoliko močneje uveljavili. Toda o tem bomo govorili kasneje.

Lahko pa tudi zapišemo, da imamo tod opraviti z neko »grško« stilno noto, ki jo v zgodnjegotski plastiki lahko večkrat poudarimo, to je — z odmevom »grškega duha«, ki se je v zahodni Evropi prav ta čas prebujal. V neki meri smemo to trditev razumeti celo dobesedno, saj je bila tako grška antična umetnost po formalni, še bolj pa bizantinska sakralna umetnost po svoji ikonografski plati neizčrpen vir novega umetnostnega izraza že v času romanike in prav tako tudi v dneh zgodnje gotike, le da je zdaj prav antični element še bolj prevladal. Tu moramo iskati reminiscence stila, ki je na Zahodu ustvaril relief Marijine smrti na strassburški katedrali ali bambersko Sibilo.

čepprav seveda pri nas ta slog še ni dosegel tiste dinamike kot pri svojih zahodnoevropskih sodobnikih — in pač v veliki meri tudi vzornikih. Obenem pa ob tem »antikizirujočem« procesu ne smemo pozabiti, da so bili ponekod, posebno pa v južni Franciji, antični spomeniki še vedno tolikanj živi v zavesti umetnikov, da so nehote vzpodbujali njihovo oblikovno voljo. Da, v južni Franciji, posebno v Provenci, celo bolj kot v sami Italiji, tako da imamo vtis, kakor bi se ob pretehtanih antičnih formah najprej znašel iskrivi galski duh.

Ni dvoma, da je solčavski kip starejši od ljubljanskega reliefa, prav tako pa tudi ne, da sta oba nastala v istem kiparskem krogu. To povezavo je prvi nakazal že dr. F. Stelè.¹² V razvojni lestvici smemo solčavsko Marijo uvrstiti nekako med velesovski kip in ljubljanski relief. Preden pa bomo skušali zarisati nadaljnji razvoj te kiparske skupine, se ustavimo nekoliko ob njenem ikonografskem vprašanju.

II.

Realistično ubrano materinsko razmerje med Marijo in Jezusom, kot ga srečamo v Solčavi, se pojavlja že proti koncu prve polovice 13. stoletja zlasti v rokopisnih miniaturah. Opomnim naj le na nekatere ikonografske, ne stilne primere, n. pr. na miniature v cistercijanskem Psalteriju iz baselske škofije (Municipialna biblioteka v Besançonu), nastalem okoli leta 1260,¹³ v Psalteriju iz strassburške škofije (Fürstenberška biblioteka v Donaueschingenu) iz časa po letu 1254,¹⁴ v gornjereanskem Psalteriju iz Salzburga (Bavarska deželna biblioteka v Münchenu) iz srede 13. stol.,¹⁵ v Evangeliariju iz Hohenwarta (Münchenska državna biblioteka), nastalem okoli leta 1240 v Regensburgu¹⁶ itd. V krogu gornjegrajskega benediktinskega samostana, pod čigar oblast je spadala Solčava, bi ta razmeroma zgodnji motiv ne bil nemogoč.

Kar zadeva zgolj ikonografsko stran, lahko opomnimo tudi na izdelke sodobne francoske emajlne umetne obrti, n. pr. na Marijin relief na relikvariju iz Saint Viancea, nastalem v tretji četrtini 13. stoletja, pri katerem je za nas zajemljiv posebno način, kako drži Marija z dlanjo navzven v desnici pred prsmi jabolko, značilna pa je tudi Jezusova blagoslavljaljoča drža.¹⁷

Seveda segajo ikonografske zasnove še globlje. Ob čustveni potezi, ki preveva solčavski kip, in še posebno ob naklonu Marijinega telesa moramo domnevati v ozadju bizantinsko predlogo »Ljubeznjive Matere — Hodegitrije«,¹⁸ kakršna je botrinila n. pr. že ob koncu 12. stoletja Marijinemu kipu v kölnski cerkvi Sta. Maria in Kapitol ali okoli leta 1170—80 doječi Mariji v Lüttichu,¹⁹ ki pa se oplaja tudi ob tipu bizantinske Galaktotrofuze — Marije dojilje; obe se namreč sklanjata k otrokovi glavi. Zelo mikavna je primerjava z Marijinim reliefom na nogi kelihastega relikvarija v stockholmskem muzeju, ki je najbrž dolnjesaško delo iz časa okoli leta 1240; tu ne najdemo sorodnosti samo v drži Jezusove glave, ampak tudi v značilni, čez kolena vrženi gubi Marijinega plašča.²⁰ Na sliki Salomonovega prestola v zahodni empori v Krki na Koroškem drži Marija Jezusa z desnico za obradek enako kakor v Solčavi.²¹

Tudi ljubljanski relief korenini v istih ikonografskih temeljih. Tudi tu ne moremo prezreti bizantinskih pobud.²² Vendar pa se je v Ljubljani vsebinski koncept, kot smo videli, že nekoliko spremenil ter se obogatil še s simboliko iz živalskega sveta. Zmaja pod prestolom sta sicer tipičen rekvizit pozne romanike in prehodnega sloga med romaniko in gotiko, v našem primeru pa dobivata poudarjen simboličen pomen, posebno ker se jima pridružujeta še leva ob prestolu. Ta motiv lahko razložimo na dvojen način: ali kot ilustracijo psalmističnega teksta »Po gadih in baziliskih boš hodil, poteptal boš leva in zmaja« (Psalm XC. 13.), ali pa tako, da sta leva simbola zla, ki se mora pokoriti v službi nebeškega prestola kot njegovo podnožje, leva pa simbola dobrega principa in čuvarja prestola. V zadnjem primeru, ki se mi zdi skoraj verjetnejši, bi bila leva seveda le rudiment bogatejše ikonografske zasnove, kakršno srečamo n. pr. v Krki na freski Salomonovega prestola ali na sliki v poletnem refektoriju opatiije Bebenhausen (iz časa okoli 1340), kjer se po stopnicah ob Marijinem prestolu vrsti kar cela procesija levjih figur. Potemtakem bi šlo pri ljubljanskem reliefu za poenostavljeno predstavo Salomonovega prestola, o katerem poroča Knjiga kraljev, da je bil izdelan iz slonovine ter da je imel na naslonilih dva leva in dvanajst levov na stopnicah.²³

Nismo še končali teh ikonografskih primerjav, kajti proti koncu sestavka bomo našli še nekaj važnega komparativnega gradiva. Za zdaj pa si oglejmo še nekaj drugih motivov, ki nam lahko osvetle problematiko naših plastik.

Motiv naslonjala prestola — ali bolje plitve trolistne niše nad prestolom, ki jo flankirata dva stebra, je važen tudi za časovno opredelitev ljubljanskega reliefa. Že trolist je tipičen za prehodni slog srede 13. stoletja, celotni motiv pa pomeni le redukcijo baldahina, pod kakršnim se v starejših upodobitvah dviga prestol nebeškega ali zemeljskega vladarja. Če pritegnemo najprej spet nekaj primerov iz iluminiranih rokopisov, naj opomnim n. pr. na baldahin nad stoječo figuro Karla Velikega v kmalu po letu 1238 nastalem rokopisu »Chronica regia Coloniensis« (Brüssel, Bibl. royale), in spet na baldahin nad prestolom Friderika II., ki vsebuje še romanski trolist iz samih polkrožnih lokov.²⁴ V Psalteriju iz Besançonu iz časa okoli 1260 pa sedi Salomon že pod lokom, ki je sličen našemu.²⁵ Vredno je pogledati tudi slikani baldahin za Marijinim prestolom na freski v Krki na Koroškem.²¹ V francoski katedralni plastiki nam nudi lep primer izražito prostornoko občuten baldahin nad Marijino figuro v timpanu sv. Ane na notredamski cerkvi v Parizu ali na severni fasadi reimske katedrale,²⁶ čeprav pri teh, kot bomo še videli, ni odločala samo ikonografska predstava, ampak tudi dozorela gotska oblikovna volja. Kako pa je pravi romanski baldahinski motiv počasi odmiral v smeri, ki jo je dosegel ljubljanski relief, pa naj nam n. pr. ponazori relief z Elizabetinega relikviarija v Marburgu na Lahni.²⁷

Pa še nek motiv nas je že pri opisovanju zamikal — prekržani Jezusovi nogi. Srečali smo ga tako v Ljubljani kot v Solčavi.

Na prvi pogled bi mislili, da romanska plastika ta motiv rada uporablja, vendar pa se nam ob iskanju primerjalnega gradiva kmalu

pokaže, da sta prekrizani nogi, posebno pri Jezusu, bolj izjema kot pa pravilo. Najbrž se je tega zavedal tudi naš kipar, ki pri graškem reliefu — kmalu ga bomo podrobneje spoznali — ni Jezusu nog več prekrizal. Seveda pa ne bi hotel trditi, da se v tej drži pojavlja že kakšna gotska oblikovna volja, ki n. pr. prekrizuje Kristusu noge na križu v nasprotju z romaniko, ki pozna le slovesno vzporedno pribiti nogi, oprti na subpedaneum. Mikavno je mnenje, ki se mu pridružuje tudi koroški etnograf O. Moser,²⁸ da so pomenile v srednjem veku prekrizane noge sedeče osebe predvsem sodno oblast²⁹ ali pa so izražale gesto razmišljanja, kar odmeva tudi iz znanega verza Waltherja von der Vogelweide: »Ich saz úf eime steine / und dahte bein mit beine...«. V našem primeru bi se raje odločil za drugo razlago, torej za znamenje filozofske poglobljenosti, kajti Kristus, čeprav v podobi otroka, je vendarle upodobljen v retorskem oziroma filozofskem obličju ter z rotulom svoje postave v rokah. To je končno še vedno tip Kristusa, ki daje zakone (»Christus legem dat«), ki ga poznamo že iz starokrščanske ikonografije, pri čemer je vredno poudariti, da Kristus tudi na starokrščanskih spomenikih kot zakonodajalec pogosto nastopa v podobi retorja ali filozofa z rotulom v roki. S tem se sicer približuje tudi sodni funkciji, toda o pravem tipu sodnika bi bilo v našem primeru težko govoriti. Še več — na številnih romanskih upodobitvah Kristusa kot sodnika — spomnimo se le na francoske primere, ki so vsebinsko najbogatejši — bi zaman iskali prekrizane noge. V timpanu iz Moissaca n. pr. sta nogi Kristusa Sodnika postavljeni rahlo V-jasto, le dva izmed apokaliptičnih starcev v pasu pod Sodnikom zavzemata izrazito »sodno« pozlo.³⁰ Pač pa ima prekrizani nogi Otrok na Marijinem reliefu iz Seckaua³¹ in na reliefu iz Trienta³² — k obema se bomo še povrnilo! — na reliefu iz Salzburga in Gustorfa ter na oltarnem nastanku iz Brauweilerja pri Kölnu.³³ Lahko bi navedli še nekaj primerov,³⁴ toda mislim, da naštetih zadoščajo in da nam dovoljujejo sklep, da imamo tudi v naših spomenikih pred seboj Kristusa, ki želi biti bolj učenik kot pa sodnik, kar obenem pomeni, da imamo v temelju opravka še vedno z ikonografsko formulo: »In gremio Matris sedet Sapientia Patris«, pri čemer pa prehaja poudarek, ki se od spomenika do spomenika stopnjuje, vedno bolj na Marijino materinstvo.

Hieratična strogost Kristusovega izraza je omiljena še z nekim motivom, ki je prav toliko ikonografsko-vsebinsko kot stilno kompozicionalno pogojen. Tako v Solčavi kot v Ljubljani je Jezusova figura premaknjena iz kompozicionalne osi kipa na stran. S tem pa je že premagano romansko, še v 12. stoletju odločujoče pravilo, da mora sedeti Dete sredi Materinega naročja (prim. tip Nikopoie!). Sicer se je to težišče že na velesovskem kipu občutno premaknilo, vendar je bil ta premik reševan še kompromisno, tako da so Jezusove noge še vedno poudarjale osišče. V Solčavi in v Ljubljani pa je nova miselnost že edločno zmagala, saj ni zajet Otrok več znotraj Materine konture kot v Velesovem, ampak sega že preko nje.^{34a} Sicer pa je ta proces asimetrizacije začela že francoska kamnitna plastika 12. stoletja. Lahko torej rečemo, da je v našem primeru Hodegitrija popolnoma premagala tip Nikopoie.

Preden nadaljujemo s stilno analizo, si moramo odgovoriti na vprašanje, ki se nam vzbuja posebno ob ljubljanskem reliefu, delno pa tudi že ob solčavskem kipu: za kam in po čigavem naročilu sta spomenika nastala?

Janez Gregor Thalnitsher, zaslužni ljubljanski kronist baročne dobe, poroča v rokopisnem delu »Marianale Carnioliae«,³⁵ da so v ljubljanski križniški cerkvi že leta 1275 zelo častili nek čudežni Marijin kip, ki ga je pa kasneje, ob postavitvi novega velikega oltarja, izpodrinila kopija passauske Marije Pomagaj; tedaj naj bi staro milostno podobo potisnili v bližino zakristijskih vrat.³⁶ Poleg tega teksta je kronist zarisal s svinčnikom tudi skopo skico te Marijine podobe, ki res spominja na naš relief, da ga je večina avtorjev (Gnirs, Vrhovnik, Steska — o. c.) identificirala s Thalnitsherjevo risbo (sl. 22).

Vendar pa se ne smemo prenehljati. Res, da je Thalnitsher v svojih podatkih navadno dokaj zanesljiv. Toda to še ne priča, da se nanaša njegova skica na naš relief, saj sam tega nikjer ne trdi. Letnica 1275, ki jo s tem v zvezi navaja, bi bila sama po sebi verjetna tudi za nastanek našega reliefa. Teže pa razumemo, da bi težko kamnitno klado reliefa postavljali kdaj v oltar — primarno ali sekundarno, vseeno — kjer naj bi po poročilu stal kip že leta 1275 in prav tako si težko razlagamo, da bi kasneje v celoti dokaj amorfni kos postavili k vratom zakristije. Gotovo je namreč, da je naš relief del arhitekturne plastike in da prvotno prav gotovo ni bil namenjen za oltar.

Če podrobno pogledamo Thalnitsherjevo risbo, kaj kmalu podvomimo, da bi res predstavljala naš relief. Neko ikonografsko sorodnost sicer med obema res lahko opazimo: Marija drži z levico Jezusa, v desnici pa menda jabolko. Toda to je tudi vse! Površna risba nam niti ne dopove, če je Marija upodobljena kot sedeča ali kot stoječa figura. Za sejo bi pričala edino višina telesa, prestola samega, ki je na reliefu izredno močno poudarjen, pa ne vidimo nikjer, čeprav bi pričakovali, da ga bo risar vsaj s kakšno črto nakazal. Obratno, zdi se nam celo, da ne drži Marija Jezusa na kolenu, ampak na levi roki. Pomislek nam vzbuja le nekaj nejasnih črt pod Jezusovo figuro, ki bi lahko naznačevale draperijo obleke na Marijinem levem kolenu. V resnici pa je na reliefu prav levo koleno poudarjeno manj kot desno, ki ga na risbi sploh ne zaznamo. Sploh vse kaže, da je risal Thalnitsher kip, ki je bil odet v baročno obleko iz blaga. Tudi naš relief je bil v táko odet, najbrž že v baroku, vendar s tem podobnost med obema objektoma še vedno ni izpričana. Marija sklanja glavo proti svoji desni na risbi in na reliefu — toda kaj je potem z Otrokovo glavo, ki je na risbi odločno nagnjena, na reliefu pa dvignjena pokonci? Kaj je z Marijino krono, saj je podoba, da ima Marija na risbi nakodrane lase? In končno — odkod profilirani podstavek, ki ga vidimo pod Marijo na risbi kot samostojno telo? Ali je Thalnitsher res namerno opustil oba zmaja na njem in ju zamenjal z motivom baročnega postamenta? Kje sta ostala leva? In kako, da ni naznačil tudi šilastega okvira reliefa?

Mislím, da smemo po tej primerjavi zaključiti, da Thalnitscherjeva risba ne kaže našega reliefa, ampak neko samostojno plastiko, ki so jo v križniški cerkvi častili že od 13. stoletja naprej in ki je kasneje izgubila, tako da priča danes o njej le še skopo skicirana risba. Ni pa izključeno, da bi ta kip ne nastal v resnici pod dletom kiparja, ki je izklesal krakovski relief.



Sl. 22. J. G. Dolničar, skica po kipu Matere Božje v Križniški cerkvi v Ljubljani

Ker stoji krakovska kapelica na tleh nekdanje križniške komende, je bilo že od vsega začetka verjetno, da izvira njen relief iz stare križniške cerkve, najbrž z njenega glavnega portala. Lahko bi celo posnel mal milostno Marijino podobo, ki so jo častili v cerkvi, saj poznamo več podobnih primerov.³⁷ S tem bi nam postale razumljive tudi ikonografske sorodnosti, ki smo jih kljub vsemu opazili med reliefom in Thalnitscher-

jevo risbo. Vse kaže, da se je relief umaknil na sedanje mesto, v kapelico ob rimskem zidu, leta 1714, ko so porušili staro, srednjeveško in sezidali novo, baročno, križniško cerkev.

Leta 1268 se križniška cerkev v Ljubljani že omenja,³⁸ ni pa nujno, da bi bila tedaj že popolnoma opremljena. Vendar se mi zdi leto 1275 za nastanek našega reliefa že kar nekoliko pozno. Menim, da se ne bomo preveč zmotili, če ga časovno opredelimo še v zgodnja šestdeseta leta ali kar okoli leta 1260.³⁹

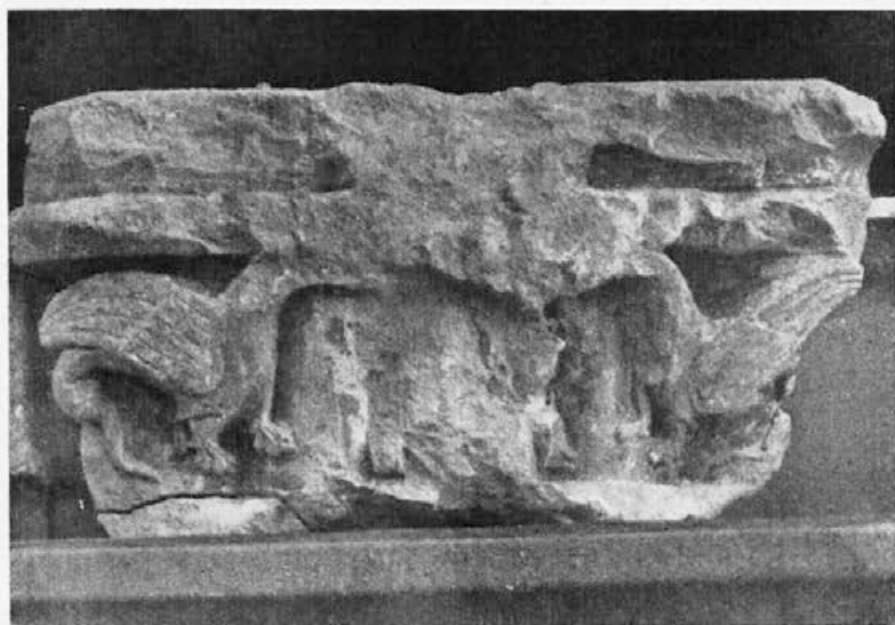
Najlepši odgovor o provenienci krakovskega reliefa pa so nam prinesla zadnja odkritja ob restavraciji križniške cerkve v Ljubljani leta 1955.⁴⁰ Ko so odstranjevali omet z baročne stavbe, se je pokazalo, da je vzdano v njene zidove mnogo kamnoseško obdelanih kamnov iz stare srednjeveške cerkve (deli snopov stebrov, fragmenti reber, kapiteli itd.) Za naše raziskovanje sta važna predvsem dva kosa: velik kombiniran kapitel peterih polstebrov in en manjši kapitel. Prvi je najbrž del (četrtina) velikega, prosto stoječega snopa stebrov ter je okrašen z dvema še ohranjenima zmajema, drugi pa izvira najbrž iz ostenja stopničastega portala ter je po čaši okrašen z osatnim listom. Ne samo, da sta oba zmaja — motiv nad osrednjim delom je odbit in zato nerazločen — dobesedna brata zmajev na podnožju krakovskega reliefa (primerjaj značilno oblikovanje glav, peruti, nog s polžasto prestiliziranimi kremplji), ampak se ujemata z reliefom tudi v vijolično-rožnati prvotni polihromaciji ter po obliki prstanov pod kapiteli.⁴¹ Na vrhu velikega kapitela je klesar igrivo vdolbel bežno skicirano žensko(?) glavico, ki po formalnem občutju spominja na obliko Marijine glave na krakovskem reliefu. — Tako je ta srečna najdba uganko krakovskega reliefa dokončno rešila: ta je nekoč krasil enega od portalov, verjetno glavnega, stare ljubljanske križniške cerkve (sl. 25).

Leta 1954 so našli na križniškem notranjem dvorišču še dva fragmentirana in z rožnato barvo tonirana brstna kapitela, pripadajoča — po analogiji z nekaterimi tovrstnimi kapiteli iz cistercijske cerkve pri Kostanjevici ob Krki — času okoli srede 15. stoletja. Tudi ta najdba potrjuje datacijo Marijinega reliefa v čas okoli leta 1260. (Kapitela hrani ljubljanski Mestni muzej.)

Solčavski kip sta po legendi našla dva vola na njivi, ko sta sredi oranja začela grebsti s parklji v tla.⁴² Ta legenda spada v tisto vrsto ajtioloških pripovedk, ki se ponavljajo ob mnogih božjepotnih svetiščih ter zato nimajo historičnega jedra. Ne kaže pa prezreti drugega izročila, ki trdi, da je pri skali Igli, med Lučami in Solčavo, torej na kraju, kjer je bil svoje dni v zgornjesavinjski soteski prehod najožj, Marija predrla skalo, da je nastala pot; njeni prsti se tam menda še poznajo. Pri veliki bukvi malo naprej od Igle pa je videti sedež, kjer je Marija počivala.⁴³ Ali se nam ni v tem sporočilu ohranil spomin na prenos Marijinega kipa v Solčavo in na počitek nosačev na najbolj težko prehodnem koncu poti in še na smer, od koder je kip priromal — od gornjegrajske strani?

Ni pa še mogoče ugotoviti, ali je bil kip narejen nalašč za Solčavo ali pa so ga tja prenesli šele sekundarno. V virih se omenja solčavska cerkev prvič šele leta 1565,⁴⁴ torej dobrih sto let po verjetnem nastanku

kipa. Možno bi sicer bilo, da je cerkev res nastala že sredi 13. stoletja in da so jo dali sezidati gornjegrajski benediktinski menihi, ki jim je kraj zemljiško pripadal, najverjetneje pa se mi to ne zdi. Najbrž pa se na ta kip nanaša zapisek ljubljanskega škofa in novega lastnika zatrte gornjegrajske opatije, Sigismunda Lamberga, ki je leta 1485 posvetil v solčavski cerkvi dva oltarja na pevskem koru ter cerkveno ladjo. O Mariji pravi Lamberg: »Beata Dei Genitrix Virgo Maria ineffabilia miracula in dies deuote cunctis ad eam recurrentibus pro suis quibus aegrotant infirmitatibus et languoribus patefaciendo canantur.«⁴⁵

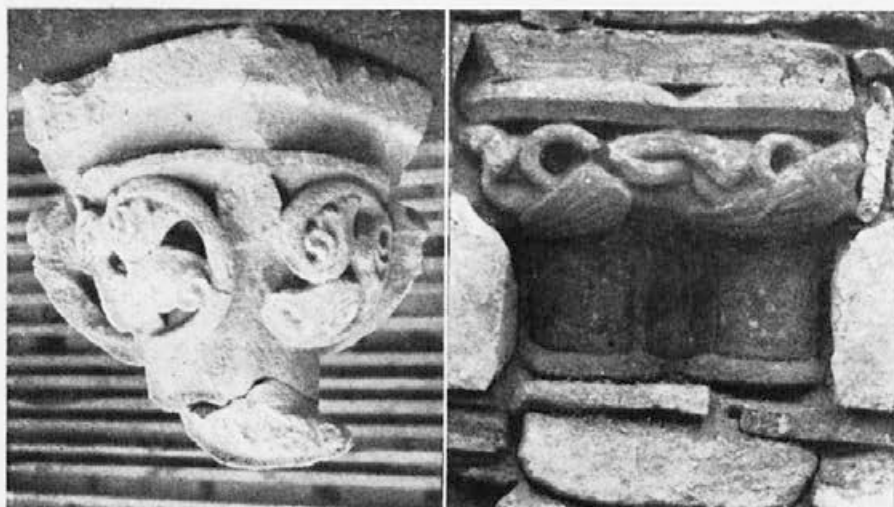


Sl. 25. Ljubljana, romanski kapitel iz stare križniške cerkve

Tri možnosti so torej: Ali je kip nastal v 13. stoletju nalašč za Solčavo, ali so ga tja prenesli že gornjegrajski benediktinci ali pa ga je poslal iz Gornjega gradu kot darilo ob posvetitvi cerkve škof Lamberg leta 1485. Nobenega dvoma pa ni, da je kip nastal v območju gornjegrajskega benediktinskega samostana.

Tu se nam je namreč ohranila vrsta kamnoseških kosov, ki jih moramo nedvomno pripisati istemu mojstru ali delavnci kot solčavski kip. Stebrič v bifornem oknu na zahodni strani zvonika sedanje župne cerkve krasi kapitel, ki se mu preko čašastega jedra prepletajo z vratovi štirje krilati, dvonožni zmaji, repi pa se jim spreminjajo v troliste.⁴⁶ Ta živalska telesa so, posebno v glavah in perutih, oblikovana skoraj do pike enako kot zmaji na krakovskem reliefu in na kapitelu iz Križank. Isto velja za kapitel (najbrž nad snopom štirih stebričev), ki je bil najden v razvalinah porušenega baročnega gradu v Gornjem

gradu ter je danes vzidan v steno združnega doma levo ob glavnem vhodu. Tudi na tem kapitelu srečamo značilne zmaje, prepletene s kačo.⁴⁷ V združnem skladišču je shranjen kapitel iznad snopa štirih stebrov, ki ga prepreza osatna ornamentika.⁴⁸ Po tem okrasju je torej soroden kapitelu z osatom, ki smo ga omenili v ljubljanskih Križankah ter drugemu iz Gornjega gradu, ki pa ga poznamo zdaj le v Haasovi risbi.⁴⁹ Nek kmet na gornjegrajski periferiji hrani med drugimi kamnitimi kosi, ki jih je rešil iz gornjegrajskih razvalin, še en dekorativen kapitel: na štirih straneh ga prekrivajo zavoji palmetne vitice, ki se razvijajo iz zgornjih oglov kapitela navzdol ter nato zavijajo navzno-



a)

b)

Sl. 24. Gornji grad, romanski kapiteli

ter; zdi se mi, da so ogle krasile nekake maske, ki pa so zdaj preveč okrušene, da bi jih lahko z gotovostjo ugotovili (sl. 24).

Poleg teh rastlinsko ali figuralno okrašenih kapitelov je shranjenih delno pri omenjenem kmetu, delno pa v združnem skladišču še več kamnitih kosov, med katerimi naj posebno opomnim na številne baze štirikotnih snopov stebrov, izklesanih večinoma iz belega marmora. Svitki so jim spodaj prirezani, podpirajo pa jih klinaste konzolice. Našli so tudi nekaj fragmentov reber hruškastega profila, značilnih za romansko-gotski prehodni slog.

Od opisanih gornjegrajskih kapitelov kaže najbolj romanski značaj kapitel s palmetnimi motivi, ostali pa so že popolnoma gotsko občuteni.⁵⁰ Njih datacija v čas nastanka solčavskega kipa, s katerim so po vsem povedanem istega dela, to je v sredo 13. stoletja, je popolnoma prepričljiva. Obenem pa je s tem dokazana tudi gornjegrajska provenienca solčavskega Marijinega kipa.

Zadnje priče te plastične skupine hrani štajerski Gradec v timpanu zahodnega portala ter v kamnoseškem okrasju (kapiteli, sklepniki) cerkve nemškega viteškega reda na Leechu ter v konzoli s figuro pre-roka iz neke meščanske hiše v Gradcu, ki je shranjena zdaj v muzeju Joanneumu⁵¹ (sl. 25, 26 in 27).

Marija v graškem timpanu je po temeljni kompoziciji sicer zelo sorodna ljubljanski, v resnici pa se pojavljajo med obema že močni ikonografski in stilni razločki. Dete ne steza desnice več v blagoslov, temveč objema z njo Marijin obradek,⁵² kar pomeni poleg arhaičnega nasmeška, ki še vedno igra na Marijinih ustnicah, nov oživitveni moment. Jezus ni tu več strogi postavodajalec, ampak res otrok, čeprav drži v levici še vedno rotulus in čeprav mu je obraz še starikav. Nogi mu nista več prekržani in telesa mu ne odeva več retorski plašč. Draperijska shema je v Ljubljani in Gradcu v glavnem enaka, spremenilo pa se je njeno stilno občutje. Kakor se je približalo človeškemu sentimentu razmerje med obema figurama ter s tem razrahljalo odmeve hieratične vezanosti, ki še deluje tako v Ljubljani kot v Solčavi, tako se je v Gradcu tudi oblačilo razbremenilo kanonskega poteka gub ter se uredilo v slikovitejši sistem, v katerem se gube redčijo in poglobljajo, pa s tem pridobivajo na voluminozni in realni prepričljivosti. Toda njihovi zalomi so ostrejši ter — bolj kot ljubljanski — spominjajo na ostrolomljeni stil slikarjev iz krške zahodne empore ali iz Gössa. Kar je ljubljanski relief komaj nakazoval — z draperijo plašča! — to je v Gradcu dozorelo, pa čeprav z neko nelogičnostjo. Kajti slog ostrolomljenih gub in voluminozna plastična volja končno le nista produkt istega oblikovnega razpoloženja, razen, v kolikor ni obema botrinilo prizadevanje po slikovitem izrazu. Ostri zalomi se uveljavljajo namreč predvsem v ploskovitem stilnem konceptu, ki ga podpira idealistično razmerje do upodobljenega objekta, stopnjevane voluminozne vrednote pa so produkt napredujočega motivnega realizma. Obenem, ko se Marijino telo skuša čim bolj osvoboditi prekrivajočega ga plašča — desna roka ji je prosta od ramen navzdol ter ni več odeta v plašč kot v Solčavi in Ljubljani — pa na drugi strani spet išče prav tistih obogatitev, ki so volumenu pravo nasprotje. Če pa pomislimo, da služi končno tudi to istemu idealu, slikoviti pozitivni figure, se nam ta nasprotja vendarle zlijejo v skupnem cilju. Kajti končno se doslej dominantna grafična nota le umika. Telo postaja enakovredno oblačilu. Obenem s premagano romansko stilno govorico izginjajo tudi arhaični akcenti. Še so Marijina kolena razkrečena, toda njihova tektonska veljava se skladno podreja igri oblačila. Šop vertikalnih gub med nogami se je razrahljal, le noge se še slovesno skrivajo v gubah suknje. Tudi Marijini lasje zadobivajo novo življenje. Nič več niso gladko spuščeni in komaj rahlo vzvalovani, temveč se razživljajo v valovit cikcak, ki bogati konture obraza ter sili tudi plašč, da se bolj igrivo spušča z glave. Leva ob straneh prestola v Gradcu manjkata, zmaja pa sta še pod Marijinimi nogami, vendar ji zdaj ne podpirata več podnožja, temveč se zlivata z draperijo ob Marijinih nogah, kar vzbuja vtis skladne kompozicijske

enovitosti, ki v Gradcu sploh zamenjuje additivni princip, kakršen odloča pri starejši solčavski in ljubljanski kompoziciji.

Ne smemo pa prezreti še enega momenta, ki ga v Ljubljani nismo srečali oz. ga je skopo nadomeščal le lok za prestolom: baldahina nad Marijino glavo. V Ljubljani smo naglasili zadnje rudimente degeneriranega romanskega baldahinskega motiva, v Gradcu pa nas pozdravi rojstvo novega, gotsko pojmovanega baldahina, ki rase iznad bogateje profiliranega in zato bolj poglobljenega šilastega vrha portala. Zadnja restavracija graškega timpana leta 1951 je sicer ugotovila, da je sedanji baldahin novejšega, že poznogotskega datuma,⁵³ vendar je kaj verjetno, da je ta le nadomestil starejšega, skupaj z reliefom nastalega predhodnika. Ta domneva je preveč mikavna, da bi se ji odrekli, zato naj mi bo dovoljen v tej smeri kratek ekskurz.

Ljubljanski »baldahin« temelji v ikonografski vsebini, graški pa ima globlje stilne korenine. Prvi naj bi poudaril idejno vzvišenost upodobitve, drugi pa njen življenjski prostor, njeno razsežnost. Graški relief se spreminja v izrazito »figuro v niši« ali bolje — v »figuro v tabernaklju«, ki je po svojem značaju nekaj popolnoma drugega kot romanska figura pod kraljevskim baldahinom. V Ljubljani gre za manifestacijo ideje, v Gradcu za manifestacijo eksistence. W. P i n d e r⁵⁷ bi pri tem verjetno zagovarjal »nemški« naglas, ki bi ga naša delavnica utegnila sprejeti šele v Gradcu, ki je bil bolj odprt proti severnim umetnostnim tokovom kot pa Ljubljana. Mislim pa, da nam je pri tem v večjo oporo izvajanje W. P a a t z a,⁵⁵ ki mu »figura v tabernaklju« (pred arhitekturno steno, med podstavkom in baldahinom) pomeni eno od štirih zvrsti gotske kiparske upodobitve in s tem pojav, ki ga je rodila šele gotika. Pri tem pa seveda ne gre za kak specifično nemški akcent, saj srečamo zarodke tega motiva že v Chartresu, v Reimsu pa postane motiv že tako vodilen,⁵⁶ da se v Nemčiji razširi prav tam, kjer so odločali remski umetnostni vzori. Če naše sklepanje v zvezi z graškim baldahinom drži, bi bil njegov rezultat važen tako za kronološki vrstni red nastanka opisanih spomenikov, kakor tudi za potrditev domneve, da moramo v Gradcu računati z novimi, srednje- in zahodnoevropskimi stilnimi impulzi, ki so zajeli našo kiparsko delavnico, katere zgodnejša dela so bolj jugozahodno orientirana.

Pravilno družijo K. G a r z a r o l l i⁵⁷ v isto delavnico tudi sklepnike in kapitule v cerkvi na Leechu; posebno figurálni sklepniki s svetnicami po svoji stilni obdelavi popolnoma soglašajo z Marijinim reliefom v čelu portala — primerjajmo le gubanje oblačil, v suknjo zavite noge, fiziognomijo obrazov, modelacijo las — obenem pa nam ti nudijo tudi edini doslej znani primer stoječih figur iz našega plastičnega kroga. Pritrditi pa moramo tudi Garzarollijevi ugotovitvi, da sklepniki in kapitule stilno zore v smeri od zahoda proti koru cerkve. Figure zahodnih svodnih pol segajo preko okrogle plošče sklepnika, medtem ko zadobe vzhodni, torej kasnejši sklepniki na čelnih straneh nekatere maske. Taka maska bogati n. pr. sklepnik z reliefom Križanega.⁵⁸ (Naj že na tem mestu pripomnimo, da je ikonografsko Križani na tem sklepniku značilen za zadnja leta 13. stoletja.)



Sl. 25. Graz, Leechkirche, relief Matere Božje

Toda motiv teh mask, morda bi rekli bolj glavic, na čelnih straneh sklepnikov, to je v kotih med rebri, se ne pojavi v Gradcu prvič in meteorno. Tudi ta motiv ima izhodišče na Zahodu. Tako ga n. pr. srečamo že na sklepnikih glavne ladje v cerkvi sv. Elizabete v Marburgu na Lahni, že pred tem pa v bamberski stolnici, odkoder nas vodi raz-

vojna sled proti St. Yvedu v Braisneu. Tu se pojavi med rebri na čelih sklepnikov figura angela. Končan pa je bil St. Yved kmalu po letu 1200.⁵⁹

Konzola s prerokom v Joanneumu pa nam razvojni diagram naše delavnice lepo dopolnjuje. Upodobljen je sedeč možak, ki mu resno, sumarno oblikovano obličje z močnim nosom in z dolgimi, strmo navzdol spuščeni brki obkrožajo za ramena se spuščajoči lasje ter dolga brada, ki nato v treh velikih, lahno vzvalovanih pramenih koničasto valovi do pasu. Oblečen je v dolgo suknjo, ki se mu žarkovito guba proti pasu ter pada preko nog nerazgibano, poudarjajoč sicer plastično celoto telesa, ne pa tudi njegovih voluminoznih podrobnosti. Med nogami se nabira v zalomljene velike gube ter odeva tudi prerokova stopala. Ob telesu položeni roki počivata mirno na kolenih. Očitno je, da delujejo v gmoti te figure dokaj tektonsko uglasene silnice, ki pa nas vendar ne presenečajo tolikanj, da bi ne opazili med prerokovo konzolo in ostalimi izdelki opisovane delavnice močne sorodnosti. Na drugi strani pa navezuje prav ta spomenik še na nek štajerski relief, ki smo ga doslej le mimogrede omenili: na relief sedeče Marije z Detetom v seckauski samostanski cerkvi⁶⁰ (sl. 28).

Nekateri momenti na tem reliefu spominjajo tako na Ljubljano in Solčavo kot na Gradec. Temeljna bizantinujoča ikonografska koncepcija je tudi tu na dlani, le Jezus sedi za razloček na Marijinem desnem kolenu in sega z obema rokama po jabolku v Materini levici. Tudi draperijska shema ustreza ljubljanski in graški — primerjajmo tudi držo nog, skozi oblačilo prosevajoči goleni, v suknjo zavita stopala — manjkata pa zmaja pod nogami in prav tako pogrešamo tudi ločni ali baldahinski motiv nad prestolom. Pač pa tega flankirata spet dve levji glavi, ki ju v Gradcu nismo srečali. V draperiji se uveljavlja večja ostrina gub ko v Gradcu, manjkajo pa ji kaligrfske fineše, ki so tako značilne za ljubljanski ali solčavski relief. Maskoviti izraz obraza se približuje solčavskemu tipu.⁶¹

Vsekakor je seckauski relief važen stilni vzporednik naše skupine, čeprav bi ga v njen najožji krog težko uvrstili. Podoba je, da je seckauska delavnica lokalni derivat smeri, ki smo ji skušali zarisati razvojno pot od Solčave do Gradca. V Solčavi smo ugotovili še močne romanske spomine, ki se manifestirajo v kubični voluminoznosti telesa, v shematični ureditvi gub ter v drži nog. Slično razpoloženje odseva tudi še iz gornjegrajskih kamnoseških kosov. Ljubljanski relief pa smo opredelili že v zgodnjegotski plastični slog, ki se približuje stilu fresk v zahodni empori krške stolnice, čeprav ga še ne doseza. Še bolj pa se je temu slogu približal graški relief, ki je slogovno naprednejši od ljubljanskega. V Gradcu se pojavlja že zrelo gotško prizadevanje, ki stopnjuje prostorninski karakter draperije, kakor bi zavel v njem nov dih, prinašajoč oplojevalni pelod stilnih pridobitev zahodne Evrope ter naznanjal že zadnja desetletja 13. stoletja. Zdi se nam, kakor bi kiparji naše delavnice napeto prežali na vse pomembne umetnostne kreacije svojega časa. Predno bomo podrobneje posegli v stilno komparativno gradivo, že lahko poiščemo našim plastikam stilne vzporednice v francoski plastiki 13. stoletja in sicer prav v njenih vrhunskih stvaritvah. Če smo v začetku ob solčavskem kipu omenili še chartreski kraljevski

portal, primera le ni bila pretirana, čeprav je bila bolj memorativnega značaja, kajti korenine mu segajo resnično prav do tistega stilnega razpotja, na katerem je Chartres glavni mejnik. Radikalno spremenjeno okolje, in pač tudi kulturna razgledanost naročnika, pa sta usmerjala našega mojstra in njegov delavniški krog na nova pota. Ne da bi hoteli



Sl. 26. Graz, Leechkirche, sklepnik



Sl. 27. Graz, Joanneum, konzola s prerokom

s tem poudarjati kakšno globljo slogovno odvisnost, lahko zapišemo, da ima ljubljanski relief časovno stilno vzporedje že v plastikah mlajšega severnega in južnega chartreskega portala, ki sta nastala kmalu po sredi 13. stoletja,⁶² medtem ko utriplje v graškem reliefu nemara že odsev okoli leta 1250 nastalega centralnega portala katedrale v Amiensu — primerjajmo tudi tamošnje baldahine nad figurami! — pri čemer

nam nudi posebno mikavno komparacijo »lepi Kristus« iz Amiensa, ki se nam po izrazu obraza in ureditvi draperije zdi resnično kot bratranec graške Marije. In kočno se graški reliefi družijo ob figure centralnega portala katedrale v Reimsu, ki so nastale v luči amienskih vzorov.⁶³

Vsiljuje se nam tudi komparacija s stoječo Marijo z Detetóm v čelu zahodnega portala marburške Elizabetine cerkve — primerjajmo gubanje pepluma, gube ob nogah, duktus gub na plašču, izraz Marijinega obraza! — ki nas spet vodi v amienski in preko tega v reimski umetnostni krog.⁶⁴

Razvoj je torej v naši skupini potekal podobno in vzporedno z razvojem na evropskem zahodu, čeprav seveda ne z isto dinamično napestostjo in stilno ekspanzivnostjo. Da, dopuščam možnost, da so v Gradcu res delovali novi francoski stilni impulzi, katerih izvor bi smeli, z neko razumljivo retardacijo, domnevati prav v amienskem umetnostnem krogu. Toda o tem bomo spregovorili podrobneje kasneje. Za zdaj pa le še omenimo, da se nam ob motivu Marijinega plašča, odevajočega glavo, vsiljuje tudi primerjava z regenburško Marijo iz skupine Oznanjenja, ki jo pripisujejo t. zv. Erminoldijevemu mojstru iz časa okoli 1280—90; tudi v tej skupini namreč (preko Strassburga) utripljejo francoski vzori.⁶⁵

Verjetno je konzola s prerokom v graški skupini najstarejši kos, ki še ni dosegel tiste izrazne sproščenosti kot figure iz cerkve na Leechu. Seckauski relief pa po svojem plastičnem občutju spominja še na Solčavo, po »oglatih« kretnjah in lomljenih gubah pa že na stil ljubljanske Marije, čeprav njene razvojne dozorelosti še ni dosegel ter si niti ne prizadeva posnemati njenega kaligrafskega izraza. Po stilnih kriterijih bi smeli torej seckauski relief časovno uvrstiti med Solčavo in Ljubljano.

Za ljubljanski relief smo rekli, da je nastal najbrž kmalu po letu 1260. Solčavski kip, ki je od ljubljanskega spomenika stilno očitno starejši, moramo torej pomakniti proti sredi 13. stoletja in z njim vred tudi gornjegrajske kapitele. Okoli leta 1260, kakor pravilno domneva K. Garzarolli,⁶⁶ je utegnila nastati tudi seckauska Marija. Najmlajša je graška skupina, ki je nastala pač okoli leta 1283, ko je bila cerkev na Leechu še nedokončana posvečena, čeprav so dela na njej trajala od leta 1275 do 1293.⁶⁷ S tem pa je seveda treba korigirati Garzarollijevo mnenje,⁶⁸ da je ljubljanski relief nastal šele okrog leta 1290—95, saj ni ta datacija niti stilno, niti arhivalno utemeljena.

V.

Zdaj pa je čas, da se lotimo podrobnejše in historično pogojene ikonografske ter stilne raziskave, ki naj nam osvetli temeljna izhodišča naše kiparske delavnice. Kajti tudi po ikonografski strani smo doslej našli le nekaj tistih, bodisi plastičnih, bodisi slikarskih spomenikov, ki so nam opravičevali datacijo ter pojasnjevali vsebinsko stran naših plastik, medtem ko smo gradivo, ki naj nam osvetli problem prav pri koreninah, prihranili za to poglavje.



Sl. 28. Seckau, relief Matere Božje

Najprej moramo rešiti vprašanje ikonografskega prototipa naših Madon. Pri tem lahko pokažemo najprej na reliefno občuteni Marijin kip iz Solsona v Španiji, ki je nekoč prestoloval v timpanu leta 1165 posvečeno solsonske katedrale⁶⁹ ter spada med najslavnejše španske Marijine milostne podobe.⁷⁰ Zato je razumljivo, da je njen ikonografski koncept odmeval tudi izven španskih meja.

Tudi ob stilnem izrazu te plastike, ki se izživlja v »kaligrafičnem linearizmu«, spominjajočem bolj na saintdeniško in chartresko plastiko kot pa na kakega mojstra Gilberta — kot je pravilno poudaril Geza de Francovich⁷¹ — bi lahko zaslužili neke stilne zarodke solčavske Marije, čeprav je njegova draperija rafinirano racionalna in romansko tektonska, medtem ko se solčavski kip podreja dinamičnejši oblikovni volji ter skuša kompozicijo bolj razgibati. Bolj pa nas zajema ikonografski koncept solsonske Marije. Le delno bi pritrdil Francovich⁷² v mnenju, da je ta zrasel iz analognih shem Ille-de-France.⁷² Izpod krone padata solsonski Mariji na ramena dve težki kiti las. Na levem kolenu ji sedi Jezus, ki z desnico blagoslavlja, levica pa mu počiva na kolenu. Marija drži v desnici žezlo. Značilno je, da je Jezusov plašč spodvihan pod levo podlaht. Še bolj pa sta za našo raziskavo mikavni živali pod Marijinimi nogami, ki predstavljata menda leva in zmaja. Ta motiv je v naši zvezi še posebno važen, čeprav mu zveni vsebina nekoliko drugače kot pa na krakovskem reliefu, kajti ni dvoma, da gre v Solsoni za ilustracijo psalmističnega teksta o zmagi nad levom in zmajem.⁷³ Pripomnim naj še, da Jezusovi nogi v Solsoni nista prekržani.

Druga ikonografska komponenta, ki nas vabi k primerjanju, pa nas vodi v južno Francijo, v Provenço, kjer nas zajemajo posebno tri, med seboj razvojno povezane Marijine upodobitve iz prizora Poklonitve sv. treh kraljev: v Baucairu, v Frontfroidu in v St. Gillesu.⁷⁴ Naša temeljna ikonografska kompozicija je zajeta že v beaucairski Mariji, ki je v tej skupini najstarejša. Marija sedi z razmaknjenimi koleno na prestolu ter drži v desnici cvet, z levico pa opira Dete, ki ji sedi na levem kolenu ter z desnico blagoslavlja, medtem ko drži z levico jabolko. Po Marijinih golenih potekajo vertikalne gube oblačila, po Jezusovih pa se nizajo že U-jaste gube. Kip je označen tudi z napisom »In gremio matris sedet sapientia patris«, kar potrjuje tudi ikonografsko razlago naših Marij.

Kanonska strogost beaucairske Madonne se v Frontfroidu že rahlja. Temeljna kompozicija se tod sicer ni spremenila, pač pa se Marija že obrača k Otroku in obema se po golenih nizajo ločne gube. — Saint-gilleski relief je stilno sicer nekoliko bolj tog — izginile so vitke porcije, ostale pa so ločne gube na nogah in Dete je dobilo zdaj v levico že tablico ali knjigo.

Toda povrnimo se k Mariji iz Solsone.

Ni vzroka, da bi dvomili v H. Beenkenovo domnevo,⁷⁵ da je ob ikonografskem naslonu na solsonsko nastala tudi znana Marija iz salzburškega timpana (Salzburški muzej). To drži tudi v primeru, da je salzburški timpan nastal precej kasneje, kot pa ga je datiral Beenken. Ta je namreč nastopil proti Hamannovi opredelitvi salzburškega reliefa v poantelamijevski kiparski krog in njegovi povezavi z Madonno na parmskem baptisteriju,⁷⁶ obenem pa je zagovarjal njen nastanek okoli srede 12. stoletja, češ da so ji gube oblačila primitivnejše in brez jasnega temeljnega koncepta, pri Antelamiju pa da se uveljavlja že plastično jedro v lupini, to je: plastično občuteno telo v lupini plastično občutene draperije. Ta Beenkenova hipoteza je zanesla v umetnostno

literaturo precejšnje zmedo. Mnogi avtorji so ji oporekali, med drugimi tudi Francovich⁷⁷ in H. Karlinger,⁷⁸ ki sta pomaknila nastanek salzburskega reliefa v drugo četrtino oziroma proti sredi 13. stoletja, kamor v resnici tudi spada. Kot važen argument za kasnejšo datacijo salzburskega timpana naj omenim še brstne liste, ki poganjajo iz vejnatga debla, na katerem se dviga Marijin prestol in ki so jih dosednji raziskovalci premalo upoštevali. Oblika teh brstičev je v 12. stoletju popolnoma izključena, pač pa bi bila verjetna okoli leta 1230, ko je, po moji misli, relief utegnil res nastati. Obenem pa naj na tem mestu popravim tudi svoj nekdanji pomislek proti zvezi Salzburg-Solsona.⁷⁹

Ne bi se bil ob salzburskem spomeniku tako dolgo mudil, če bi ta ne bil važen kot sorodnik t. zv. »Madonne degli Annegati« na stolnici v Trientu, ki zaradi nekaterih ikonografskih sličnosti terja od nas, da jo opredelimo v zvezi z našo skupino. V ikonografski smeri je sorodnost trientske in naših Marij popolna. Marija sedi na prestolu z jabolkom z desnici in z Detetom na levem kolenu. Jezus ima nogi prekržani ter drži v levici zvitek, z desnico pa blagoslavlja ter se pri tem s celim zgornjim delom telesa sklanja močno nazaj. Stilna govorica trientske Marije pa je popolnoma drugačna od naše. Toga in težka je, kar velja tako za obravnavo gub, ki odevajo v velikih potezah močno plastično zajeto telo, kot za njegovo tektoniko. Tudi trientsko Marijo je Beenkens⁸⁰ datiral s časom okoli 1200 prezgodaj, prav tako pa tudi ne moremo sprejeti njegove misli, da posnema trientski relief salzburskega. Ta domneva je namreč spočela novo zmoto: da so tudi Antelamijeve Madonne v Parmi in v Borgu S. Doninno nastale v luči salzburskega timpana. V resnici pa je pot ravno obratna. Niti salzburski niti trientski relief nista razložljiva brez ikonografske zveze s Solsono na eni in stilistične zveze z lombardsko postantelamijevesko plastiko na drugi strani. Odvisnost Antelamija od Salzburga odpade namreč eo ipso že s spremenjeno in realnejšo datacijo salzburskega reliefa. Drži sicer, da se v Trientu uveljavljajo močni severnjaški akcenti, kot je poudaril že R. Hamann,⁸¹ ki posebno v partiji goleni spominjajo bolj na Salzburg kot pa na Borgo San Doninno ali Parma, res pa je tudi, da lombardskih antelamijeveskih elementov ob njej ne smemo prezreti. Te dopušča ob salzburski Madonni tudi Francovich,⁸² medtem ko R. Julliana⁸³ celo meni, da ta dobesedno posnema Antelamijevo Madonno v Parmi. Obenem pa opominja Jullian tudi na bizantinsko in še zelo romansko občuteni Marijin relief, ki izvira s Tirolskega ter ga hrani zdaj londonski Victoria and Albert Museum.⁸⁴

Salzburska, posebno pa trientska Madonna sta torej mikavni ikonografski vzporednici našim Marijam, zlasti še solčavski in ljubljanski. Prenaglili pa bi se, če bi med obema skupinama zagovarjali kakšno neposredno zvezo. Pač pa je verjetna posredna zveza. Vse opisane plastike se namreč srečujejo v skupnem žarišču, v južnofrancoskih in španskih prototipih, ob katerih se je končno oplajala med drugim tudi umetnost Benedetta Antelamija.

S tem smo sicer ikonografsko napravili že lep korak naprej, stilno pa nismo razrešili še nobenega vozla. Prvo osvetlitev prinašajo v ta

mrak antikizirujoči elementi, ki smo jih poudarili posebno ob solčavskem in delno tudi še ob ljubljanskem reliefu. Tu mislim v prvi vrsti na okoli rok zavihane robove plašcev, ki jih srečamo tako v Solčavi kot v Ljubljani, pa tudi v Salzburgu in Trientu. Teh »antičnih elementov« ne pojmem v prenesenem ali analognem smislu, ampak dobesedno, kajti prepričan sem, da je povsod, kjerkoli se pojavljajo, v ozadju kot vzor neka antična oblikovna pobuda, neka antična plastika. To bi veljalo tudi za Solsono.

Ob skupini reliefnih plošč v stolnici v Baslu, na katerih so upodobljeni apostoli in mučeništvo sv. Vincenca in kjer srečamo prav tako pod roko zavihane plašče in polžaste vzole kot v Solčavi in Krakovem, je že A. Lindner⁸⁵ nakazal zvezo s starokrščanskimi sarkofagi. Francovich⁸⁶ pa je poleg antičnih in provençalskih elementov poudaril tudi lombardski naglas.

Nadalje naj opomnim na kipe Kristusa in apostolov v pontilu cerkve San Zeno v Veroni, v katerih srečamo podobne stilne zarodke kot v naši skupini, saj s svojimi zapotegnenimi formami kažejo na značilno predelavo severnih in še bolj francoskih skulpturnih vzorov.⁸⁷ Poglejmo le dolge, ozke gube oblačil, čeprav se te ne zalamljajo ostro kot pri nas, ter plašče, ki so zavihnjeni okoli podlahti in komolcev! R. Julian⁸⁸ pravilno ugotavlja, da je njih avtor sicer poznal antelamijevsko umetnost, da pa si je prizadeval po bolj slikovitem izrazu, medtem ko so mu sloke oblike narekovali severni vzori. Tudi Francovich⁸⁹ dopušča možnost francoskih in nemških vplivov, ne izključuje pa odvoda od predhodne veronske plastike. Na drugi strani pa Francovich kombinira prenos francoskih form v Verono preko Nemčije,⁹⁰ posebno preko Saške, kjer se je proti koncu 12. stoletja in v prvih desetletjih 15. stoletja razširil nek stilni tok, ki je bil ves prepojen z bizantinujočimi elementi, katerim so se pridružili še severno-francoski.⁹¹ Preden homo mogli izreči kdaj kolikor toliko določeno besedo o mojstru naših Marij, se bomo morali k tej veronski plastični skupini še ponovno vrniti, kajti točnejša analiza le-teh, bi utegnila plodno odmevati tudi pri problemu slogovnega izvora naše skupine.

Nekoliko mlajši krstilnik iz S. Giovannijsa in Fonte v Veroni — nastal je okoli leta 1250 — se s svojimi reliefi prav tako približuje stilni govorici naših plastik, posebno pa solčavskemu kipu.⁹² po svoje pa se uvršča med njihove starejše »sorodnike« tudi kip sv. Zena v Veroni.⁹³ Dokaj zgovorni sta v tej zvezi tudi kariatidi pod portikom Bertazzola v cremonski stolnici, imenovani Io Baldes in Berta.⁹⁴ Posebno »Berta« vabi k primerjavi s solčavskim kipom zaradi snopa gub med nogama ter cikeaka gub pri tleh. U-jastih gub po stegnih in golenih ter navzdol padajočega pasu. Obe plastiki spadata še v predantelamijevski čas. — Ob graški konzoli s prerokom pa se smemo ozreti na preroka v kapeli Zen pri beneškem Sv. Marku,⁹⁵ nastalega sredi 13. stoletja. Po fiziognomiji obraza in plamenasti modelaciji brade sta si oba skoraj enaka, obenem pa je beneški kip mikaven tudi v primerjavi s svetnicami na graških sklepnikih.

Ker smo se že zadržali pri veronskem kiparskem krogu, naj opomnim, da je C. Th. Müller v obrobni opombi nekoč zapisal,⁹⁶ da kaže

ljubljski relief gotske francozjujoče poteze, da pa se še dotika starejšega sloga Madon-Galaktotrofuz, med katere spadajo n. pr. znana veronska, aquilejska in bozenska Madonna ter še nekatere po muzejih v Berlinu in Bruslju (obe iz Verone) itd.⁹⁷ Na to moremo pripomniti samo to, da kake ožje povezave, razen časovno stilne, med to veronsko in našo skupino ni nikjer opaziti.

VI

Bližnja sosesčina nam torej ni razkrila nobenih določnejših vzornikov, ob katerih bi se lahko naša delavnica slogovno oplodila. Tudi če pomerimo njene izdelke s kiparsko kulturo tedanjega Dunaja, moramo ugotoviti velik stilni in kvalitetni razloček. V drugi polovici 15. stoletja je bil kulturni prostor na vzhodu Srednje Evrope le periferno, v nekem smislu kar kolonizatorično ozemlje, ki je daleč zaostajalo za umetnostno akcijo Zahoda. Romanski slog je tod trdoživo vztrajal še preko srede 15. stoletja, kar lepo dokazujejo n. pr. Orjaška vrata dunajskega Sv. Štefana, ki so nastala okoli leta 1258.⁹⁸ Spomeniki naše skupine učinkujejo torej v svojem času in prostoru nenavadno napredno.

Najmočnejša stilna sled nas namreč usmerja proti enemu največjih romarskih ciljev srednjeveške Evrope — v špansko Galicijo, v Santiago da Compostella.

V zadnji četrtini 12. stoletja se začne »zlata doba španske skulpture«. Na njenem začetku nas pozdravijo kipi v Cámara Santa v Oviedu, ob katerih vzklika Kingsley Porter,⁹⁹ da družijo špansko gorečnost in domišljijo, francosko zadržanost, burgundsko nežnost in toulouško krepcino. To pomeni z drugimi besedami, da so nastali v sintezi v svojem času vodilnih zahodnoevropskih umetnostnih silnic. Za nas ni važno, da bi razpletali vprašanje, kdo je te kipe izklesal in kako so v vsej širini odmevali na španskih tleh, pač pa je pomembno, da se je ob ovijskih plastikah zgledoval tudi mojster Mateo, avtor slavnega »Portica de la Gloria« v compostellskem Santiagu. V sistemu draperije ovijskih figur srečamo namreč že tiste kompozicionalne zarodke, ki so tako značilni za oblačila figur na Porticu de la Gloria — pa tudi za naši plastiki iz Solčave in Ljubljane. Gre za dolge šope gub, katerih robovi se urejajo v slikovite cikcakaste nize, medtem ko se po plastično poudarjenih telesnostnih partijah vrstijo U-jastoločne gube, ki živahno kontrastirajo z vertikalnimi snopi. Vredno pa je opomniti tudi na fantastične živalske postamente pod nogami apostolov in delno tudi na bogato oblikovane kapitole nad njimi; prvi nas namreč spomnijo na zmaje pod Marijinim prestolom, drugi pa na dekoracijo gornjegrajskih kapitelov.

Leta 1188 so nataknili vratna krila na compostellski »portal slave« in nekako tedaj je moral mojster Mateo končati tudi njegov plastični okras: Odrešenika sredi evangelistov in apokaliptičnih starcev ter sredi vrat sedečega sv. Jakoba. Burgundija in Arles sta botrinila tem plastikam, ki pomenijo, po Kingsley Porterju, »začetek evropske gotske skulpture«.¹⁰⁰

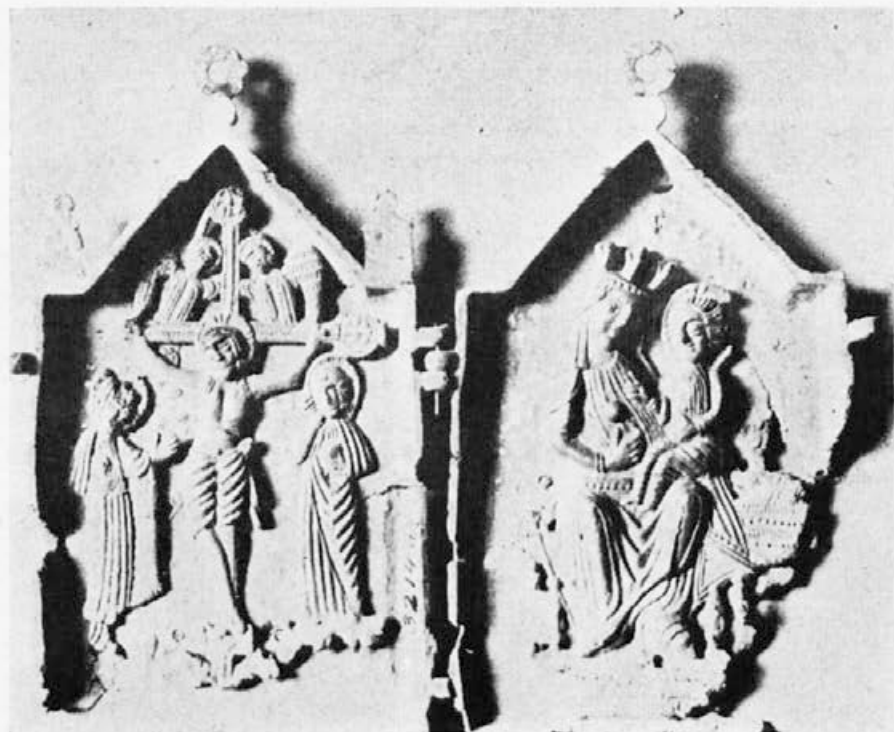
Mateovo delo sega kot ploden pobudnik tudi v 13. stoletje. Že v Španiji sami je močno odmevalo, saj si brez njega ne moremo zamisliti niti portala v Orensu¹⁰¹ niti zahodnega portala cerkve San Vincente v Avili,¹⁰² niti številnih drugih plastičnih spomenikov Španije. Odmevalo pa je tudi daleč onkraj Pirenejev, saj zveni celo v figurah bamberških apostolov, čeprav moramo pri teh računati tudi s saško in bizantinsko tradicijo. Kingsley Porter celo misli, da je bamberški kipar sam obiskal Compostelo, n. pr. tedaj, ko je potoval v Sveto deželo. Pa tudi Franciji je Mateo bogato vračal, kar je od nje prejel. Tako naj bi bil »lepi Bog« v Chartresu in Amiensu motivni potomec Mateovega svetega Jakoba v Porticu de la Gloria. V Švici nas spominjajo na Matea portal katedrale v Lausanni in apostoli v baselski katedrali, v Angliji pa apostoli iz Yorka. — Sicer drzna, pa vendar ne brez sleherne podlage, je Kingsley Porterjeva trditev, da je navdihnil Santiago celo reimske kiparje, pri čemer kaže avtor posebno na Mateov kip preroka Daniela z njegovim značilnim nasmehom. Ob vseh nespornih germanskih elementih, ki vežejo Reims s Bambergom, sluti Kingsley Porter v ozadju le odzven Portica de la Gloria, ki naj bi pobudil celo koncept portalov v Chartresu, Amiensu in Senlisu.¹⁰³

Nalašč sem natančneje povzel po Kingsley Porterju poglavje o Mateovem deležu v zahodnoevropski skulpturi, da bi pokazal, da končno ni tako neverjetno, če zaslutimo njegov odmev tudi v stilnem izrazu naše plastične skupine. Kajti od vseh evropskih primerov se compostellske figure solčavskemu in ljubljanskemu reliefu najbolj približujejo. Če smo v Oviedu ugotovili nekatere sorodnosti v obravnavanju draperije, potem lahko ob Compostelli govorimo kar o prenosu posameznih podrobnosti. Če pogledamo n. pr. kip apostola Jakoba mlajšega v južnem ostenju santiaškega osrednjega portala, se nam zdi solčavski kip v posameznih partijah njegova dobesedna ponovitev. Če ogledujemo snop gub, ki pada od apostolove desnice navzdol in veliki »polžasti« vozal nad komolcem, se moramo spomniti popolnoma enakega motiva na desni strani solčavske Marije, posebno v gubah, ki se spuščajo s sedeža pahljačasto proti tlu. Popolnoma enako so pojmovani cikcakasti robovi plašča. Razložek je le v tem, da se v Compostelli oblačila ne vlegajo po podnožju in da stopala figur niso ovita z draperijo. Res, da U-jastoločne gube pri Mateu ne nastopajo s toliko izrazitostjo kot pri nas, zato pa smo te srečali enako pojmovane že v Oviedu! Pač pa je modelacija z arhaičnim nasmehom oblikovanega obraza pri santiaškem Danielu¹⁰⁵ in pri solčavski Mariji skoraj do zamenjave enaka: pri obeh nastopa poln, mesnat obraz z izrazito podarjeno brado in obnosnimi potezami, pri obeh najdemo enak, skoraj nekoliko bebast izraz. In morda bi v podkrepilo našega mnenja smeli ponovno pokazati na mateovsko inspirirana portala v Orensu in v avilskem San Vincentu!

Ni še jasno, kako je naš kipar spoznal špansko, posebno pa Mateovo kiparstvo konca 12. in začetka 13. stoletja. Ali mu smemo domovino iskati nekje na francoskem jugu? Ali je zorel njegov umetnostni izraz v družbi klesarjev ob vzhodju velikih katedral? Prav nič pa ne dvomim, da je santiaški portal lahko spoznal tako ali drugače ter da se je ob

njem tudi oplajal. Če pomislimo, kakšen pomen je svoj čas Compostella imela kot ena največjih evropskih božjih poti, saj je bila prva za Rimom, nam bo njen umetniški pomen kmalu razumljiv.

Prav tako bo treba rešiti tudi še vprašanje, ali je kipar zašel k nam preko severne Italije ali preko Nemčije. Morda nam bo pomagal to vprašanje razložiti nek kiparski fragment, ki naj bi bil shranjen v Trstu pri Sv. Antonu Starem in ki naj bi bil v direktni zvezi z našo



Sl. 29. Ljubljana, Narodni muzej, svinčeni oltarček

plastično skupino kot njen najstarejši kos. Tako vsaj mi je prijazno sporočil v pismu g. direktor Dunajske galerije dr. K. Garzarolli. Za zdaj mi je ta fragment še neznan.

Po drugi strani pa se mi zdi verjetno, da bi se kipar lahko razvil v isto stilno smer kot rezbar skupine Križanja na korni pregradi v Halberstadtu, toda nek doslej še nedoločljiv impulz ga je usmeril na samotno stranpot, ki se je ozirala bolj v stilno preteklost kot pa v prihodnost. Prepričan sem, da moramo njegove stilne korenine iskati na evropskem jugozahodu, predvsem v Franciji in v severni Španiji, odveč pa je, da bi v njegovem delu tipali za kakšnimi antelamijevskimi elementi, čeprav bi bili ti v svojem času in v našem prostoru sami po sebi verjetni. Temeljno razpoloženje kiparja ni strogo tektonsko kla-

sično, temveč izrazito ritmično slikovito, dinamično ter v nekem smislu severnjaško. Domiselni predstavniki svet Španije mu je bil s svojo ekspresivno silo gotovo bližji kot stroga lombardska kompozicionalna vezanost.

Vendar pa smo videli, da njegov razvoj ni potekal nemoteno in linearno in da ni bil vezan samo na mladostne formalne nauke. Podoba je, da ni nikdar izgubil stika z velikimi zahodnimi umetnostnimi središči. Verjetno je celo, da je med delom v Gornjem gradu in Ljubljani ter med Gradcem za nekaj časa celo ponovno delal nekje na zahodu ali se tam vsaj študijsko mudil, težko pa bi rekli, kje. Ob razmeroma zgodnjem nastanku opisanih španskih spomenikov, ki so večinoma še vsi otroci poznega 12. stoletja, nam seveda preti nevarnost, da bi tudi naše plastike, posebno še solčavsko in ljubljansko Marijo, datirali v prezgodnji čas. Morda bi tej nevarnosti zapadli, če bi ne bilo dokaj točno časovno opredeljene graške skupine, čeprav loči to od Ljubljane razdobje nekaj desetletij. Da, če bi ne bilo nekaterih močnih momentov, ki pričajo za istega mojstra tako v Solčavi kot v Ljubljani in Gradcu, bi si graškega reliefa skoraj ne drznili utesniti v isti krog. Takoj pa bomo videli, da je njegov radij vendarle bolj logičen in bolj zaključen, kot pa kaže na prvi pogled.

Večkrat smo v zvezi z našimi plastikami omenili stil ostrolomljenih gub. Rekli smo, da pripada ljubljanski relief njegovi začetni fazi, da pa se na njem obenem z linearnimi uveljavljajo tudi plastične vrednote, in sicer že na neki višji, realnejši ravni kot pa pri solčavskem kipu, v katerem so prevladovale še zreloromanske silnice. Vertikalni zagon, ki dominira tako v Solčavi kakor v Ljubljani in delno tudi še v Gradcu, pa kljub vsem realističnim komponentam — realizem je tu pojmovan seveda v svojem časovnem okviru in možnostih! — izraz poduhovlja ter se približuje s tem spiritualistični dinamiki gotske arhitekture.

Kolikor srečamo ostrih zalomov pri solčavskem kipu, pomenijo ti komaj kaj več kot zadnjo fazo poznoromanskega sloga, ki se je izoblikoval na Porticu de la Gloria. Slikoviti naglas, ki se v Ljubljani stopnjuje, pa temelji v bistvu le v množenju drobnih gub in je torej bolj »klasicistično« kot pa »baročno« ubran, tako da voluminozni izraz kljub dualizmu, ki smo ga poudarili med plastičnimi vrednotami in draperijo plašča, bolj bogati kot pa negira, prav nič pa ne primore do večje motivne in fantazijske sproščenosti figure. V Gradcu pa je že drugače. Ikonografska shema se je že razrahljala, kar priča, da ni bila nikoli kanonično trdna. Oblačilo se je razgibalo v širino ter s tem zabrisalo tektonsko jedro telesa. Od kaligrafskih potez Solčave in Ljubljane je ostal le še spomin. Še bolj kot ljubljanski, naznanja graški relief tisti abstrahirajoči formalizem in ekspresionizem, ki bo prevladal v prvi polovici 14. stoletja.^{105a}

Toda ne nameravam ponavljati stilnih opisov. Pač pa bi rad poudaril zunanje in notranje, skoraj psihološke impulze, ki so pripomogli k spremembi stilne govorice.

Omenili smo že, da nas nekateri stilni momenti ob graški Mariji spominjajo na Reims in Amiens ter na Elizabetino cerkev v Marburgu

na Lahni, ob glavicah na robih križevega sklepника pa smo spet pokazali na zvezo z Marburgom, Bambergom in Braisnejem. Naj takoj zapišem, da morda ni naključje, če srečamo v Gradcu spet odmev pravitistih spomenikov, ob katerih še vedno trepeta odsev Mateovega portala »de la Gloria«. Tako se nam naša plastična skupina končno izkaže kot najvzhodnejši sunek tistega velikega umetnostnega vrtinca, ki se je sprožil v južni Franciji, zajel nato Compostello ter se zagnal proti severu do Reimsa in celo do Bamberga.

In kako je končno z razmerjem naših plastik do stila ostrolomljenih gub? Ali smemo tudi pri zgodnjegotski plastiki govoriti o tem slogu z isto upravičenostjo kot pri slikarstvu?

Pojav je sicer analogen v slikarstvu in plastiki, ne dosega pa pri obeh istega izraza in iste intenzivnosti. Tolike subtilnosti v grafični liniji kot na freskah v Krki ali v Gössu ne najdemo niti v Ljubljani niti v Gradcu. Mislim, da je genealogija kiparskega »sloga ostrolomljenih gub« bistveno drugačna kot pa v slikarstvu, kjer se ta razvija logično in vzporedno z vedno bolj rafinirano risarsko tehniko. Značilno je, da niti v saško-turinškem umetnostnem krogu, kjer je vendar »Zackenstil« doživel svoje prvi razcvet v knjižnem slikarstvu, ne najdemo v plastiki adekvatnega stilnega izraza. Ni nujno, da bi ostri zalomi draperije, v kolikor smo jih ugotovili ob naših plastikah, poglani iz istih razvojnih pogojev kot n. pr. na krških freskah. Verjetneje se mi zdi, da jim je botrinila na eni strani slikovita razpoložena oblikovna volja, kar velja posebno za Gradec, ki je hotela oblikovni efekt figure poživiti, na drugi strani pa, kot n. pr. v Ljubljani in še bolj v Solčavi, res retrospektivno usmerjena predstavna fantazija, ki je zavestno posegla po starejših vzorih, konkretno celo po Mateovih, ter se je le v drugotnem smislu oplajala tudi ob slikarstvu. Kajti končno v kulturnem prostoru, v katerem so naše plastike nastale iz živele, stil ostrolomljenih gub ni nastopil pred šestdesetimi leti 13. stoletja, če upoštevamo upravičeno korekturo dosedanje (prezgodnje) datacije krških fresk.¹⁰⁶ Zato smemo o »ostrolomljenem slogu« pri naših plastikah govoriti le pogojno.

VII

Ostane nam še odgovor na vprašanje: Kje je bil sedež naše delavnice?

Ker srečamo njene izdelke kar dvakrat na cerkvah nemškega viteškega reda (v Ljubljani in v Gradcu), je avstrijska umetnostna zgodovina domnevala, da imamo opraviti z neko križniško (redovno) delavnico.¹⁰⁷ K. Garzaroli¹⁰⁸ je to mnenje korigiral, češ da so križniki sprejeli v službo mlajšo vejo delavnice, ki naj bi delovala v zgornji dolini Mure ter izoblikovala med drugim tudi seckauski relief in da je ta preko Gradca zašla kasneje tudi na križniško stavbišče v Ljubljani. S spremenjeno in obogateno kronološko vrsto spomenikov seveda ta domneva pade, kakor tudi njen odvod iz seckauskega umetnostnega kroga, ki že po svoji slabši kvaliteti priča, da ne more biti izhodišče, temveč le derivat naše skupine. Pač pa vnaša

novo luč v to problematiko solčavski kip, ki ga tuja literatura doslej še ni upoštevala, čeprav bi ga lahko poznala vsaj po Stegenškovih objavah. Skupaj z gornjegrajskimi kapiteli spada solčavski kip med najstarejše priče naše delavnice. Prav tako je tvegano iskati našega kiparja v samem križniškem redu, saj vemo, da je ta ustvaril večjo umetnostno kulturo le v vzhodnonemški redovni državi, toda še tu so likovni umetniki problematični. Skoraj izključeno pa je, da bi imeli križniki lastne redovne kiparje v avstrijski baliji. Kajti naloga nemškega viteškega reda ni bilo kulturno delovanje, ampak le vojaška služba; v red so sprva sprejemali le rojene viteze in celo kleriki so morali poleg bogoslužja v prvi vrsti opominjati laične brate, da morajo biti najprej vojščaki. Torej za umetnostno delovanje med križniškimi samostanskimi zidovi ni bilo kaj prida priložnosti, vsaj v 13. stoletju še ne. Nekoliko močnejše korenine je utegnila pognati med njimi le poezija, ki pa je bila že sestavni del viteške miselnosti.¹⁰⁹ Verjetno so križnikom v avstrijskih deželah posredovali dela upodablajoče umetnosti drugi redovi, med katerimi benediktinci najbrž niso bili med zadnjimi. V romanski dobi in tudi še v začetku gotike je bilo umetnostno delovanje v glavnem v meniških rokah ali vsaj pod meniškim vodstvom. Tudi umetniki nesamostanci so bili pogosto v tesnem službenem razmerju do samostana.

Najstarejši znani izdelki naše skupine izvirajo prav iz benediktinskega, gornjegrajskega okolja. Res da nimamo ohranjenih arhivalnih poročil o umetnostnem sodelovanju med križniki in benediktinci, vemo pa, da so bile med njimi dobre zveze. V listini z dne 1. septembra 1268 na primer, s katero Ulrik Koroški in gospod Kranjske podeljuje metliško župnijo ljubljanski križniški komendi, nastopa med pričami tudi gornjegrajski opat Janez (Johann).¹¹⁰ — In kaj je končno verjetneje, kot da je mojster, ki je okrasil križnikom cerkev v Ljubljani, odpotoval po dobrem priporočilu še na delo v Gradec?

Toda ga je mar pot vodila iz Ljubljane naravnost v Gradec? Kje pa je bil skoraj dve desetletji, ki ločita njegovo delo v Ljubljani in v Gradcu? Je potoval morda na Zahod in tam spoznal nove stilne pridobitve, ki so medtem dozorele v Franciji?

Vse kaže, da se je končno izvil iz benediktinske službe ter posvetil svoje delo križnikom. V toliko bi končno le smeli govoriti tudi o »križniški kiparski delavnici«. Ob nekaterih momentih, ki so nas spomnili na marburško Elizabetino cerkev, bi smeli celo misliti, da je naš kipar obiskal celo Marburg ob Lahni, in to tem bolj, ker je bila tamošnja cerkev sv. Elizabete prav tako križniška. Nič pa ne kaže, da bi tam kakorkoli sodelaval pri kiparskih delih, čeprav je verjetno, da se je pri marburških kiparjih lahko razgledal tudi po modernejših stilnih smereh, pri katerih sta vodila predvsem Amiens in Reims. Pri pomnim naj le še, da je zidava marburške cerkve tudi v avstrijskih deželah odmevala, kajti poslanci nemškega viteškega reda so tudi tod nabirali zanjo prispevke.¹¹¹ Verjetno sta ljubljanska in graška komenda tudi sami sodelovali pri tej nabirki. Pri teh zvezah pa se nam osvetli možnost marburškega vpliva tudi v primeru, da naš kipar ni sam obiskal Marburga. Nove stilne pobude je lahko spoznal tudi po

skicirkah tamošnjih pomočnikov, saj je ta ali oni od njih utegnil zaiti tudi na graško stavbišče. Pri sklepniku s Križanim in glavnicami bi lahko celo pomislili, da ga je izdelal kakšen novodošli pomočnik.

Toda povrnimo se za trenutek še v Gornji grad.

Nimamo sicer poročil o kakšnih zgodnjegotskih prezidavah v tamošnjem benediktinskem samostanu, toda o gradbeni delavnosti nam pričajo ostanki kamnoseškega okrasa. Zelo verjetna je misel, da je tedaj nastal nov križni hodnik, ki naj bi zamenjal starejšega, lesenega,¹¹² prav tako pa ni izključeno, da bi ob tem času nastal tudi novi »dolgi kor« opatijske cerkve kot prizidek k romanskim ladjam, tisti, ki ga vidimo še na Vischerjevem bakrorezu iz časa okoli 1680 in čigar rekonstruiran tloris¹¹³ kaže v svoji organizaciji in prostorninskem občutju precej sličnosti s cerkvijo na graškem Leeču.¹¹⁴ Gre za prostor, sestavljen iz pravilnih pravokotnih, križnorebrasto obokanih svodnih pol. V Gornjem gradu sta bili morda dve, v Gradcu so tri. Na vzhodni strani se je prezbiterij končeval s tremi stranicami pravilnega osmerokotnika, zunaj pa so ga opirali oporniki. Upoštevati je treba tudi, da se cerkev na Leeču naslanja na stavbni vzor »Svete kapele« v Parizu, s čemer se nam spet usmerja pogled na francoski zahod, čeprav je delež francoskih katedral v Gradcu zameglil že motiv dolgega kora cerkva beraških redov.¹¹⁵ Ob teh francoskih arhitekturnih reminiscencah pa nam postanejo še bolj razumljivi tudi stilni impulzi sodobnega francoskega kiparstva, ki smo jih zaslutili ob graških plastikah.

Posebej naj še omenim, da se z osatnimi listi okrašeni kapitel, kakršnega poznamo iz Gornjega grada in Ljubljane, ponavlja tudi v Gradcu.¹¹⁶ In končno moramo ob Marijinem tipu, ki smo ga srečevali v zmernih variantah tako v Solčavi kot v Ljubljani in Gradcu, najbrž računati z nekim zelo češčenim ikonografskim vzorom, ki so ga v prvi vrsti pospeševali prav benediktinci. Osojski benediktinski samostan na Koroškem ima namreč v svojem pečatu iz 2. pol. 15. stol. Marijo z Detetom, ki je našim tako sorodna, da je v tej zvezi ne moremo prezreti.¹¹⁷

Končno nam ostane še vprašanje, kako našo delavnico in njenega vodilnega mojstra imenovati?

V naši študiji smo govorili zdaj o kiparju, zdaj o delavnici, kajti prepričan sem, da nimamo opraviti povsod le z delom enega samega človeka, temveč da je imel tudi več pomočnikov, pri katerih pa je odločala oblikovna volja vodilnega mojstra. Da bomo pravični tako benediktincem, ki so kiparja prvi zaposlili, kot križnikom, pri katerih je stilno dozorel, sem se odločil po najstarejšem kipu za nevtralno ime »Mojster solčavske Marije«.

OPOMBE

¹ Kip je precej poškodovan ter delno predelan. Malo pod Marijinim pasom je prelomljen ter nato spredaj in zadaj spojen z železnima spojčkama. Zato je tudi guba Marijinega plašča med kolenoma zabrisana. Odlomljena je bila tudi Jezusova glava z Marijino desno laktjo vred; ker je popravljalec Jezusu glavo preveč nagnil vznak — odtod njena pretirana drža — je moral Marijino roko v zapestju podaljšati. Del plašča, ki prekriva glavo, ima odkrhnjene robove in nekdanjo gotško Marijino krono sta zamenjali veliki baročni kroni,

ki venčata zdaj tako Marijino kot Jezusovo glavo; za njuno pritrditev so morali seveda obe glavi primerno obklesati. Podstavek je spredaj in na obeh straneh prestola odkrhnjen in z njim vred tudi stranska zaključka draperije suknje in plašča, kar je posebno opaziti na desni strani. Ni izključeno, da sta — po analogiji z ljubljanskim reliefom — na tem mestu nekoč flankirala prestol dva leva, katerih eksistence pa ne bomo mogli nikoli več dokazati. Manjše popravke opazimo tudi na Jezusovi levi rami, na nadlahti in na hrbtu. — Po letu 1875 so kip na novo poslikali, pod novejšo barvo pa je še videti ostanke starejše, toda ne nujno prvotne polihromacije. Lasje so bili nekoč pozlačeni, blazina na prestolu kaže sledove srebrenja, suknja pa odkriva temnozeleno, toda že sekundarno barvo pod še mlajšo rdečo. Na plašču opazimo svetlomodro barvo.

² O nekaterih starinskih kipih, Voditelj po bogoslovnih vedah, Maribor 1908, str. 539 sq; Unbekannte Bildwerke und Malereien aus dem oberen Sannatal, MDZK 1905, str. 124 sq; Dekanija gornjegrajska, Maribor 1905, str. 6.

³ I. Vrhovnik, Kapelica v Krakovem, IMK 1895, str. 125 sq; isti, Trnovska župnija v Ljubljani, Ljubljana 1953, str. 505 sq; V. Steska, Marijini spomeniki v Ljubljani, Knjiga o Mariji, Ljubljana 1925, str. 247 sq; A. Gnirs, Ein mittelalterliches Reliefbild der Gottesmutter in Laibach, MDZK 1918, str. 16 sq; F. Stelè, Slovenske Marije, Celje 1940, str. 15.

⁴ Poškodoval se je verjetno tedaj, ko so relief vzdali v krakovsko kapelico, kjer sta bila leva in desna stran celotnega reliefa docela prekrita z ometom, kot je še vidno na starejših reprodukcijah. Spodnji rob je brez okvira in precej okrušen, zlasti na levi strani ob sredini. Zadaj je kamnitni blok le grobo obdelan, ob straneh pa je zglažen.

⁵ Poleg že omenjenih poškodb (odkrhnjeni deli okvira, okrajena Marijina krona) lahko ugotovimo na reliefu še tele večje poškodbe: pod desnim Marijinim ušesom je luknja od žeblja, na katerega so nekoč obečali uhane in drugo okrasje. Odkrhnjen je rob Marijinega plašča na čelu. Na Marijini desni nogi manjka večji kos goleni; močno je ostrgan hrbet Marijinega desnega stopala. Odbit je del podstavka pod Marijinim desnim stopalom skupaj z gubami plašča nad njim. Odkrhnjen je konec šopa gub pri tleh desno od Marijine leve noge. Posnet je spodnji del Marijinega pasu; odkrhnjeni so kodri na levi strani Jezusove glave in prav tako vrh njegove leve rame. Močno je razjedena partija okoli Jezusove leve roke in odevajoča jo draperija plašča. Prav tako je precej poškodovan tudi vozec gub na plašču nad Jezusovim levim kolenom. Poškodovani sta nogi desnega zmaja, pod levim pa je odbit velik del reliefne ploskve. — I. Vrhovnik (Kapelica v Krakovem, o. c.) poroča, da so svoje dni hodili ljudje relief nastrogoval, ker je njegov prah baje pomagal zoper mrzlico.

⁶ C. Velepîč, Najstarejši plastični spomenik v Ljubljani, Ljudska Pravica, Ljubljana 20. maja 1951, str. 4; isti, Konservacija timpana z Marijinim kipom v krakovski kapelici v Ljubljani, Zbornik zašтите spomenika kulture, Beograd 1952, str. 65 sq; E. Cevc, Restavracija krakovskega reliefa v Ljubljani, Varstvo spomenikov IV, Ljubljana 1953, str. 41 sq.

⁷ Zadnja datira najbrž iz srede 15. stoletja.

⁸ E. Cevc, Romanski Marijin kip v Velesovem, ZUZ 1951, str. 86 sq.

⁹ Prim. H. Jantzen, Deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts, München 1944, str. 12 sq.

¹⁰ F. Stelè, Monumenta artis Slovenicae I, Ljubljana 1955, str. 1.

¹¹ Na sličnost s to skupino fresk je opomnil že H. Swarzenski (Die lateinischen illuminierten Handschriften des 15. Jahrhunderts, Berlin 1936, tekstni del str. 57, op. 1).

¹² F. Stelè, Slovenske Marije, str. 15; isti, Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci, Razprave filozofsko-filološko-historičnega razreda Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani II, 1944, str. 375.

¹³ H. Swarzenski, o. c., slik. del tab. 93, sl. 548; tekstni del str. 127, opomba 1.

¹⁴ Ibid., tab. 86, sl. 506, tekst str. 122.

¹⁵ Ibid., tab. 87, sl. 518, tekst str. 125 sq.

¹⁶ Ibid., tab. 58, sl. 554, tekst str. 110 in 58.

¹⁷ M. M. S. Gauthier, Emaux limousins champlevés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles, Paris, tab. 49.

¹⁸ F. Stelè, Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe, str. 375; isti, Slovenske Marije, str. 15. — Kot najlepši primer prenosa bizantinske predloge v srednjeveško umetnost naj omenim le Eleuso v zbirki Carand v Firenzi, ki je v najožji zvezi z retabulom iz Wiesenkirche v Soestu ter datira iz srede 13. stoletja. (Prim. J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters II, Wildpark-Potsdam 1930, tab. XXI.)

¹⁹ H. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig 1924, str. 182, sl. 91, in str. 206, sl. 103.

²⁰ R. Hamann (-K. Wilhelm-Kästner), Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge II, Marburg a. d. Lahn 1929, sl. 21; J. Baum, o. c., str. 227.

²¹ W. Frodl, Die romanische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1944, tab. VIII.

²² Glej op. 18.

²³ Prim. K. v. Spiess, Die Marksteine der Volkskunst I (Jahrbuch für historische Volkskunde), Berlin 1937, str. 147, tab. med stranmi 144—145.

²⁴ H. Swarzenski, o. c., tab. 14, sl. 55 in 60, tekst str. 16 sq in 90.

²⁵ Ibid., tab. 93, sl. 549.

²⁶ M. Aubert, La sculpture française au moyen-âge, Paris 1946, sliki str. 199 in 256.

²⁷ R. Hamann (-K. Wilhelm-Kästner), Die Elisabethkirche ... II, sl. 1—4, 8—10 in posebno sl. 20 in 22.

²⁸ Zur Geschichte und Kenntniss der volkstümlichen Gebärden, Carinthia I, 1954, str. 749 sq (s podrobnejšo pravnozgodovinsko literaturo).

²⁹ O. Moser se pri tem naslanja posebno na razpravo: J. J. Tikkanen, Die Beinstellung in der Kunstgeschichte, Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive (Acta societatis scientiarum Fennicae, Tom. XLII, Helsingfors 1912).

³⁰ M. Aubert, o. c., str. 58.

³¹ K. Garzarolli, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, sl. 8 a.

³² H. Beenken, Romanische Skulptur, sl. 112 b.

³³ Ibid., sl. 112 a, 163, 187.

³⁴ Prim. R. Hamann, Die Salzwedeler Madonna, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft III, 1927, tab. LI d, LI e. — Tudi Antelamijeva Madonna v Borgu S. Doninno drži v naročju Dete s prekrižanima nogama, medtem ko je relief v S. Michele v Paviji posnet po bizantinski Hodegitriji in je zato na njem motiv prekrižanih nog pogojen v vzhodni predlogi (ibid., tab. LXI c in LVIII c).

^{34a} Prim. E. Cevc, Romanski Marijini kipi v Velesovem, str. 97 sq.

³⁵ »Marianale Carnioliae seu icones miraculosae clarae magnae Dei Matris Mariae inelyti Ducatus Carnioliae quibus succincta series originis et progressus earum adjunctur opere ac studio collectae Mariophili Annonimi Anno reparatae salutis MDCLXXXI (Typis Mayerianis).« — V resnici ni rokopis nikoli izšel v tisku. Hrani ga ljubljanska Semeniška knjižnica. Primerjaj V. Steska, Kranjska Marijina božja pota pred 200 leti, IMK 1899, str. 119 sq.

³⁶ »Miraculosa statua Commendae Labac:

Aus allen gnaden bildern die in Laybach seindt habe kein elters gefunden als eben dieses, welches ehe dessen in den hohen altar gestanden, und wie ich in einem Manuscript geschehen (sic!) so mir von der Comenda aus gewisen worden schon anno 1275. in grossen ansehen gewest, volgends aber als der hohe altar neugemacht, vñnd darin, den frauenbild von Passau gemalen gestellt, ist solche an diss orth nächst der Sakristey übersetzt worden, was aber für gnaden denen ihr zuflucht zu disen gnadenbild genomben frumen christen, erteilt worden bezeigen solches dervühlfältige offer so da zu sehen.« — Proti koncu zvevka se Thalnitscher ponovno vrača h križniški Mariji ter popisuje zgodbo o otroku, ki ga je leta 1275 pohodil podivjan konj, pa je nato pred Marijino podobo zadobil zdravje. Na tem mestu kronist spet omenja, da je

podoba, »welches dahir ober sonder Verehrung, an diesen orth nächst den Sakristey alwo noch zu fünden«, stara že več kot 400 let.

³⁷ E. Čevc, Romanski Marijin kip v Velesovem, str. 98.

³⁸ Archiv für Heimatkunde I, str. 27.

³⁹ Neverjetno pa se mi zdi, da bi krasil relief kdaj timpan Marijine cerkve, ki se leta 1282 omenja kot »ecclesia hospitalis sanctae Mariae ordinis Theronicae« v ljubljanskem Gradišču. (I. Vrhovnik, Trnovska župnija, o. c., str. 262 in 501 sq; M. Kos, Topografija stare Ljubljane, rkp.) Cerkev se omenja v listini z dne 20. maja 1528 v Arhivu nemškega viteškega reda na Dunaju. Porušili so jo leta 1554, da bi ne nudila zavetja Turkom, če bi napadli Ljubljano; stala je namreč pred mestnim obzidjem.

⁴⁰ N. Šumi, Problemi spomeniškega varstva v Ljubljani v letih 1951 in 1952. Varstvo spomenikov, Ljubljana 1955, str. 62, in risbe str. 60 ter 61.

⁴¹ Poleg tega sta bila najdena še dva kosa, katerih plamenasta dekoracija pod arhitekturno konzolo s šilastimi loki (značilno za 15. stoletje) je nejasna. Vse te kose hrani ljubljanski Mesini muzej oziroma lapidarij ob cerkvi.

⁴² F. Kocbek, Savinjske Alpe, Celje 1926, str. 245.

⁴³ Ibid., str. 240.

⁴⁴ Avg. Stegenšek, Dekanija gornjegrajska, str. 5.

⁴⁵ Ibid., str. 4 sq; isti, Poročilo o stari in novi domači cerkveni umetnosti, Voditelj po bogoslovnih vedah, 1910, str. 45. — Letnica 1265, ki jo za prvi glavni oltar v Solčavi navaja Stegenšek (Dekanija gornjegrajska) ob sl. 5, je fiktivna ter verjetno temelji samo na stilni dataciji našega kipa.

⁴⁶ Avg. Stegenšek, Dekanija gornjegrajska, str. 127, sl. 121.

⁴⁷ M. Zadnikar, Živali v srednjeveški plastiki, Tovariš 1952, str. 100.

⁴⁸ Na novo odkrite kose me je opomnila kolegica Marija Levstek, ki mi je tudi prijazno dovolila vpogled v svoje rokopisno diplomsko delo »Stara gornjegrajska cerkev (Razvoj in oprema)« iz leta 1955. V tej študiji je avtorica sestavila tudi pregled vseh važnejših romanskih in zgodnjegotskih kamnoseških kosov, ki so se v Gornjem gradu ohranili delno v novi cerkvi, delno v razvalinah gradu. Na tem mestu se ji za uslugo toplo zahvaljujem. — Mnogo gradiva, izkopanega med razvalinami gradu, so vzdali v temelje in zidove novih stavb, ki so zadnji čas zrasle zahodno od cerkve. Prim. tudi: M. Zadnikar, Nekaj misli in ugotovitev ob terenskem proučevanju romanske arhitekture v Sloveniji, Varstvo spomenikov IV, 1951—52, str. 57 sq.

⁴⁹ Avg. Stegenšek, Dekanija gornjegrajska, sl. 121 B.

⁵⁰ Čudno je, da doslej v Gornjem gradu še niso našli nobenega brstnega kapitela, kakršno poznamo iz križniške cerkve v Ljubljani, čeprav bi po času nastanka te v Gornjem gradu upravičeno pričakovali.

⁵¹ K. Garzarolli, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, stran 20 sq in 95, sl. 10; F. Kieslinger, Die mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien-Leipzig 1926, str. 51; isti, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich (Artes Austriae I), Wien 1925, str. 10.

⁵² Ikonografsko primerjaj n. pr. miniaturo v Gradualu iz Biblioteke Estense v Modeni. (A. Venturi, Storia dell'arte italiana III, str. 475 sq, sl. 455.)

⁵³ U. Ocherbauer, Arbeiten in Steiermark (Leechkirche), Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1952, str. 135.

⁵⁴ Die Kunst der ersten Bürgerzeit, Leipzig 1957, str. 19.

⁵⁵ Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1951, 5. Abhandlung, Heidelberg 1951, str. 10 sq.

⁵⁶ W. Kleiminger, Figur und Raum, Kiel 1948, str. 71.

⁵⁷ G. ravnatelju Dunajske galerije, dr. K. Garzarolliju, se moram najlepše zahvaliti za fotografije treh sklepnikov iz cerkve na Leechu in konzole s prerokom iz Joanneuma.

⁵⁸ Motiv teh mask se je še bolj razvil na sklepnikih v koru mestne župne cerkve v Murau, ki je bila posvečena leta 1296. Prim. K. Garzarolli, o. c., str. 22.

⁵⁹ R. Hamann (-K. Wilhelm-Kästner), Die Elisabethkirche zu Marburg, I, str. 17 sq, in sl. 22 ter 25; II, str. 75, sl. 99 in 101.

- ⁶⁰ K. Garzarolli, str. 19 sq, sl. 8 a.
- ⁶¹ K. Garzarolli (ibid., str. 20) navezuje ta spomenik, ki ga pripisuje neki seckauski delavnici okoli leta 1260, še več drugih izdelkov: portalnega leva v Seckauu, vrata nad zakristijo in lopo župne cerkve v St. Mareinu pri Knittelfeldu z bizarnimi človeškimi in živalskimi figurami v zlebičju ter Križanega v Seckauu (sl. 8 b).
- ⁶² M. Aubert, o. c., prim. n. pr. sl. str. 220.
- ⁶³ Ibid., prim. sl. str. 253, 254 in 164.
- ⁶⁴ R. Hamann (-K. Wilhelm-Kästner), Die Elisabethkirche zu Marburg, II, str. 75 sq, sl. 108, 109.
- ⁶⁵ C. Th. Müller, Alte Bairische Bildhauer, München 1950, str. 29, sl. 2—5.
- ⁶⁶ Glej op. 61.
- ⁶⁷ K. Garzarolli, o. c., str. 26.
- ⁶⁸ Ibid., str. 94.
- ⁶⁹ A. Kingsley Porter, Romanische Plastik in Spanien II, Firenze-München 1928, str. 21, tab. 75.
- ⁷⁰ Kingsley Porter (o. c.) domneva, da gre za izdelek kiparja Gilberta, ki je ustvaril (signiran) kip sv. Tomaža za cerkev St. Etienne v Toulouseu. Prim. tudi delo istega avtorja: Romanesque sculpture of the pilgrimage route, Boston 1925, I, str. 150 sq.
- ⁷¹ Benedetto Antelami, Milano-Firenze 1952, I, str. 274.
- ⁷² Ibid.
- ⁷³ Za tip Marije na zmaju glej tudi R. Hamann, Die Salzwedeler Madonna, tab. XXXII c in b.
- ⁷⁴ Kingsley Porter, Romanesque sculpture..., I, str. 246 sq in sl. 1299, 1501, 1586.
- ⁷⁵ Das romanische Tympanon des städtischen Museum in Salzburg und die lombardische Plastik des zwölften Jahrhunderts, Belvedere VIII, 1925, str. 106 sq.
- ⁷⁶ R. Hamann, Die Salzwedeler Madonna, str. 155 sq.
- ⁷⁷ Benedetto Antelami, o. c., I, str. 464, op. 120.
- ⁷⁸ Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, Augsburg 1924, str. 68 sq.
- ⁷⁹ E. Cevc, Romanski Marijin kip v Velesovem, str. 92 sq.
- ⁸⁰ Romanische Skulptur..., o. c., str. 106, sl. 111 b.
- ⁸¹ Die Salzwedeler Madonna, str. 156.
- ⁸² Benedetto Antelami, o. c. I, str. 464, op. 119 in 120.
- ⁸³ L'Éveil de la sculpture italienne, La sculpture romane dans l'Italie du Nord, Paris 1945, str. 279.
- ⁸⁴ MacLagan-Longhurst, Victoria and Albert Museum, Catalogue of italian sculpture, London 1952, str. 2, tab. I b.
- ⁸⁵ Die Basler Gallus-Pforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz, Strassburg 1899, str. 115 sq.
- ⁸⁶ Benedetto Antelami, o. c. I, str. 85 sq; II, sl. 160 in 172.
- ⁸⁷ A. Venturi, o. c., str. 114, sl. 96—98.
- ⁸⁸ O. c., str. 275.
- ⁸⁹ Benedetto Antelami, o. c. I, str. 90, str. 101, op. 185, str. 106, op. 258.
- ⁹⁰ Contributi alla scultura romanica veronese, Riv. del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte IX, 1945, str. 24 sq.
- ⁹¹ Prim. leseno skulpturo Križanja iz Halberstadta in Marijo iz slične skupine iz Naumburga v Berlinskem muzeju. (J. Baum, o. c., str. 524 sq.)
- ⁹² A. Venturi, o. c., str. 254 sq, sl. 206—215.
- ⁹³ Ibid., sl. 214.
- ⁹⁴ Ibid., str. 252 sq, sl. 225—224.
- ⁹⁵ Ibid., str. 347 sq, sl. 534.
- ⁹⁶ Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1955, str. 119, op. 7.

- ⁹⁷ W. Arslan, *La pittura e scultura romanica veronese dal sec. VIII al sec. XIII*, Milano 1945, str. 146 sq.
- ⁹⁸ H. Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, *Österr. Kunsttopographie XXIII*, Wien 1931, str. 247, 107 in 114.
- ⁹⁹ *Romanesque Sculpture*, o. c. I, str. 261; slike glej *ibid.* III, 811—819, ter v delu istega avtorja *Romanische Plastik in Spanien*, tab. 123—150.
- ¹⁰⁰ Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture*, I, str. 262 sq; isti, *Romanische Plastik in Spanien*, II, str. 39, tab. 156—160.
- ¹⁰¹ Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture*, I, str. 263, slika III, 852—859.
- ¹⁰² *Ibid.*, III, sl. 841—849.
- ¹⁰³ *Ibid.*, I, str. 265 sq.
- ¹⁰⁴ Isti, *Romanische Plastik in Spanien*, II, sl. 158.
- ¹⁰⁵ *Ibid.*, sl. 156.
- ^{105a} Kot primer nadaljnjega in delno celo vzporednega stilnega oblikovanja je mikavna skupina lesenih plastik iz konca 13. stoletja, ki jih je objavil A. Kutal (*Tuřanská Madona*, *Umění*, Praha 1954, str. 318 sq in slike). Med temi so najvažnejši kipi sedečih Madon iz Tuřanya (ca. 1280—90), iz praške zasebne lasti (konec 13. stoletja) in iz dunajske zasebne lasti. Posebno je mikavna praška Marija, ob kateri tudi Kutal ni mogel prezreti graškega reliefa in njegove draperije. Poleg regensburških vplivov (Erminoldijev mojster, ki smo ga omenili tudi mi) opaža Kutal močne francoske stilne impulze, ki bi jih lahko posredovala slonokoščena plastika, ob praškem kipu pa je poudaril tudi srednjeevropske in spet regensburške stilne odmeve. — Ikonografsko velja primerjati te plastike z našimi tudi zaradi motiva v sukno ovitih stopal.
- ¹⁰⁶ A. Haseloff, recenzija knjige »Der Dom zu Gurk«, *Göttingische gelehrte Anzeigen*, št. 6, Berlin 1934, str. 256 sq. — E. Cevc, *Nova umetnostnozgodovinska odkritja v Ptujju*, *Zgodovinski časopis VI—VII*, 1952—53 (Kosov zbornik), str. 323.
- ¹⁰⁷ Prim. F. Kieslinger, o. c.
- ¹⁰⁸ O. c., str. 21.
- ¹⁰⁹ P. N. Tumlér, *Geschichte Ordinis Teutonicus III*, Wien 1935 (rokopis).
- ¹¹⁰ G. v. Pettenegg, *Die Urkunden des Deutsch-Orden-Centralarchives zu Wien in Regestenform herausgegeben I*, Prag-Leipzig 1887, str. 115, št. 451.
- ¹¹¹ R. Hamann (-K. Wilhelm-Kästner), *Die Elisabethkirche zu Marburg II*, str. 85 sq.
- ¹¹² M. Zadnikar, *Nekaj misli ...*, o. c., str. 37.
- ¹¹³ Avg. Stegenšek, *Dekanija gornjegrajska*, str. 127, sl. 120.
- ¹¹⁴ Prim. J. Graus, *Ein Kirchenpaar zu Graz*, *Kirchenschmuck* 1884, sl. str. 23.
- ¹¹⁵ W. Buchowiecki, *Die gotischen Kirchen Österreichs*, Wien 1952, str. 18 in 225.
- ¹¹⁶ J. Graus, o. c., str. 35, fig. e.
- ¹¹⁷ F. Kieslinger, *Zur Geschichte ...*, o. c., tab. 3, sl. 5, str. 8; isti, *Die mittelalterliche Plastik ...*, o. c., sl. 10. — Na sorodstvo med osojskim pečatom in graškim timpanom je opomnil že P. Kletler (*Die Kunst im österreichischen Siegel*, Wien 1927, str. 48). Mikavna je tudi ikonografska primerjava med graškim reliefom in pečatom seckauskega samostana (iz 13. stoletja): Jezus drži Marijo za brado. (Steiermark in Wort und Bild, Wien, str. 99.) — Zelo mikavna je tudi ikonografska primerjava s svinčnim diptihom s Krasa v ljubljanskem Narodnem muzeju (F. Stelè, *Likovna umetnost*, *Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani*, *Kult. zgodov. del.*, 1931, str. 105). Na desnem krilu je relief na oblazinjenem prestolu sedeče Marije, ki nudi z desnico Jezusu jabolko, medtem ko Jezus z desnico blagoslavlja. Draperija zakriva Mariji tudi stopala. Na levem krilu je bizantinujoč relief skupine Križanja. — Diptih je nastal najbrž proti koncu 13. stoletja (sl. 29).

DER MEISTER DER MARIENSTATUE VON SOLČAVA

(Die Nummern in Klammern weisen auf wichtigere Anmerkungen hin.)

Die vorliegende Studie möchte einigermaßen das Problem des Meisters und der Werkstatt klarlegen, die in der Mitte und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Marienstatue in Solčava (Sulzbach) im Oberen Savinja-Tal sowie die beiden Marienreliefs, eines in der Krakovo-Kapelle in Ljubljana und ein anderes im Tympanon der Leechkirche in Graz, geschaffen hat.

I. — Das älteste Objekt aus dieser Gruppe ist die (teilweise beschädigte und wahrscheinlich auch umgearbeitete) Steinstatue der sitzenden Muttergottes mit dem Jesuskinde in Solčava. Ikonographisch wichtig ist der geneigte Kopf Marias und die Art, wie sie das Jesuskind ans Kinn greift, sodass es den Kopf stark zurückneigt. Dem Stile nach aber gehört die Statue noch dem spätromanischen Formempfinden an (die Sitzart Marias, der schematisierte Faltenwurf). Besonders wichtig ist das Motiv der Faltenknoten an den Ellenbogen und am linken Knie, weiters das fächerartige Faltenbündel an den Seiten sowie der scharfe Faltenbruch am Boden. Der Mantel umhüllt auch die Füße (2).

Dieser Statue verwandt ist das Marienrelief, welches sich jetzt in der kleinen Kapelle an der Krakovska ulica in Ljubljana befindet. Es ist das Tympanon, welches einst — wie die neuesten Funde zeigen — den Oberteil des Portals an der 1714 geschleiften mittelalterlichen Kirche des Ritter-Ordens in Ljubljana schmückte (5). Zum Unterschied von Solčava hält die Ljubljanaer Muttergottes einen Apfel in der Rechten, das Kind aber sitzt in mehr hieratischer Pose auf ihrem Schosse. Hinter dem Throne bemerkt man noch das Rudiment des romanischen Baldachin-Motives (für ältere ikonographische Beispiele siehe die Anm. 24—27). Den Fusschemel bilden zwei Drachen mit ineinander verflochtenen Hälsern, der Thron aber ist von zwei Löwen flankiert. Dem Stile nach ist das Relief freier und bewegter als die Statue von Solčava. Die Falten sind realer geraten, obwohl sie noch starr und gebrochen, dicht und dünn sind. Der Körper tritt ziemlich wirklichkeitsmässig unter der Kleidung hervor.

Die beiden Denkmäler zeigen trotz ihrer ikonographischen und stilistischen Unterschiede sehr grosse Ähnlichkeit, doch ist das zweite stilistisch reifer, schon ganz gotisch empfunden. Deshalb könnte man die Statue aus Solčava zwischen die (hölzerne) Marienstatue aus Velesovo aus den ersten Dezenien des 15. Jahrhunderts (8) und das Ljubljanaer Relief einreihen.

II. — Die ikonographischen Verwandten der Solčavaer Statue finden sich in der Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts (13—16), weiters in den französischen Email-Erzeugnissen (das Reliquiar aus St. Viance) (17); besonders anziehend für den Vergleich ist das Marienrelief am Kelchreliquiar aus dem Museum in Stockholm (20). Sein Ausgangspunkt jedoch ist die byzantinische Hodigitria (18). Auch das Ljubljanaer Relief weist auf byzantinischen ikonographischen Ursprung zurück. Die beiden Drachen als Fusschemel und die beiden Löwen am Throne alludieren vielleicht auf den Text des Psalmisten: »...et conculcabis leonem et draconem«, noch wahrscheinlicher aber ist das ein reduziertes Motiv des Thrones Salomons (Löwen, Vögel auf den Kapitellen). Ikonographisch stellt das Relief Christus als Gesetzgeber und Philosophen dar (»Christus legem dat« — »In gremio Matris sedet Sapientia Patris«). (Analoge Beispiele siehe in den Anm. 31—34.)

III. — Man war lange der Meinung, das Ljubljanaer Relief sei mit dem Marienbilde identisch, welches man schon 1275 in der Kirche des Ritterordens in Ljubljana verehrte und welches uns in einer knappen Skizze mit einer

Anmerkung des Chronisten der Barockzeit, Johannes Gregor Thalnitscher, in seinem handschriftlichen »Marianale Carnioliae« überliefert worden ist (25—36). Doch erhellt aus einer eingehenden Vergleichung der Skizze und des Reliefs, dass sich jene wohl auf eine andere, heute verschollene Statue bezieht. Dass aber das Relief wirklich aus der Kirche des Ritterordens herrührt, beweisen die Fragmente, die während der Restaurierung der heutigen Barockkirche 1955 entdeckt wurden. Unter anderen Stücken befindet sich auch ein Kapitell, welches mit Drachen, die ihre Häuser ineinander verflechten, geschmückt ist und den Drachen unter Marias Füßen auf dem Relief ähnlich sind (in beiden Fällen bemerkt man auch dieselbe Rosatönung). Ein kleineres Kapitell ist mit distelähnlichen Blättern geschmückt. Ausserdem hat man im Hofe noch zwei mit Rosafarbe getönte Knospenskapitellfragmente gefunden, die der Zeit bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts angehören und sich im Städtischen Museum in Ljubljana befinden (40).

Der Legende nach soll die Statue in Solčava von Ochsen beim Pflügen auf einem Acker entdeckt worden sein; eine andere Legende hingegen erzählt, »Maria« (unsere Statue?) sei aus der Gegend von Gornji grad (Oberburg) hergewandert. Es ist schwer festzustellen, ob die Statue schon von Anfang an in Solčava gewesen sei, oder ob man sie erst später, vielleicht schon Mitte des 15. Jahrhunderts, hingebracht habe. Die Kirche von Solčava ist im 15. Jahrhundert noch nicht bezeugt. Jedenfalls ist die Statue auf dem Gebiete des Benediktinerstiftes von Gornji grad, unter dessen Obrigkeit Solčava gehörte, entstanden. Dafür sprechen auch die Drachen und die mit distelförmigen Blättern geschmückten Kapitelle, die wir aus Gornji grad kennen. Besonders lehrreich ist das Kapitell, welches neben dem Eingange ins neue Genossenschaftsheim eingemauert ist und wieder dieselben Drachen aufweist. Die Verwandtschaft mit den Kapitellen aus Ljubljana ist evident, obwohl diejenigen aus Gornji grad etwas älter sein werden. Die Statue in Solčava ist wohl das Erzeugnis der Werkstatt der Kapitelle zu Gornji grad.

IV. — Die jüngsten Denkmäler dieser Gruppe sind uns aus Graz bekannt. Es sind dies die Schlusssteine, die Kapitelle und das Tympanon des Westportals der Leechkirche, sowie eine Prophetenkonsole im Grazer Joanneum (52).

Ikographisch ist die Muttergottes im Tympanon eine Nachbildung des Ljubljanaer Reliefs, doch hebt hier das Kind die Rechte nicht zu segnender Gebärde, sondern streichelt das Kinn der Mutter, es hat auch nicht mehr den Rhetormantel umgehängt und die Beine nicht mehr gekreuzt. All dieses bedeutet neue realistische Momente. Die Draperie der Kleidung ist malerischer und entspricht dem Zackenstile mehr als jene des Ljubljanaer Bildes, obwohl sie dem Stile der Fresken in Gurk oder in Göss nicht vollkommen analog ist. Der Körper strebt nach voluminösen Werten, die im Widerspruch zum Malerischen der Kleidung stehen. Das jetzige Baldachin ober Maria soll spätgotischen Datums sein (53), doch ist es wahrscheinlich, dass es ein älteres, abgelöst hat. In diesem Falle hätten wir eine ausgesprochene Tabernakelfigur vor uns, die nach W. Paatz (53) eine der vier gotischen Besonderheiten darstellt. Ihre Anfänge treffen wir schon in Chartres und in Reims, in Deutschland aber überall, wo Reimser Stilimpulse vorgedrungen sind (56).

Die Schlusssteine der Leechkirche weisen eine stilistische Entwicklung in der Richtung W-E und bilden eine Gruppe mit den Schlusssteinen des Chores der Pfarrkirche zu Murau (58) und den Schlusssteinen des Hauptschiffes der Elisabethkirche zu Marburg a. d. Lahn, im Bamberger Dome und zu St. Yved in Braisne (59).

Die Prophetenkonsole im Joanneum scheint im Grazer Kreise das älteste Stück dieser Gruppe zu sein. Sie stellt gleichzeitig den Übergang zum Relief der sitzenden Muttergottes mit dem Kinde in Seckau dar (60—81). Auch dieses

Relief enthält byzantinische Elemente und ist mit Ljubljana und Graz verwandt; es fehlen ihm aber die Drachen und das Baldachin, von den Löwen aber sind am Throne nur die Köpfe übriggeblieben. Der Ausführung nach ist der Stil dieses Reliefs rustikaler und ist bestimmt schon am Rande des Wirkungskreises unserer Werkstatt als ihr lokales Derivat entstanden.

In Solčava und in Gornji grad treten romanische stilistische Rückwirkungen noch stark hervor, in Ljubljana hat die Gotik schon vollkommen überhand genommen; die Grazer Stücke entsprechen aber schon gänzlich dem westeuropäisch orientierten Stile des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts. Das Ljubljanaer Relief erinnert uns endlich an die Plastiken des nördlichen und südlichen Portals von Chartres (bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts), in Graz aber ist ein Anklang an das Mittelportal der Kathedrale von Amiens (»Beau Dieu«) aus um 1250 sowie an die Figuren des Mittelportals von Reims, die in Anlehnung an die Plastiken von Amiens entstanden sind, bemerkbar. Vergl. auch die Muttergottes in Tympanon des Westportals der Elisabethkirche zu Marburg a. d. Lahn, die Einflüsse von Amiens und von Reims aufweist (62—64). Alles weist darauf hin, dass in Graz die neuen französischen Vorbilder eingewirkt haben. Wir denken auch auf den Erminoldimeister.

Das Seckauer Relief könnte zwischen Solčava und Ljubljana eingereiht werden. Die Statue von Solčava dürfte mit um 1250, das Ljubljanaer Relief bald nach 1260 datiert werden (Seckau um 1260), die Leechkirche aber wurde 1285 noch unfertig konsekriert.

V. — Das ikonographische und teilweise sogar stilistische Prototyp unserer Mariendarstellungen finden wir in der Marienstatue von Solsona in Spanien (69), welche der tektonischen Seite nach noch romanisch erscheint. Für uns ist die Haltung des Jesuskindes wichtig, das Motiv seines unter den Unterarm gerafften Mantels sowie der Löwe und der Drache unter den Füßen Marias (nach Psalm XC, 15). — Den zweiten ikonographischen Vergleich bietet uns Südfrankreich mit untereinanderentwicklungsmässig verbundenen Mariendarstellungen (aus der Gruppe der Anbetung der hl. Drei Könige) in Beaucaire, Fontfroide und St. Gilles (74).

Schon H. Beenken vermutete (75), dass das Marientympanon in Salzburg unter dem Einfluss des Muttergottesbildes aus Solsona entstanden sei. Wie mehrere andere Autoren (z. G. Francovich, Karlinger), so kann auch ich seiner Datierung dieses Denkmals mit dem 12. Jahrhundert nicht beistimmen, es weist ja alles darauf hin, dass es um die Mitte des 15. Jahrhunderts geschaffen worden ist, wovon auch die Knospenblätter unter dem Sitze Marias, die für die Zeit um 1250 charakteristisch sind, Zeugnis ablegen. — Auch die Muttergottes aus Trient, die unseren Beispielen ikonographisch verwandt ist, wurde von Beenken falsch bestimmt, ihre Abhängigkeit von Solsona und von der Plastik Antelamis ist ja evident (82—83), obwohl an ihr auch nordische Stiltzüge zu bemerken sind. Die Muttergottesdarstellungen von Salzburg und von Trient sind interessante ikonographische Parallelen zu unseren Marienbildnissen, da alle denselben Ausgangspunkt in südfranzösischen und spanischen Prototypen haben, von denen letzten Endes auch Benedetto Antelami angeregt worden ist.

In Solčava und in Ljubljana bemerkten wir einige antikisierende Elemente (um den Arm gewundene Mäntel, schneckenartige Knoten usw.), die den Gedanken an eine formale Befruchtung von antiken Plastiken her zulassen. Wir erinnern an die Reliefplatten aus dem Dom zu Basel (die Apostel und das Martyrium des hl. Vinzenz) (85—86), an die Christus- und Apostelstatuen im Pontile der St. Zeno-Kirche zu Verona (französischer Einfluss) (78—88), in ihrer eigenen Art aber reihen sich unter die älteren stilistischen Vorläufer, obwohl nicht in direkter Linie, auch die Reliefs am Baptisterium

in S. Giovanni in Fonte zu Verona (92—93), aber auch die Karyatiden unter dem Portikus Bertazzola in der Domkirche zu Cremona (94). Die Grazer Prophetenkonsole erinnert uns an den Propheten in der Kapelle Zen in S. Marco in Venedig (95).

VI. — Die Stilspur leitet uns zur spätromanischen spanischen Plastik. Die Statuen der Camara Santa zu Oviedo (aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts) entstanden als Synthese der damaligen führenden westeuropäischen Strömungen (99). Darin fand auch Mateo, der Schöpfer des berühmten Portico de la Gloria zu Santiago da Compostella (um 1188), Anregung. Vergleicht man die Santiagoer Statue des hl. Jakob d. J. mit der Statue aus Solčava, so bemerkt man eine grosse Ähnlichkeit der beiden (das Faltenbündel unter der Rechten, der schneckenähnliche Knoten ober dem Ellenbogen, der Zickzackrand des Gewandes), bei den U-förmigen Falten an den betonten Gliederpartien aber wird man an die Plastiken von Oviedo erinnert. Vgl. auch das aufgedunsene Antlitz des hl. Daniel von Mateo (105) mit der Muttergottes in Solčava!

Zum Vergleich dürfte man auch die beiden von Mateo inspirierten Portale zu Orense und in San Vincente zu Avila heranziehen. Wenn man weiss, wie weit sich der Einfluss des Portico de la Gloria des Mateo erstreckte (nach Kingsley Porter: die Aposteln in Bamberg, Chartres, Amiens, Reims, das Portal der Kathedrale in Lausanne, die Kathedrale in Basel, die Aposteln in York) (105), so ist es gar nicht verwunderlich, dass er auch den Meister unserer Mariendarstellungen beeinflussen konnte (die Bedeutung Compostellas als Wallfahrtsortes!).

Was den Zackenstil betrifft, so bedeutet dieser kaum etwas mehr als die letzte Phase der Entwicklung, die vom Portico de la Gloria seinen Ausgang genommen hatte. Er scheint mir mit dem Zackenstil in der Malerei nicht identisch, sondern nur die Synthese eines malerisch veranlagten Formwillens (Graz!) und einer retrospektiv eingestellten Formvorstellung zu sein; die Malerei stand ihm nur im sekundären Sinne Pate.

VII. — Meiner Meinung nach darf der Sitz unserer Werkstätte nicht im Ordensbereiche des Ritterordens gesucht werden, wie es bisher einige Autoren getan haben. Der Ritterorden beschäftigte sich ja nicht mit künstlerischen Aufgaben, ausser vielleicht im Ordensstaat an der Ostsee. Die ältesten bekannten Denkmäler aus unserer Gruppe entstanden in der Umgebung des Benediktinerstiftes zu Gornji grad. Da dasselbe auch in guten Verbindungen zu dem Ritterorden stand (110), ist es wahrscheinlich, dass unser Bildhauer aus benediktinischen Diensten später in die Dienste des Ritterordens übertreten ist und zuerst in Ljubljana, dann aber noch in Graz tätig gewesen sei. Er verfolgte aufmerksam die stilistischen Errungenschaften der führenden Bildhauerwerkstätten Westeuropas.

Der Marientypus, den wir in den drei Varianten in Solčava, in Ljubljana und in Graz angetroffen haben, wurde, wie es scheint, gerade von den Benediktinern sehr verehrt — vergl. das Siegel des Ossiacher Stiftes in Kärnten (117) aus der Mitte des 13. Jahrhunderts.

Es mögen bei der beschriebenen Gruppe mehrere Bildhauer mitgearbeitet haben, doch war der Gestaltungswille des führenden Meisters massgebend. Deshalb scheint es mir richtig zu sein, wenn wir denselben dem ältesten Erzeugnis der Gruppe nach als »den Meister der Marienstatue von Solčava«, seinen Kreis aber als »die Werkstätte des Meisters der Marienstatue von Solčava« bezeichnen.

PORTAL S PLETENINASTO ORNAMENTIKO NA CMUREŠKEM GRADU

Marijan Zadnikar

Umetnost zgodnjega srednjega veka je v jugoslovanski Sloveniji z ohranjenimi spomeniki slabo zastopana. Od arhitekture, ki je bila v tem času še večinoma lesena, poznamo doslej le zidani kapeli sv. Martina in Jurija na Svetih gorah ob Sotli,¹ od figuralne plastike, ki jo v dani obliki komaj lahko tako imenujemo, poznamo v kamnito ploščo linearno vrezano človeško figuro istotam² in pa troje delno ohranjenih plošč, okrašenih z značilno italo-karolinško pleteninasto reliefno ornamentiko, od katerih je prvi fragment v Slivnici pri Mariboru,³ druga dva pa sta s še nekaterimi pozneje najdenimi v Batujah na Vipavskem.⁴ S tem je seznam naših predromanskih umetnostnih spomenikov po dosedanjem znanju o njih skoraj izčrpan. Tudi naš novo odkriti spomenik, ki je predmet te razprave, števila predromanskih ne bo povečal, ga pa z zadnjimi tremi omenjenimi in s tem na predromansko dobo vežejo nekatere formalne sorodnosti (sl. 50).

Konservatorsko potovanje na grad Cmurek je v poletju leta 1953 odkrilo v zahodni fasadi stavbe relief, ki ga že na prvi pogled lahko označimo za nadvratni polkrožni timpanon, okrašen s pleteninasto ornamentiko. Čeprav je spomenik dobro viden že ob prihodu v grad, doslej menda sploh ni bil opažen in je umetnostni zgodovini še neznan. To nas začudi še toliko bolj, ker je na istem gradu ohranjen tudi figuralni relief, ki je za poprej omenjenim svetogorskim spomenikom med najstarejšimi doslej znanimi primeri srednjeveške figuralne plastike pri nas in na katerega pa je opozorila tiskana notica že pred skoraj 50 leti.⁵

Grad Cmurek leži severovzhodno od Maribora na skrajnem, 306 m visokem obronku Slovenskih goric, predno se te proti severu strmo spustijo k Muri, onkraj katere je na avstrijski strani istoimenski trg in se za njim odpira široka obmurska nižina. Geografski obrambni položaj gradu še povečujejo strma pobočja, ki se spuščajo tik pod stavbo proti vzhodu, severu in zahodu, medtem ko je le proti jugu grad po legi nezavarovan in sta ga tu branila dva visoka stolpa, ki sta od začetka 19. stoletja podrti,⁶ a ju še vidimo na Clobucciarichevi, sicer ne točni skici cmureške okolice iz okrog 1600⁷ ter na Vischerjevem bakrorezu iz leta 1681.⁸ Danes grad nima več trdnjavske podobe in edinole dohodni leseni most preko jarka na zahodni strani še spominja na nekdanje utrdbene naprave. Letnica 1628 na zunanjem portalu v

obzidju s strelnimi linami bo verjetno datum ante quem je bila izvršena večja renesančna prezidava srednjeveškega gradu, ki ga je leta 1542 tedanji lastnik Wolfgang von Stubenberg imenoval najslabšega od vse svoje grajske posesti in ga je verjetno ravno zato dal njegov nečak Wolf temeljito prezidati. Dela je vodil arhitekt Bertolletto iz Coma, kakor poroča neki vir iz leta 1591, ki pristavlja, da je »Betholettic grad »meistenteils erpaut und auf den italienische Formb zugerichtet.«⁹ V tej obliki se je grad ohranil do danes, kot dokazuje zlasti arhitektura arkadnih hodnikov v dvoje nadstropij okrog nepravilno pravokotnega dvorišča. Prav s timpanonom, ki nas tu zanima, pa smemo sklepati, da je vsaj del visokosrednjeveškega gradu še ohranjen v severozahodnem oglu sedanje stavbe, ki se je v poznem srednjem veku z dozidavo vzhodnega trakta, ki ga časovno določujejo gotski portali, zaključila v osrednje dvorišče, ki je danes kot celota tudi estetsko mikavno.

Pred dvonadstropno zahodno fasado, ki je dolga ca. 50 m in v kateri je tudi glavni vhod, je v oddaljenosti do ca. 10 m od nje pozidano na robu jarka obzidje tako, da nastane med njim in gradom nekako zunanje dvorišče, v katerem so k obzidju prislonjena še pritlična poslopja. Gradnja fasadne stene je močno neenotna. Posebno v njenem srednjem delu se zid do višine nad I. nadstropjem nagiba navzven in so nad to stopnico pozidali kar drugo nadstropje, v levi polovici pa izstopa del fasade do 30 cm že od temeljev navzgor. Vse to kaže na večkratne prezidave, potrebne zaradi slabega stanja, o katerem tožijo že v 16. stoletju. Pod delno odpadlim ometom se v spodnjih delih fasade ponekod prikazuje kamnita zidava iz slabo obdelanih blokov s težnjo po platenju, kar je v severnem, t. j. levem delu fasade še najbolj izrazito. Prav tu pa je v steni vzdignjen naš polkrožni nadvratni timpanon približno 6 m od njenega severnega ogla. Spodnji rob timpanona je 3,20 m nad sedanjim nivojem tal. Ves polkrožni vrh portala je dobro ohranjen in ni nikjer poškodovan. Arhivolta je ohranjena v naravni barvi kamna in še pristni površinski obdelavi, za katero je značilen vzporeden potek gostih drobnih razic. Timpanon sam je bil večkrat prebeljen in se je apnena prevleka ohranila zlasti v zgornjem delu, ki ga varuje pred padavinami ven stoječi okvirni lok, ter v globljih kotih. Ves ta zgornji del je iz enakega kamna, ki je po ugotovitvi asistenta D. Kuščerja mehak litavski apnenec, ki ga kopljejo v bližini in ki tvori geološko plast, na kateri stoji grajska stavba. Ta kamen je bil porabljen tudi kot stavbni material ob zidanju gradu, kar je značilno za srednji vek, ki je uporabljal za gradnjo material iz neposredne bližine gradbišča. Tu pa so ga imeli celo kar na mestu in ni izključeno, da so tako z izkopom poglobili deloma že po naravi dane obrambne jarke okrog gradu. Timpanon sam je vložen v 19 cm širok kamnit razbremenilni lok v ravnini stene, sestavljen v polkrogu iz 6 enakomernih kosov z živimi notranjimi robovi, medtem ko je preklada pod njim debela do 25 cm, a je deloma poškodovana in večinoma ometana. Notranje mere tega »okvira« so torej istočasno zunanje mere timpanonove plošče, ki je z zunanjim robom 4 cm poglobljena vanj in visoka 107 cm pri spodnji širini 214 cm, kar je točno polovica kroga. Ta timpanonova plošča ni iz enega kamna, temveč iz dveh kosov, katerih levega večjega dopol-

njuje na desni manjši kos v obliki krogevega izseka s središčnim kotom 60° , kar vse pa se opazi šele ob podrobnem pregledu in ne moti celote. Timpanon sam ima spet na vseh straneh 14,5 cm širok okvir, katerega prednja ploskev je vzporedna ravnini stene, ki je edini ostanek njegove tektonske ploskve. Od njega se nato poševno z vseh strani poglobi timpanon navznoter do najgloblje ravnine še za 5 cm, ki



Sl. 30. Cmurek, grad, romanski portal

je torej 9 cm pod ravnino z njo vzporedne stene in zmanjšana na format 75×170 cm. Polkrog se tako zaradi dvignjenega spodnjega roba pri koncentričnem krogu spremeni v krogov odsek, ki je reliefno okrašen. Relief, ki je visok le 2 do 5 cm, torej ne dosega prvotne tektonske ploskve timpanona. Po srednjem poglobljenem polju je razdeljen v štiri dele tako, da je z odrezanim vrhom in obema kotoma ter z naslonom na spodnji rob ustvarjen v sredini ležeči pravokotnik (58×115 cm), okrašen s pletenino, medtem ko so ostali deli ploskve pokriti z reliefno rastlinsko motiviko.

Najzanimivejše je srednje pravokotno polje. Popolnoma ga izpolnjuje pleteninasta ornamentika, sestavljena iz dveh glavnih motivov:

dveh v sredini se stikajočih kvadratov, postavljenih z ogloma na spodnji rob, da tvorita nekako ležečo oglato osmico in je že s tem ustvarjena popolna simetrija, tako značilna za celo kompozicijo in ki je poleg drugih momentov važna tudi za opredelitev spomenika. Skozi vsako polovico te osmice oziroma vsak njen kvadrat se prepleta po ena samostojna zvezda, sestavljena iz štirih z vrhovi se dotikajočih polkrogov tako, da so pasovi kvadrata vtaknjeni skozi njene pentlje. Vsaka teh dveh zvezd, ki zavzemata po polovico pravokotnika, je samostojna, pa vendar ustvarjata zaradi krogovičnega sistema, iz katerega sta grajeni, na sredini krog, ki ju optično povezuje med seboj. Vsi ti geometrični deli reliefa izstopajo iz talne ploskve v obliki pasov, sestavljenih iz vzporedno potekajočih trakov in so le v desni zvezdi trotračni, izdelani z značilnim stranskim zarezo (Kerbschnitt), medtem ko so vsi ostali pasovi po sredini z žlebom razdeljeni v dva vzporedno tekoča trakova v tretjinskih razmerjih širin med seboj.

Zgornji, od loka odrezani del ploskve, izpolnjuje rastlinski motiv, ki raste od zgoraj navzdol iz povezanega stebela in se simetrično razrašča na obe strani. Prva lista ob stebelu sta volutasto zavita, ostali pa enakomerno porazdeljeni po dani ploskvi, po trije na vsaki strani. Mesnati listi so mehko narezani in še najbolj spominjajo na polovico smokvinega lista. Čeprav krasilno uporabljeni, so razmeroma realistično podani. To občutje v odnosu do narave je še bolj očitno pri obeh stranskih rastlinskih motivih, ki raste s trojnimi, v šopek z dvojnimi trakom povezanimi peclji iz spodnjega roba. Prvi spodnji list se zavije v kotu v geometrično pravilno voluto, ostali pa se razporede po preostali ploskvi, ki jo v »strahu pred praznino« izpolnijo do skrajnih meja.

Če se od teh detajlov v opisu ozremo na celoto timpanona in si poskusimo razložiti njegovo sedanje mesto, nam bodo pri tem dobro služile naslednje ugotovitve. Neposredna okolica timpanona ne kaže znakov, da bi bil na sedanje mesto od nekod pozneje prenešen. Nasprotno; skozi tanko plast ometa prosevajoča kamnita gradnja tega dela fasadne stene sega s svojim plastenjem prav do loka, ki obdaja timpanon. Posamezni kosi arhivolte so v stikih tako skrbno sestavljeni, da se pri morebitnem prenosu od drugod pri zopetni vzdavi to prav gotovo ne bi bilo zgodilo in jih verjetno niti prenašali ne bili, ter bi vzdali samo srednjo ploščo. Že samo to je skoraj dokaz, da je timpanon ohranjen in situ. To mnenje pa se izkaže za pravilno še z novim momentom. 25 cm pod desnim oglom timpanona, kolikor pač znaša širina njegovega zunanje okvira na spodnji strani, je bil med ostalimi kamnitimi kvadri pod tankim ometom viden večji obdelan ležeč kamen, ki je na levi krajši stranici navzdol posnet v krožnem loku in je ta del okrašen v sredini z rahlo poglobljeno ploskvijo, ki v zmanjšani obliki posnema zunanji obris. Po odstranitvi ometa se je pokazalo, da gre za kamen, ki je s tem okrašenim delom v funkciji konzole zmanjševal razpetino vrat in nosil polovico teže timpanona. Ko se je pod njim v navpični črti pokazal tudi živi rob desnega podboja, sestavljen iz drug na drugega postavljenih kvadrov, je postalo več kot očitno, da gre za zazidan portal, v katerem je naš timpanon zapiral njegov polkrožni vrh. Silasti gotski portal, ki v osi pod timpanonom sedaj služi za prehod, so



Sl. 31. St. Vid pri Stični, romanski kapitel

torej pozneje vzdali v njegovo odprtino, ki je bila po rekonstrukciji široka 2.20 m in so jo tako iz potrebe ali pa zgolj iz gotskega občutja, ki je narekovalo šilasto obliko, zmanjšali. Nekam nenavadna višina tako dobljenega portala (do preklade ca. 5 m) je lahko razložljiva s spremembo zunanjega nivoja tal ali pa z uporabo nekaj stopnic pred njim.

Z ornamentalnim delom reliefa, ki najbolj priteguje pozornost, se srečamo z motivom trakaste pletenine, s kakršno krasí abstraktno usmerjena umetnost južne in srednje Evrope ob koncu prvega tisočletja najbolj pogosto različne dele kamnite cerkvene opreme in jo je uspelo po Ginhartovi sintezi vseh teorij o njeni geografski razširjenosti in njenem izvoru označiti za »karolinško-italsko umetnost«, s

čimer so dani njen geografski prostor in čas ter njeno poreklo.¹⁰ Zato ne kaže ponavljati poti in vzrokov, ki so privedli do navedene ugotovitve. Če hočemo časovno in izvorno opredeliti naš spomenik, prihajajo v poštev poleg pletenine, h kateri se bomo še povrnili, še drugi momenti. Poglejmo najprej celoto. Spomenik se je izkazal kot delno zazidan portal, katerega baze so bile ob vzdavi gotskih podbojev verjetno uničene in ki je imel pravokotno v steno vrezane, iz obdelanih kamnitih blokov sestavljene podboje, katerih vrhnji kamen je z izstopajočo konzolo nosil timpanon. Polkrožno zaključeni vhod nastopa kot osnovna oblika vrat že v predromanski dobi tudi pri nas n. pr. na Svetih gorah ali v romanski dobi v južni steni župne cerkve v St. Vidu pri Stični. Vendar našega portala, čeprav je zgoraj tudi polkrožen, ne gre primerjati z njima. Nad veliko pravokotno odprtino (ca. 5×2,20 m) je njegov polkrožni vrh zaprt s timpanonom. V nasprotju z gotskimi portali, ki so lijakasto poševno vrezani v steno in tudi z mnogimi romanskimi, ki se vanjo stopničasto poglobljajo, je naš portal enostavno pravokotno vrezan v steno z živimi robovi podbojev. Po Dehiu¹¹ je pri portalih najvažnejši prav ta moment, pri čemer so pravokotno vrezani na splošno značilni za južne dežele, ki so tudi v tem ohranile antično tradicijo, poševno vrezani pa so s to novo obliko na severu ustvarili iz praktičnih nagibov nov tip srednjeveškega portala, ki pa se uveljavlja šele od 12. stoletja dalje. Vse 11. stoletje uporablja Nemčija še primitivne portale s pravokotnimi podboji, vodoravno preklado in razbremenilnim lokom nad njo, značilnim za zgodnji romaniko, torej v bistvu emureškemu portalu podobne rešitve. Nasprotno pa se je ta oblika obdržala v Italiji skozi vso romansko dobo. Stilno več ali manj določljiva je konzola, navzdol posneta v krožnem loku tako, da spominja njena oblika na splošno na občutje romanskega kockastega kapitela in romanskih konzol. Poglobljeno srednje polje stranske zunanje ploskve te konzole pa je v težnji po njeni okrasitvi n. pr. sorodno podobno okrašenim kapitelom v poznoromanskem križnem hodniku v Berchtesgadenu na Bavarskem iz prve polovice 13. stoletja,¹² s čimer seveda ne mislim drugega kot na formalno sorodnost. Stilno še zgovornejši pa je polkrožni vrhnji del portala. Obstoj treh vzporednih ploskev, ki se poglobljajo v steno, je za datacijo važen zato, ker je najgloblja ploskev okrašena z reliefno ornamentiko, ki nikjer ne dosega višine timpanonove okvirne ploskve, medtem ko v karolinški dobi, ko doživlja pleteninasta ornamentika svoje klasično obdobje, reliefni vrhovi trakastih pasov redno dosega prvotno tektonsko ravnino plošče. V primeri s tem gre v našem timpanonu za odklon od tega principa v smeri ustvarjanja več vzporednih ploskev, ki povzročajo z igro svetlobe in sence plastičnost, medtem ko je karolinška pleteninasta dekoracija v svojem izrazu ploskovita. Gre torej za novo stopnjo v razvoju, za degeneracijo idealov abstraktne umetnostne smeri, ki se kaže tudi v naslednjem momentu. V predromanski dobi se pleteninast ornament popolnoma podreja dani predskvi ali osnovni obliki predmeta, katerega krasi, tu pa si je pletenina ustvarila sredi polkrožne ploskve pravokotno polje, v katerem se samostojno izživlja. In če pogledamo njeno tehnično plat: v svoji zlati dobi je pletenina



Sl. 52. Vuzenica, župna cerkev, romanski portal

dosledno izvedena tako, da je izrezana navadno v treh vzporedno potekajočih trakovih iz plošče s stranskim zarezo in je tako ozadje ornamenta poglobljeno. Ta tehnika je pri cmureškem pleteninastem ornamentu uporabljena le v desni zvezdi, ki je tudi edina tritračna, medtem ko potekata v vseh ostalih pasovih le dva vzporedna trakova, ki pa

nista izvršena s stranskim zarezom in torej nimata ostrih grebenov, temveč tvorita v prerezu pravokotnik, ki ga širok žleb po sredi deli v dva sebi skoraj enako široka trakova. Torej spet odklon od značilne tehnike in oblik italo-karolinške pleteninaste ornamentike. Poleg tega pa je tudi njen celotni izraz obleden. Pasovi so se stanjšali in so se med njimi pokazale precejšnje ploskve ozadja. In končno rastlinski motivi. Ne oziraje se na to, da se oba spodnja lista stranskih listnih šopkov zavijata v močno stilizirano voluto, je pri ostalih listih težnja po plastični upodobitvi že zelo močna in že dobro uveljavljena. Z nazaj zavihanimi robovi in poglobljenim srednjim delom je list plastično in realistično modeliran. Če je značilnost italo-karolinških plošč s tako ornamentiko, da v svojih reliefih simbolizirajo predmete z znaki,¹² jih v naših listih že upodabljaajo. Vsi naštetih momenti, bodisi v obliki portala bodisi z okrasom timpanonove plošče in z njeno v sredini poglobljeno ploskvijo, govore za to, da imamo opravka s spomenikom romanske dobe, ki ga postavljam na splošno v 12. stoletje, kar naj najprej podprem z zgodovinskimi podatki o gradu.

Grad Cmurek se v virih prvič pojavi okrog leta 1145 pod imenom »Môreкке«,¹⁴ kar je najstarejša njegova omemba. Večkrat postavljajo njegov nastanek v zvezo z Burkartom Koroškim, imenovanim tudi »Mariborski«,¹⁵ ki da ga je pozidal proti sredini 12. stoletja, na kar verjetno sklepajo iz časa prve omembe gradu, a ne navajajo virov za tako trditve. V drugi polovici 12. stoletja se zgoste zgodovinski podatki o njegovih lastnikih.¹⁶ Iz nobene listine pa ni mogoče karkoli razbrati o njegovi stavbni zgodovini. Če je torej grad vsaj posredno od sredine 12. stoletja dalje ponovno dokumentarno izpričan, je s tem z veliko verjetnostjo hkrati z grajsko stavbo dan terminus ante za nastanek našega portala in pleteninastega ornamente. K vprašanju datacije pa prispeva še drug moment. V sedanji vhodni veži v zapadnem traktu je pri tleh vzdian zelo močno prebeljen figuralni relief, predstavljajoč zmaja, ki mu iz žrela moli gornji del človeškega telesa z mečem v desnici, z v našo desno obrnjeno glavo, medtem ko je levica od nadlakti dalje odbita. O tem reliefu poroča leta 1905 Gabriel Majcen,¹⁷ da je bil pred 50 leti za podlago lesene pojate, namestu katere so pozneje postavili gospodarsko poslopje, v katerega so ga vzdali, leta 1905 pa so ga prenesli na njegovo sedanje mesto v veži. Iz zidu snetega so ga takrat zmerili in je bil 136 cm visok, 40 cm širok in 48 cm debel. Fotografija iz tega časa nam kaže pokončni kvader, kar po reliefu sodeč odgovarja prvotni legi, v kateri je bil uporabljen. Takrat so ga ocenili za »robato provincialno delo iz dobe okrog 1200« in za ilustracijo svetopisemskega psalma. S spomenikom se v tej zvezi ne nameravam pobliže ukvarjati, lahko pa nam dobro služi za časovno primerjavo z našim timpanonom. E. Ceve¹⁸ ga je označil za izdelek lombardskega komnoseštva in ga postavil v sredino 12. stoletja, s čimer smo spet v zreli romanski dobi in smo se približali domnevni dataciji našega portala. Za ožjo, morda celo delavniško sorodnost med obema pa skoraj z gotovostjo pričra enakost uporabljenega materiala, ki je v obeh primerih litavski apnec. Misel, da bi bil figuralni relief prvotno uporabljen celo kot del našega portala, je brez preiskave tudi njegovega levega ostenja, ki je zdaj

zazidano in kjer bi po izključitvi desnega podboja, ki je sestavljen iz gladkih kamnitih blokov, edino lahko bil, nekoliko tvegana. Drža pokončne figure, ki se ozira v gledalčevo desno in ob naši domnevni rekonstrukciji njene uporabe torej proti sredini vhoda, bi temu ne nasprotovala. Ne bi bilo izključeno, da so ta relief izluščili iz levega



Sl. 35. Vuzenica, romanski portal, kapiteli

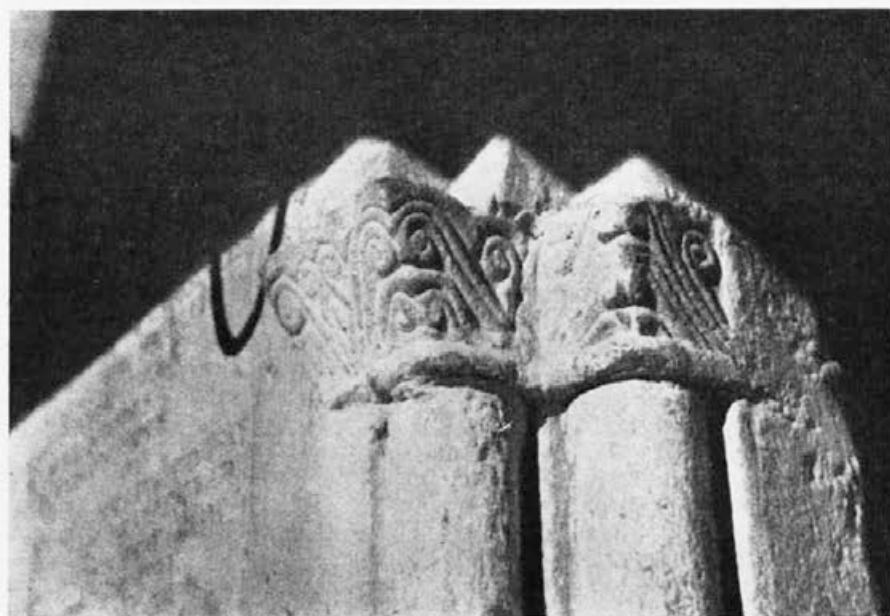
portalnega ostenja in ga prenesli drugam, ko so iz praktičnih nagibov v 19. stoletju zazidali oster kot med fasadno steno in sosednjim poslopjem, s čimer so zakrili tudi levo ostenje prvotnega portala. Ta domneva, ki je brez preiskave okolice portala ne smatram za edino verjetno, pa bi se dobro skladala z oceno lombardske smeri tega reliefa. Tudi v portalu grajske kapele na Malem gradu v Kamniku iz 2. polovice 12. stoletja so živali reliefno uporabljene kot njegov okras. In če bi vzore za tako okrašene portale iskali v sosednjih deželah, bi nas pot

nujno pripeljala preko Koroške na Tirolsko, kjer je ohranjenih več podobnih primerov. Spomnim naj samo na oba portala na gradu Tirol pri Meranu, ki sta po Doninu¹⁹ poleg še nekaterih tirolskih in bavarskih dober primer, kako se je način figuralnega krašenja okolice portalov in fasad na severno-italijanskih cerkvah (Pavia, Ferrara, Milano, Verona itd.) prenesel proti severu, kjer se je figuralni, predvsem živalski okras zbral prav okrog portala (Zenoberg na Tirolskem, Gögging na Bavarskem, Schöngrabern na Nižje Avstrijskem). Vzporedno s tem pa se je lahko prenašala tudi pleteninasta ornamentika v svoji pozni obliki, ki je prav tako priljubljen okras lombardskih portalov.

Podobno kot oblika portala, ki je razvojno nekako na sredji med onim s pokončno, zgoraj polkrožno zaključeno odprtino v ploskvi stene in med stopničastim portalom s stebri, kakršnega poznamo pri nas iz Kostanjevice, pa se je iz Lombardije, kakor že omenjeno, lahko preneslo na Tirolsko tudi krašenje s pletenico. Za primer naj nam bo v južni steni cerkve Vignola pri Arcu vzdani timpanon,²⁰ v katerem tvorijo tritračni pasovi med seboj zavite kroge, sredi katerih je v trikotniku okrašen križ. Motivno timpanon ni soroden našemu, stilno in časovno pa vsekakor, čeprav ne vemo, kaj misli Atz²⁰ v svoji knjigi, ko mu pripisuje »visoko starost«.

Pletenino, ki jo Donin označuje v romanski dobi za reminiscenco karolinške umetnosti, pa v tem času zelo pogosto srečamo tudi na spomenikih v naši bližini. Ozreti se moramo samo po koroških primerih, katere so starejši avtorji (Lind, Hann) proglašali za karolinške, a jih je pravilno postavil Karl Ginhart²¹ v zrelo romansko dobo. Omenim naj pleteninasti friz na samostanski cerkvi v Millstattu,²² portal v prvotno grajsko kapelo v Hohenburgu nad Dravsko dolino,²³ več spomenikov v Brežah in od tam prenešen kapitel pri Sv. Štefanu am Krappfelde.²⁴ Na Koroškem, kamor vodijo v srednjem veku sledi mnogih umetnostnih vzorov za Stajersko in Kranjsko, pa nastopa ta abstraktna krasilna umetnost, ki v romanski dobi vedno bolj izgublja geometrično-linearni značaj pred uveljavljajočim se plastičnim občutjem, še na več spomenikih. Pleteninaste motive srečamo na krški stolnici na zunanjsčini njene južne in prečne ladje nad podstrešnim zidecem, kjer nastopata skupaj tritračna pletenina in palmetni trak. Palmete so tu podobno kot na Cmureku posamezni listi spete z dvojno pasico.²⁵ Ta okras je datiran s tretjo četrtino 12. stoletja. Na portalu bližnje župne cerkve v Zweinitzu²⁶ krasí tritračni pleteninasti motiv kapitelni friz romanskega portala iz 13. stoletja. Motivno ni sorodnosti z našim spomenikom. In ne samo v naši bližini. Poleg že omenjenih tirolskih primerov romanske pleteninaste ornamentike bi lahko našli še celo vrsto teh spomenikov na Hrvaškem in v Dalmaciji, na Madžarskem, v Nemčiji in na Francoskem.²⁷ Pa tudi pri nas cmureška romanska pletenina ni popolnoma osamljena. Čeprav je stopnja degeneracije po tehnični plati še večja kot na Cmureku, je težnja po prepletanju še dovolj živa n. pr. pri motivu okrasitve zgornjega roba kapitela, ki je danes uporabljen v lopi v Št. Vidu pri Stični (sl. 31), a očitno prenešen iz stiške samostanske cerkve, ko so sledujo na začetku 17. stoletja barokizirali in skrajšali ter podrli njeno zahodno lopo, v

kateri je bil verjetno uporabljen. Stiška bazilika je bila dogotovljena in posvečena sredi 12. stoletja, s čimer smo spet v romanski dobi. Še ožjo sorodnost s pleteninasto ornamentiko pa je ohranil okras kapitelov današnjega portala župne cerkve v Vuzenici (sl. 32, 33 in 34). Čeprav se cerkev v Vuzenici posredno omenja šele leta 1238,²⁸ postavljam ta portal še v 12. stoletje, saj je bistveno različen od kamnoseških detajlov pod zvonikom, ki spadajo k drugi stavbni fazi in so z brstnimi kapiteli



Sl. 34. Vuzenica, romanski portal, kapiteli

izrazito prehodnega sloga. S tem v zvezi domnevam, da je bil portal prenešen iz starejše kapele na severni strani cerkvene ladje, katera je romansko banjasto obokana in je ob tem prenosu, ki se je izvršil nekje v 13. stoletju, morda prišlo do neskladnosti med njegovim spodnjim delom in polkrožnim vrhom, česar pa tu ne nameravam podrobneje obravnavati. Oblika in okras portalnih kapitelov, ki so v bistvu še kockasti, sta mnogo bolj arhaična od kapitelov z brstnimi listi pod vzhodnim zvonikom cerkve iz 13. stoletja. Na levi strani prevladuje na kapitelih kot okras ploskoviti motiv v obliki črke V iz sredine spodnjega roba rastočih vzporednih pasov, ki se na oglih zavijejo v voluto in združijo z ono, ki je na isti način razvita po sosednji ploskvi kapitela. Čeprav je izvor te motivike rastlinski svet, je ta tako prestiliziran, da je formalno že čisto blizu abstraktnemu pojmovanju pleteninastega krašenja. Še mnogo bolj pa spominja na tradicijo pletenine, ki pa je tehnično že popolnoma shirala, okras desnih kapitelov, za katerega je značilen v zgornjem delu motiv očal, pod njimi pa v ploskvi grafično

oblikovana zavijajoča se tritračna simetrična dvojna voluta, katere skupni trakovi so spodaj spet zvezani s prečnimi pasicami. Mnenja sem, da tako primitivno okrašenih kapitelov ne moremo staviti tudi pri nas preko 12. stoletja naprej, saj se tudi v osnovni obliki še niso približali čaši, ki navezuje z brstnimi listi na gotiko. Če bi bile ohranjene baze stebričkov, o katerih poroča še Janisch,²⁹ bi po njihovem profilu portal lahko podrobneje časovno določili. Kot stilno sorodnost zanj navajam portal v Paringu.³⁰ Južni portal imenovane bavarske cerkve je stopničasto vrezan v steno. Kapiteli so okrašeni pleteninasto in v zgornjem delu res spominjajo na vuzeniške. Izraz celote pa je naprednejši, lijkasti žleb pri tleh, ki je značilen za prehodni slog, je že polno razvit in Karlingerjeva datacija v 13. stoletje ustreza.

Preostane nam še vprašanje, v kakšen namen je služil portal s pleteninasto ornamentiko na Cmureku. Ginhart³¹ pravi, da sicer nobeden od 20 koroških karolinških kamnov ni na prvotnem mestu, a da so vsi nastali v zvezi s kulturnimi potrebami. Najprej bi pomislili na grajsko kapelo. Današnje stanje notranje arhitekture nam o tem ne pove ničesar, ker je bila v 17. stoletju bistveno predelana in so od stare stavbe na tem mestu verjetno ostali le zunanji zidovi, zahodna in vzhodna stena. Danes se za našim portalom odpira nekaka prehodna veža, ki v pritličju povezuje zahodno zunanje dvorišče z notranjim arkadnim in je obokana z zgodnjebaročno banjo s sosvodnicami. Fasadni zid, v katerem je naš portal, je tu debel 130 cm. Tako se iz današnjega stanja ne da sklepati na prvotno funkcijo prostora. V prid kapeli bi bila edinole orientacija, ker bi bila z lego tega portala njena apsida obrnjena točno proti vzhodu, kar je ves srednji vek dosledno uveljavljal ne samo pri samostanskih cerkvah, temveč tudi pri grajskih kapelah, ki so vključene v ostalo stavbo. V tem primeru bi bila naša kapela po legi podobna oni na gradu Tirol, ki je tudi v pritličju in vodi do nje le nekaj stopnic,³² katere smo zaradi izredne višine portala predvideli tudi na Cmureku, v kolikor se seveda ni spremenila višina zunanjih tal. Ker grajska kapela na splošno nima nekega določenega mesta v sestavi srednjeveškega gradu in je lahko vključena v grajsko stavbo samo (Klevevž), v njeno obzidje (Turjak), lahko stoji tudi samostojno (Hmeljnik) ali pa celo izven grajskega kompleksa (Šumberk), njena domnevna lega na Cmureku ni izključena, vendar je moralo v tem primeru biti pred portalom že v 12. stoletju obzidje, ker bi bil brez njega velik vhod v kapelo popolnoma nezavarovan. Naša ugotovitev je torej sledeča:

V pritličju zahodnega trakta cmureškega gradu se je na njegovi zunanji strani v prvotnem zidu ohranil zazidan romanski portal, ki je doslej v Sloveniji po obliki edinstven. V polkrožnem vrhu ima vloženi timpanon, okrašen s pleteninasto in rastlinsko motiviko. Portal je po stilnih vidikih datirati okrog sredine 12. stoletja, ko se tudi grad v zgodovinskih virih že omenja. Odkritje tega portala je obogatilo naše doslej znane romanske portale z novim tipom, dokazalo obstoj vsaj še dela prvotne romanske grajske arhitekture, vključene v na zunaj renesančno prezidano stavbo in pomeni v Sloveniji hkrati tretje naj-

dišče spomenika zanimive umetnostne smeri s tako imenovano pleteni-
nasto ornamentiko, ki je značilna za predromansko dobo in ki je prav
v našem spomeniku dokaz trdoživosti oblik te krasilne umetnosti.

O P O M B E

¹ Francè Stelè: *Vorromanisches aus Slowenien*, v »Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte«, Band I, Festschrift für Rudolf Egger, Klagenfurt 1952, str. 367—382.

² Emilijan Cevc: Dvoje zgodnesrednjeveških figuralnih upodobitev na slovenskih tleh, *Arheološki vestnik* III/2, Ljubljana 1952, str. 214—249.

³ Francè Stelè: Predromanski ornament iz Slivnice, *Razprave II, Filozofsko-filološko-historični razred SAZU*, Ljubljana 1944, str. 347—365.

⁴ Emilijan Cevc: Predromanski pletenini iz Batuj, *Arheološki vestnik* I/1-2, Ljubljana 1950, str. 136—145.

⁵ Gabriel Majcen: Kamenita izbokla podoba zmaja v zidu cmureškega gradu, *CZN* II/3-4, Maribor 1905, str. 152—154.

⁶ J. A. Janisch: *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark II*, Graz 1885, str. 328 sl.

⁷ Dr. Fritz Popelka: *Die Landesaufnahme Innerösterreichs von Johannes Clobuciarich 1601—1605*, Graz 1924.

⁸ *Topographia Ducatus Stiriae, authore et delineatore Georgio Mathaeo Vischer*, Graz 1681, list 214. (Studijska knjižnica v Mariboru.)

⁹ Robert Baravalle: *Steir. Burgen u. Schlösser*, Graz 1936, str. 110—111.

¹⁰ Francè Stelè: Predromanski ornament iz Slivnice, str. 10 (354). Tu je navedena tudi obsežna literatura. — A. Baš: K izvoru pleteninaste ornamentike, *Zgodovinski časopis* V. (1951), str. 119—154.

¹¹ Dehio-Bezold: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart 1892, str. 697—704. Po primitivnosti spominja na našega tudi portal opatijske cerkve sv. Egidija v Fontanelli al monte (Cesare Jacini: *Il viaggio del Po II*, Milano 1938, str. 71) in med severnimi n. pr. glavni portal cesarske palače v Goslarju iz 12. stoletja (Hugo Hartung: *Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland III*, Berlin 1872, list 173).

¹² H. Karlinger: *Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg*, Augsburg 1924, slika 110.

¹³ Karl Ginhart: *Die karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten*, Carinthia I. 1. 152, 1942, stran 157.

¹⁴ Jos. v. Zahn: *UB I*, št. 254, Graz 1875, str. 241 in 245.

¹⁵ N. pr. M. Ljubša: Zemljepisni razvoj sedanjih lavantinskih župnij na levem bregu Drave do Jožefa II., *CZN* XIX/2, Maribor 1924, str. 76; nadalje *KL* str. 445, ki navaja celo točen čas pozidave v letih 1145—1170 pod Burkartom Koroškim; R. Baravalle o. c. stran 110 pa meni, da je bil grad najprej eppensteinska posest in je v sredini 12. stoletja prešel v last Mureckerjev.

¹⁶ Leta 1151 se kot priča imenuje Burchardus de Mörekke (Gradivo IV, 286), l. 1167 se Reinbertus iz Cmureka vojskuje s krškim škofom Henrikom (Gradivo IV, 490), okrog l. 1175 podeli »Reinbertus de Muorekke« cerkvi v St. Paulu vas Oseko pri Arvežu (Gradivo IV, 567).

¹⁷ Gabriel Majcen: o. c. stran 152—154.

¹⁸ Emilijan Cevc: Srednjeveška plastika na Slovenskem (rokopis).

¹⁹ R. K. Donin: *Romanische Portale in Niederösterreich*, *Jahrbuch der ZK*, IX, 1915, str. 14.

²⁰ K. Aitz: *Kunstgeschichte von Tirol...*, Innsbruck 1909, str. 157, slika 159.

²¹ o. c. stran 112 in 113.

²² Ginhart: o. c. stran 113.

²³ K. Ginhart: *Die Kunstdenkmäler Kärntens I*, 2, str. 48.

²⁴ isto, VI, 2 str. 68.

²⁵ Ginhart-Grimschitz: *Der Dom zu Gurk*, Wien 1950, str. 52, sliki 21 in 22.

²⁶ K. Ginhart: *Die Kunstdenkmäler Kärntens VI*, 1, str. 63 in 64 s liko.

²⁷ Za Francijo: Lasteurie: *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris 1929, stran 610; Paul Deschamps: *Die romanische*

Plastik Frankreichs, Firenze—Berlin 1930, slika 2 A, kjer je plošča v muzeju Saint-Pierre v Vienne sicer še iz karolinške dobe okrašena z enakimi zvezdami, ki se v kompoziciji sestavljajo v kroge kot na Cmureku. Tako zvezdo iz prve polovice 12. stoletja vidimo tudi na prekladi portala della pescheria stolnice v Modeni, ki je tudi v osnovni obliki soroden našemu (Cesare Jacini: *Il viaggio del Po I*, Milano 1938 stran 326). Pleteninasta ornamentika se kot okras velikega pravokotnega polja, ki je podobno poševno poglobljeno kot tretja ploskev cmureškega timpanona, pojavi v Nemčiji v ruševinah cesarske palače v Gelnhausenu v 12. stoletju. Občutje prepleta krožnih lokov skozi kvadrate je podobno cmureškemu ornamentu (Hugo Hartung: *Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland III*, Berlin 1872, list 171). Za Dalmacijo glej Ljubo Karaman: *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb 1930, zlasti strani 110 do 117. Za Madžarsko primerjaj n. pr. oltarni ciborij v Pečuhu, I. polovica 12. stol., okrašen še s pleteninasto ornamentiko (L. Gál: *L'architecture Religieuse en Hongrie du XI. au XIII. siècles*, Paris 1929, str. 44).

²⁸ Kos: *Gradivo IV*, 701.

²⁹ J. A. Janisch: *Topogr. statist. Lexikon von Steiermark*, III, 762.

³⁰ H. Karlinger: *Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg*, Augsburg 1924, stran 105 in 104.

³¹ K. Ginhart: *Die karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten*, Carinthia I, 132, Celovec 1942.

³² Karl Atz: *Kunstgeschichte von Tirol*..., Innsbruck 1909, str. 190.

Zusammenfassung

DAS PORTAL IM SCHLOSSE CMUREK

In der Westfassade des Schlosses Cmurek (Ober Mureck) nördlich von Maribor am rechten Ufer der Mur ist im Erdgeschoß des Außenhofes ein bis zur Hälfte vermauertes Portal erhalten, dessen halbkreisförmiger Oberteil mit einem Tympanon abgeschlossen ist, den ein zwei- und dreibändig geflochtenes Ornament und stylisierte Pflanzenmotive in streng symmetrischer Komposition schmücken. Das Material, aus welchem auch die gesamte übrige Architektur aufgebaut ist, ist der aus dieser Gegend stammende Lithauische Kalk. Das Schloß Cmurek wird seit Mitte des 12. Jahrhunderts wiederholt erwähnt; im 16. Jahrhundert bekam es mit den Hofarkaden seine heutige Gestalt. Vom hochmittelalterlichen Schlosse stammt wenigstens der auf dem steilen Felsen über der Mur stehende Teil, in welchem sich das erwähnte Portal befindet. Der ursprüngliche Raum, der nach seiner Beziehung zum Portale westöstlich gerichtet war, diente wahrscheinlich als Schloßkapelle, worauf man nach den reichen Dekorationen des Portaltympanons und dem Figuralrelief des Drachens, der eben im Begriffe ist, einen Menschen zu verschlingen, schließen könnte. Das Drachenrelief ist jetzt an einer anderen Stelle des Durchgangsflurs eingemauert, ursprünglich war es jedoch vielleicht als dekoratives Element in das Portal selbst einbezogen. Mit einer solchen figuralen Dekoration wäre das Cmureker Portal mit jenem in der Kapelle auf Schloß Tyrol verwandt. Das interessanteste daran ist die Flechtbandornamentik, die in Slowenien nur noch an zwei älteren Beispielen fragmentär erhalten ist, in Slivnica bei Maribor und in Batuje im Vipavatal. Unser Denkmal ist der Komposition und der Technik nach — da das zweibänderige Flechtwerk nicht mehr in der Technik des Kerbschnittes ausgeführt ist — nur noch als Wiederhall dieser frühmittelalterlichen kunstreichen Schmuckarbeit entstanden; es ist vielleicht wenigstens mittelbar von Kärnten abhängig, wo diese dekorative karolingisch-italische Kunst mit ihren Nachklängen noch im hohen Mittelalter weiterlebte. Die Entstehung unseres Portals und seiner Reliefdekoration kann als gleichzeitig mit der Erbauung des Schlosses in die erste Hälfte oder in die Mitte des 12. Jahrhunderts gesetzt werden.

LJUBLJANSKA FRANČIŠKANSKA PODOBARSKA DELAVNICA

Melita Stelè ml., Ljubljana

V okviru lesene baročne plastike 18. stoletja v Sloveniji se nam pri natančnejšem opazovanju izoblikuje zaokrožena skupina, ki jo vežejo močne sorodnosti in stilske podobnosti. Značilno zanjo je, da je omejena v glavnem na oltarno opremo cerkva v Sloveniji in na Hrvaškem, ki so jih upravljali frančiškani. Izraža se v posebnem tipu oltarjev, posebno pa še v njihovem kiparskem okrasju. V grobem lahko rečemo, da je glavna stilistična oznaka teh kipov reliefni značaj celote, do skrajnosti razvihrana in dekorativna baročna draperija ter skrajno ekspresivno oziroma čustveno pretirani izrazi, gibi in stoje. V materialu se vsa ta dela omejujejo izključno na les.

Prvi, ki je te značilnosti opazil in formuliral, je bil France Stelè v knjigi *Sodni okraj Kamnik*. Tam avtor opisuje kiparska dela s temi značilnostmi v frančiškanski cerkvi in samostanu v Kamniku, v Mekinjah in v Lokah v Tuhinjski dolini. Izhaja pa iz nekaj pisanih podatkov, ki so se ohranili v samostanski kroniki v frančiškanskem samostanu v Kamniku in lastnih opazovanj ter opozarja v uvodu k tej knjigi na podobne izdelke v Ljubljani, v Dvoru pri Polhovem Gradcu, na Trsatu in v Senju. Ker je ta delavnica po pričevanju zapiskov iz 18. stoletja v kroniki v Kamniku obstajala iz frančiškanskih bratov in je izpričana v večini samostanov Kranjske provincije, jo je imenoval »ljubljska frančiškanska podobarska delavnica«. Naziv »ljubljska« je nedvomno upravičen, saj so tudi hrvaški samostani vse do leta 1900 (s kratko izjemo konca 18. stoletja) spadali pod Kranjsko provincijo, katere središče je bila Ljubljana.

Ohranjena dela in po virih ter popisih sporočeni, a danes že uničeni izdelki te delavnice so nam znani iz Slovenije in Hrvaške. V glavnem se omejujejo na samostane in njim priključene cerkve frančiškanskega reda; nekateri oltarji in posamezni kipi so bili naročeni, pa tudi pozneje preneseni v druge cerkve, nekaj se jih nahaja v Narodni galeriji v Ljubljani in v muzeju na blejskem otoku.

Frančiškanska cerkev v Kamniku je dobila oltarno opremo, ki so jo izdelali redovni bratje, v tretjem desetletju 18. stoletja. Oltarji so bili posvečeni skupno s cerkvijo leta 1730. Podatke o tem najdemo v rokopisu *Historia Conventus Camnicensis*...² Isti vir nam poroča, da je imela cerkev sedem oltarjev: 1. veliki oltar sv. Jakoba apostola in

šest stranskih oltarjev: na listni strani: 2. sv. Križa oziroma Žalostne Matere božje, 3. Karmelske Matere božje, 4. sv. Barbare; na evangelski strani: 5. sv. Hiacinte de Mariscotis, 6. sv. Antona Padovanskega in 7. sv. Valentina.³ Od teh oltarjev se danes v cerkvi ne nahaja niti eden več. Veliki oltar so prodali v cerkev v Lokah v Tuhinjski dolini, arhitekturo stranskih oltarjev pa nadomestili večinoma v drugi polovici



Sl. 35. Kamnik, frančiškanska cerkev, frančiškanski svetnik



Sl. 36. Ljubljana, Narodna galerija, frančiškanski svetnik

19. stoletja z novo. Ohranil pa se je kiparski okras na štirih stranskih oltarjih:

1. sv. Klara, Terezija, v atiki Katarina;
2. sv. Marjeta, Apolonija, v atiki sv. Lucija in dva angela;
3. sv. Florijan, Jurij, v atiki sv. Janez Nep.;
4. sv. Bernardin Sienski, Peter Alkantarski, v atiki Frančišek in dva angela (sl. 36).

V samostanskem poslopju se nahajata Križani na stopnišču in kip sv. Antona Padovanskega.

V cerkvi na Kalvariji nad Kamnikom stoje v prezbiteriju pred poslikanim ozadjem (Fr. Jelovšek) trije križi s kipi Kristusa in obeh razbojnikov, pod njimi pa Marije in Janeza. Po zapisku na Žalah so križi in oba kipa iz leta 1724.¹

V cerkvi na Malem gradu v Kamniku se nahaja kip svetega Roka, v privatni lasti v Kamniku pa Pietà (sl. 37).



Sl. 37. Kamnik, Mali grad, sv. Rok



Sl. 38. Novo mesto, frančiškanska cerkev, vstali Odrešenik

V Lokah v Tuhinjski dolini se danes nahaja nekdanji glavni oltar sv. Jakoba apostola iz kamniške frančiškanske cerkve. V glavnem je ohranjena prvotna oltarna arhitektura, opazne pa so spremembe okrog glavne niše in nekateri manjši kasnejši dodatki (posebno v okrasju). V glavni niši je danes kip sv. Tomaža iz prve polovice 19. stoletja. Od starih kipov so ohranjeni: sv. Primož, Felicijan, Peter, Pavel, v atiki dva frančiškanska svetnika, šest puttov in prav na vrhu sv. Jožef z Jezuškom v rokah (sl. 39—42).

V župni cerkvi v Mekinjah stoji največji in najbogatejši oltar frančiškanske delavnice. Ohranjena je prvotna oltarna arhitektura in

kiparsko okrasje. Na menzi je letnica 1720. Z visokega nastavka se dviga arhitektura ravnih in svedrastih stebrov ter pilastrov, ki nosi zelo razgibano ogredje; nad tem je bogato okrašena atika. Na bujno listnatih konzolah stoje velike figure sv. Frančiška Asiškega, Klare, Petra in Pavla; v atiki sta kipa sv. Janeza Krstnika in Janeza evangelista, reliefna skupina sv. Trojice in dva angela. Zelo bogat je tabernakelj, ki se v glavnem naslanja na arhitekturni motiv oltarja. Krasijo ga kipci angelov z orodji Kristusovega trpljenja, nad tabernakljem je kipec Vstalega Zveličarja; v razstavni duplini, ki jo obdaja podobno oltarju na Hribcu v Škofji Loki venec oblakov, pa miniaturni kipci Križanega, Marije in Janeza (sl. 43 in 44).

V zakristiji in v znamenju v Mekinjah sta po en Križani, deli te delavnice.

V frančiškanski cerkvi v Novem mestu je ta delavnica v teku 18. stoletja izvršila več oltarjev, kar je razvidno iz zapiskov v samostanski kroniki. Vsi ti oltarji so bili nadomeščeni z novimi v drugi polovici 19. stoletja, tako da si neko splošno sodbo o njih ustvarimo lahko samo na podlagi dveh ohranjenih fotografij, ki jih je priobčil J. Gregorič v Kroniki slovenskih mest.⁶ Ti dve predstavljata stranski oltar Brezmadežne in stranski oltar Marijinega kronanja oziroma svete Trojice (oba iz leta 1726). Poleg teh dveh so po dostopnih podatkih bili izvršeni še tile oltarji: veliki oltar, oltar v škapulirski kapeli, oltar sv. Frančiška Serafinskega in oltar sv. Antona Padovanskega (leta 1716); oltar sv. Trojice (1726); oltarja sv. Marjete in sv. Janeza Nepomuka (1730); novi tabernakelj na velikem oltarju (1774) in novi oltar sv. Antona (1781). Do danes se je v samostanu ohranil samo kip Vstalega Zveličarja, zelo tipično delo te smeri in dva Križana z nekoliko manj izrazitimi potezami te delavnice (sl. 47 in 48).

V Brusnicah pri Novem mestu so v župni cerkvi trije kipi svetnikov-redovnikov (sl. 46).

V cerkvi na Hribcu v Škofji Loki se nahaja oltar te delavnice. Iznad podstavka se dviga sestav stiliziranih oblakov. V osrednji odprtini se nahaja Križani, ob straneh Marija in Janez; med oblaki so razvrščeni putti z orodji trpljenja, na vrhu pa popolnoma reliefno zasnovan Bog oče. V kriпти iste cerkve se pod menzo nahaja ležec mrtvi Kristus (sl. 49).

V Ljubljani stoji na hodniku frančiškanskega samostana zelo značilna skupina Križanja: Križani, Marija in Janez (sl. 50).

V cerkvi sv. Florijana pa se nahaja kip sv. Antona Padovanskega z Jezusom v rokah.

Veliko in dobro ohranjeno skupino šestih oltarjev frančiškanske delavnice imamo v frančiškanski cerkvi v Samoboru na Hrvatskem. Predrag Grdenič v tiskanem opisu te cerkve navaja kot čas posvetitve teh oltarjev letnico 1755; drugih podatkov o teh delih nimamo. Oltarji in njih kiparsko okrasje so naslednji:

1. Oltar sv. Antona Padovanskega: sv. Jožef Kupertinski, sv. Solan in dva angela.
2. Oltar sv. Jožefa: sv. Peter, Andrej, v atiki sv. Janez Krstnik.
3. Oltar sv. Janeza Nep.: sv. Barbara, Apolonija in dva angela.



Sl. 59. Loke v Tuhinjski dolini, sv. Felicijan

4. Oltar sv. Treh kraljev: sv. Lucija, Katarina in dva angela (sl. 51).
5. Oltar sv. Trojice: kipa dveh neznanih frančiškanskih svetnikov in dva angela (sl. 52).
6. Oltar sv. Frančiška Asiškega: sv. Bernardin Sienski in Ivan Kapistran.

Delo istih rok sta zelo verjetno tudi prižnica in kip na njej. V samostanu visi Križani, v refektoriju pa manjši Križani.

V cerkvi na Trsatu so štirje figuralno okrašeni oltarji:

1. Oltar štirinajstih priprošnjikov v sili: sv. Janez Kapistran, frančiškan s kelihom, v atiki Bonaventura.

2. Oltar sv. Janeza Nepomuka: frančiškanski svetnik s križem in mrtvaško glavo, frančiškanski svetnik z žezlom in beračem poleg sebe, Janez Nepomuk, v atiki pa pred monštranco klečeč frančiškan (sl. 53).

3. Oltar sv. Petra: sv. Peter, Pavel, dva na volutah sedeča angela.

4. Oltar sv. Alojzija: sv. Anton Padovanski, sv. škof s knjigo.

Dalje se nahajajo tam trije Križani (v zakristiji, ob vhodu v jedilnico in na hodniku v I. nadstropju). Na stopnicah v II. nadstropju je kip Brezmadežne, v kapeli v križnem hodniku pa oltar sv. Frančiška s kipom sv. Frančiška in angelci v akantovem listju. V jedilnici se nahaja lavabo z bogatim okvirom, okrašenim z akantom.

V Karlovcu v frančiškanski cerkvi visi Križani.

V frančiškanski cerkvi v Jaski pri Jastrebarskem pa je na levem stranskem oltarju v kapeli kip svetnice s kroglo in križem, ki kaže poteze te delavnice.

V cerkvi v Loki pri Mengšu stojita ob straneh velikega oltarja na posebnih zidanih podstavkih kipa sv. Avgušтина in Nikolaja.

V cerkvi sv. Petra v Dvoru pri Polhovem Gradcu so trije kipi te skupine: sv. Valentin in dva na pol klečeča, na pol ležeča angela, ki so vključeni v starejši zlati oltar (sl. 45).

V Lindaru pri Pazinu se v neki hiši nahaja kip sv. Antona Padovanskega,⁸ ki je popolnoma identičen kipu istega svetnika na oltarju sv. Alojzija na Trsatu.

Tudi frančiškanska cerkev v Senju je imela oltarno opremo, ki jo je izdelala obravnavana delavnica. Toda med vojno je bila cerkev uničena in ohranjene niso niti fotografije. Število oltarjev in njih kiparski okras nam je poznan samo po zapiskih.⁹ Kakor je razvidno iz teh, je imela senjska cerkev dva celotna oltarja s figuralnim okrasjem in dva kipa, ki sta bila vključena v novejše oltarje.

Glavni oltar: sv. Bonaventura, frančiškanski svetnik, v atiki polkip Brezmadežne in dva sedeča angela.

Oltar sv. Antona: svetnik, ki blagoslavlja neko posodo, svetnik s križem, ki blagoslavlja zamorca, v atiki dva sedeča angela.

V novejši oltar sta bila vključena sv. Janez Kapistran in pridigar s križem v desni ter knjigo v levi roki.

V Narodni galeriji v Ljubljani hranijo nekaj posameznih kipov te delavnice. To so: Kristus, Mirija, Janez, Frančišek (sl. 37) in en angel. Kipa Marije in Janeza sta iz Kamnika, kjer sta bila del oltarja v meniškem oratoriju nad zakristijo frančiškanskega samostana. Dva angela, ki se nahajata sedaj v Muzeju cerkvene umetnosti na blejskem otoku, izhajata verjetno iz Kamnika.

Nedvomno je, da imamo torej opraviti z delavnico, ki se je omejevala na frančiškanske samostane in tudi ohranjeni pisani podatki, ki so sicer zelo skopi, nam to potrjujejo.



Sl. 40. Loke v Tuhinjski dolini, sv. Pavel

Foto N. Steier

V kroniki iz druge polovice 18. stoletja »Historia Conventus Camnicensis ad D. Iacobum Apostolum Ord. F. F. Min. Strict. Observant. S. P. Francisci« najdemo podatek, ki se nanaša na sedem oltarjev, posvečenih skupno s cerkvijo leta 1730: »in eaque omnia Altaria, qua nunc adhuc prostant, quas tamen domestici Fratres Laici elabo-

rarunt, reposuit». ¹⁰ Rokopis »Informatio de Conventu Camnicensi«, prav tako iz druge polovice 18. stoletja, dodaja k temu poročilu — verjetno po tradiciji — da sta jih napravila dva brata laika »nostrae provinciae«. ¹¹

Nekaj več podatkov, med njimi tudi imena, se nam je ohranilo v frančiškanski kroniki v samostanu v Novem mestu. ¹²

Leta 1712 je samostanski mizar br. Elcearij napravil omare v zakristiji.

Leta 1716 so nastali oltarji sv. Frančiška Serafinskega, sv. Antona Padovanskega, veliki oltar in oltar v škapulirski kapeli. Rezbarska dela sta izvršila br. Dionizij in Ivo, pozlatil jih je br. Laktancij, mizarska dela pa je opravil br. Elcearij.

Leta 1726 sta bila postavljena oltarja Brezmadežne in sv. Trojice.

Leta 1730 sta nastala oltarja sv. Marjete Kortonske in sv. Janeza Nepomuka.

Leta 1774 sta mizar br. Janez Wurzen in kipar br. Aleksander Rivalta izvršila nov tabernakelj na velikem oltarju.

Leta 1781 sta kipar br. Janez Lange in mizar Silvan Krkoč napravila nov oltar sv. Antona Padovanskega.

Na žalost nam od teh oltarjev ni ohranjen niti eden, ampak so bili vsi nadomeščeni z novimi.

Nadalje imamo nekaj podatkov, ki se nanašajo na dela v nekdanji frančiškanski cerkvi v Ljubljani na Vodnikovem trgu. ¹³ Tako izvemo, da sta oltarja sv. Frančiška in sv. Ane napravila »fratres laici fr. Evangelist Wurzen, arcularius, fr. Alexius Rivalta, sculptor, ambo natione Tyrolenses«. Oltar sv. Frančiška je bil prvič postavljen leta 1716, na novo 1767, oltar sv. Ane pa leta 1768.

Nekaj imen redovnih bratov-rezbarjev najdemo še po nekrologih v frančiškanskih samostanih. ¹⁴ Na Trsatu je 23. decembra 1757 umrl redovni brat Ivo Schweiger, rezbar (sculptor), v starosti 77 let. Omenjata ga tudi nekrologa v Ljubljani in Novem mestu, ker je Trsat do leta 1900 spadal pod Kranjsko provincijo. Nedvomno je to isti kipar, ki se samo z imenom Ivo omenja leta 1716 v Novem mestu. Leta 1773 je v Klanjcu umrl redovni brat Severin Asepacher, rezbar. V Karlovcu je leta 1758 umrl br. Kasijan Lohn, rezbar. Pri njem se omenja še, da je bil iz Tirolske. V Ljubljani pa je leta 1781 umrl br. Aleš Rivalta, ki se leta 1774 omenja kot kipar tudi v Novem mestu.

S tem so izčrpani vsi do sedaj znani pisano sporočeni podatki o tej delavnici in kiparjih, ki so izvrševali dela, ki spadajo v njen krog.

Casovno moremo omejiti delovanje te delavnice v širšem smislu na 18. stoletje, doba njenega razcveta in največjega števila izvršenih del pa spada prav v drugo, tretje in četrto desetletje 18. stoletja. To nam dokazujejo vsa dela, za katera nam je sporočen datum nastanka ali datum posvetitve oltarjev, ki nam služi kot terminus ante quem so bila dela izvršena. Tako ima oltar v Mekinjah letnico 1720, kipi na Kalvariji v Kamniku so bili izvršeni 1724, v Novem mestu je bila večina oltarjev postavljena v letih 1716, 1726 in 1730, oltarji v Kamniku so bili posvečeni 1730, v Samoboru pa 1735. Ostale izdelke, ki niso datirani, pa lahko s pomočjo stilske primerjave in na podlagi očitnih

sorodnosti v veliki večini vključimo v isti čas. Prva desetletja 18. stoletja so bila torej čas njene največje plodnosti, vendar lahko zasledujemo dela te delavnice še kasneje. Tako je rezbar br. Severin Aschpacher umrl leta 1773, brat Aleš Rivalta pa šele 1781. V Novem mestu imamo v kroniki izpričana dela še iz let 1774 in 1781. Vendar je to že



Sl. 41. Loke v Tuhinjski dolini, sv. Peter

Foto N. Steier

druga generacija redovnikov-rezbarjev, ki je le nadaljevala tradicijo in je v njih delu izzvenel zagon in široki razmah frančiškanske delavnice v prvi polovici 18. stoletja.

Na podlagi ohranjenih podatkov in imen teh kiparjev, ki se omenjajo sedaj v enem, sedaj v drugem frančiškanskem samostanu, smo upravičeni, da sklepamo, da gre tu za skupino redovnih bratov-rezbarjev, ki je potovala iz samostana v samostan, kakor je to pač narekovala potreba po izvrševanju nove cerkvene opreme. Kakor drugod,

tako opazamo tudi v Sloveniji v dobi baroka živahno gradnjo novih cerkva, številne prezidave obstoječih starejših zgradb, novemu okusu prilagojeno spreminjanje njih notranjščine in naročanje nove cerkvene opreme. Tudi frančiškanske cerkve, ki prihajajo tukaj prvenstveno v poštev, so bile v veliki meri v tem času — konec 17. in v začetku 18. stoletja — na novo pozidane ali vsaj prezidane in so dobivale novo opremo. To je gotovo važen razlog za razmeroma obširni delokrog obravnavane frančiškanske delavnice, selitev njenih mojstrov iz kraja v kraj in kopičenje njenih glavnih del v razmeroma kratki dobi začetnih desetletij 18. stoletja.

Za delovanje neke določene, omejene skupine redovnikov-rezbarjev po raznih krajih ne govore samo ohranjeni pisani podatki, ampak predvsem tudi stilistična primerjava ohranjenih del. Poleg pol mizarskih, pol rezbarskih del — kot na primer zakristijske omare in podobno — so njihovi glavni izdelki oltarji s kiparskim okrasjem, bolj poredko posamezne kiparske skupine kot na primer skupini Križanja v Ljubljani in na Kalvariji nad Kamnikom. Pri opazovanju oltarne arhitekture same vidimo, da jo družijo v osnovi enoten tip, ki se malo spreminja. V glavnem obstaja razlika med njimi v enostavnosti ali večjem bogastvu oblik in okrasja. Natančnejše opazovanje kiparskih izdelkov pa nam pokaže, da jih sicer družijo v enoto že v začetku omenjene, takoj na prvi pogled opazne stilske karakteristike, da pa se v tem grobem okviru prikazuje več skupin, ki se močno razlikujejo med seboj. Zanimivo je, da lahko te po formalni obdelavi določene skupine zasledujemo po vseh krajih, kjer je ohranjenih več del te delavnice. Dejstvo, da so posamezni kipi teh skupin tako zelo sorodni, v kolikor včasih ne skoraj identični med seboj, nas sili k potrditvi domneve, da so v raznih krajih delale iste roke ali vsaj, da so bila dela izvršena pod vodstvom ene osebe, ki je dotični skupini vtisnila svoj pečat. Zato najdemo v okviru ene take grupe, ki jo lahko označimo v ohranjenem gradivu kot kamniška, trsatska in samoborska, dela zelo različne kvalitete stopnje, ki pa jih družijo v celoto iste značilnosti v pojmovanju obdelave telesa, draperije in večje plastičnosti ali pa pretirane reliefnosti figure.

Večje skupine oltarjev so se nam do danes ohranile samo v Samoboru in na Trsatu, po eden pa v Mekinjah, v Lokah v Tuhinjski dolini in na Hribcu, po fotografiji sta nam znana dva oltarja iz Novega mesta, uničene oltarje v Senju pa si lahko predstavljamo samo po opisu.

Kompozicija obravnavanih oltarjev se v svoji osnovni shemi naslania še na tradicijo 17. stoletja. Razvija se več ali manj v ploskvi in posamezni deli ne izstopajo močno v prostor. V tej reliefno učinkujoči celoti pa se razvijajo zelo živahno razgibani posamezni deli in posebno plastika. Izjema je najbogatejši oltar te vrste v Mekinjah, ki izstopa iz ploskovitosti tudi v prostor.

V najpreprostejših primerih se dviga nad menzo visok podstavek, nad katerim se na vsaki strani osrednje niše dviga po en svedrast steber; ta osrednji del je zaključen s prekinjeno, močno izstopajočo, v nekaterih primerih golšasto, v drugih oglato oblikovano gredo. Nad njo se dviga visoka atika, ki jasno kaže, da je potomka atike »zlatih



Sl. 42. Loke v Tuhinjski dolini, sv. Primož

Foto N. Steier

oltarjev 17. stoletja. Dobri primeri tega tipa so na primer oltarji sv. Jožefa, sv. Frančiška Asiškega, sv. Trojice, sv. Janeza Nepomuka v Samoboru, oltarja sv. Alojzija in Štirinajstih priprošnjikov na Trsatu ter po fotografiji znana oltarja Brezmadežne in Marijinega kronanja v Novem mestu. V nekaterih primerih je osrednji del razširjen in obogačen, tako da ima na vsaki strani po en gladek in svedrast steber (n. pr. oltar sv. Janeza Nepomuka na Trsatu). Bolj razgibanemu tipu, pri katerem se v glavnem delu kopičijo gladki in svedrasti stebri ter pilastri, sta pripadala po opisih sodeč uničena oltarja te delavnice v Senju.

Iz te osnovne vrste izstopa glavni oltar v Mekinjah, ki se odlikuje po svojih bujnih formah in bogastvu okrasja. Iznad visokega, prostorninsko razčlenjenega podstavka se dviga arhitektura gladkih in svedrastih stebrov ter pilastrov, zaključena z močno razgibano gredo, nad katero se dviga atika, flankirana od stebrov, ki jo pokriva baldahin, izpod katerega visi zastor, ki ga drže angeli. Atika je v tem primeru občutno nižja kot pri prej opisanih oltarjih. Ob vsaki strani oltarja je pritrjena po ena živahno oblikovana listna konzola, ki služi kot podstavek za kip. Izredno bogato je oblikovan tabernakelj, ki v glavnem ponavlja arhitekturni motiv oltarja in je zaključen z baročno oblikovano kupolo. V okviru stebrovja se pojavlja slikoviti motiv oblakov, med katerimi so razvrščeni putti z orodji trpljenja.

Primer svoje vrste predstavlja oltar na Hribeu v Skofji Loki, ki je popolnoma netektonsko sestavljen iz samih stiliziranih oblakov, med katerimi plavajo putti. Med tem oltarjem in zgoraj omenjenim tabernakljem v Mekinjah obstaja očitna motivna zveza.

Okrasje teh oltarjev predstavlja cvetni in sadni obeski, angelske glavice in mali putti, ki od pasu navzdol prehajajo v rastlinje. Posebno pa se v mnogih primerih izraža bujno in plastično oblikovano akantovo listje.

Posebej bi opozorila na skupino oltarjev na Trsatu, ki so obdelani na način, ki v lesu poskuša doseči vtis pisanega marmora. V ta namen so marmorirani — torej kamnitnemu vtisu ustrezno polihromirani in imajo raznobarne vložke.

Zanimivo je, da nekateri oltarji, kot na primer sv. Alojzija na Trsatu ali sv. Jožefa v Samoboru, v svojem tipu, posebno pa v močnem, golšastem ogredju spominjajo na kamenite oltarje v ljubljanski cerkvi sv. Jakoba in druge oltarje iz Robbove delavnice. Prav tako zasledimo v oltarju sv. Alojzija na Trsatu, pri katerem stranske stebre nadomešča figura, sorodnost s podobno pojmovanimi oltarji v cerkvi sv. Jakoba. Morda lahko tu iščemo eno redkih stičnih točk v razvoju oltarne arhitekture v kamnu na eni in v lesu na drugi strani na domačih tleh.

Dopolnilo oltarne arhitekture predstavlja v veliki večini izključno plastika in le v redkih primerih najdemo v glavni niši sliko. V večini primerov se v srednjem delu nahajata po dva kipa, ki sta nameščena na vsaki strani med glavno nišo in stranskim stebrom. Pri bogatejših oltarjih stopi kip v prostor, ki nastane med dvema stebroma. Razmerje plastike do arhitekture je v glavnem zelo svobodno, posebno v atiki se nahajajo navadno zelo fantazijske skupine. Kipi, ki so postavljeni lo-



Sl. 45. Mekinje, sv. Pavel

čeno ob straneh oltarjev, pa predstavljajo nedvomno še vpliv tradicije iz gotske dobe (v nemščini tako imenovani »Schreinwächter«).

Večje stilistične razlike kot pri oltarjih pa opažamo pri njihovem kiparskem okrasju in v samostojno ohranjenih plastikah, ki spadajo v okvir te delavnice. Kot je bilo že v začetku rečeno, družijo vse te plastike močno reliefni značaj celote, pretirano in dekorativno razvihrana draperija, kjer so mase gub večkrat prav nenaravno in nepregledno nakopičene, kar včasih spominja na podobne momente, ki nastopajo pri plastiki v dobi »gotskega baroka«.

Vendar se pri podrobnejšem opazovanju in primerjanju izkaže, da je to le grobi stilistični okvir, ki družijo te kipe v enoto in da imamo opraviti v bistvu z več skupinami oziroma več posameznimi rokami, ki so jih izvrševale. V glavnem lahko ugotovimo v tem okviru tri osnovne skupine:

Prvo skupino karakterizirajo bogato obdelana in razgibana draperija in ne toliko reliefno, ampak v večji meri plastično pojmovana telesa.

V drugo skupino se uvrščajo kipi, ki se izražajo v poudarjeno reliefno obdelani celoti, močno ukrivljeni stoji in bogato razdrobljenih gubah, ki pa se vse razvijajo v ploskvi.

Tretja skupina pa obsega skoraj izključno kipe, ki predstavljajo moške svetnike-redovnike. Izraža se v izredno dolgih, slokih postavah in razmeroma umirjeni draperiji.

I. Prva skupina nam predstavlja figure, ki so podane v naravni, včasih celo nadnaravni velikosti in v razmeroma normalnih proporcijah, kar se izkaže posebno, če jih primerjamo s kipi iz tretje grupe. Telo se izraža v kontrapostu, v nekaterih primerih je ukrivljeno v obliki črke S, vendar ne pretirano. Poseben značaj jim daje v vseh primerih dosledno poudarjena ena noga, ki je pomaknjena na bolj ali manj naraven način naprej, tako da se od kolena navzdol močno odraža pod obleko. Včasih je draperija kot od vetra pognana navzgor, tako da se nam spodnji del noge prikazuje gol. Obleka je močno nagubana in razgibana, vendar ne v tako velikih ploskvah kot pri drugi skupini. Gubanje je drobno, mehko in večkrat tvori zavoje v obliki ušesa, kar dejansko spominja na gubanje v dobi »gotskega baroka«. Obrazi in drže teles so močno ekspresivno občuteni. Zelo izrazit in v veliki meri tudi najbolj kvaliteten primer tega načina obdelave imamo v nadnaravno velikih kipih sv. Primoža in Felicijana v Lokah v Tuhinjski dolini, zelo sorodna sta jim sv. Jurij in Florijan v frančiškanski cerkvi v Kamniku, ki se jima pridružujeta v isti cerkvi še sv. Marjeta in Apolonija. V ta krog lahko prištejemo v Kamniku kip sv. Roka na Malem gradu, skupino Križanja na Kalvariji in Križanega v frančiškanskem samostanu, dalje Vstalega Zveličarja v Novem mestu, svetega Avguščina in Nikolaja v Loki pri Mengšu in oba angela v muzeju na blejskem otoku. Kvalitetno izdelana skupina križanja na hodniku frančiškanskega samostana v Ljubljani sicer spada v ta okvir, a se mu zaradi bolj poudarjene reliefnosti nekoliko odmika (sl. 37—47 in 50).



Sl. 44. Mekinje, tabernakelj

Foto N. Steier

V Samoboru imamo šest plastik, ki jih lahko samo v zelo širokem smislu postavimo v to vrsto. Na kipih sv. Petra, Pavla, Apolonije in Barbare so gube obdelane mnogo manj mehko kot v prej navedenih primerih, mestoma se celo zelo ostro in štrleče zalamljajo. Od njih se ločita še posebej sv. Lucija in Katarina, kjer se draperija izraža v silno drobnih, ozkih in mestoma zmečkanih gubah. Ohranjena pa je pravilnost telesnih razmerij in plastičnost.

II. Kipe druge skupine lahko že na prvi pogled ločimo od drugih po njihovi pretirani reliefni zasnovi. Telo je v večini primerov podano v močni S-črti, včasih prav nenaravno in anatomsko nepravilno zverženo — a vse to se razvija strogo v ploskvi. Draperija je močno nagubana, v glavnem v istem smislu kot pri prvi skupini, vendar v večini primerov bolj razdrobljena. Značilno za kipe te vrste je, da jim obleka večkrat plapolata kot v vetru in da se v tako dani ploskvi razvija cel kompleks drobnih, živahno med seboj prepletajočih se gub. Kot pri prvi, tako tudi pri tej skupini opazamo značilno poudarjanje ene noge; v splošnem pa se telo pod to bogato draperijo kar izgublja in se samostojno zelo malo izraža.

Omenjene značilnosti nam dobro kažete kipa sv. Petra in Pavla, ki stojita ob atiki oltarja v Lokah (sl. 40 in 41) in kipa Marije in Janeza v Narodni galeriji v Ljubljani, ki sta bila prinesena iz kamniškega frančiškanskega samostana. Podobno, vendar z nekoliko manj razviharjeno draperijo se izražata sv. Peter in Pavel na oltarju v Mekinjah. Bolj umirjeni, a vendarle značilni so še naslednji kipi: sv. Peter, Pavel, Janez Nepomuk in sv. škof na Trsatu ter sv. Valentin na oltarju v Dvoru pri Polhovem Gradcu.

Zanimivo skupino v tem okviru predstavljajo angeli, ki so na poseben način vključeni v sestav raznih oltarjev te delavnice. Ti angeli se navadno nahajajo na volutah v na pol ležečem, na pol sedečem položaju. S tem vzbujajo vtis negotovosti in labilnosti, tako da imamo občutek, da bodo vsak hip zdrsnili navzdol. Kot nekaj ploskovit okvir jih pri tem obdaja bujno vihrajoče oblačilo. Dobre primere tega načina imamo na oltarju v Dvoru, na oltarju sv. Petra na Trsatu in po opisu sodeč so bili podobni angeli tudi na obeh uničenih oltarjih v Senju (sl. 45).

III. V tretji skupini se nam predstavljajo kipi svetnikov-redovnikov, ki jih že podobnost oblačila samega, posebno pa njegove obdelave družijo v posebno enoto. Njihova telesa so izredno dolga in sloka, glave pa zelo majhne. Oblečeni so v dolge redovniške halje, ki so navadno visoko prepasane in nato padajo v umirjenih gubah proti tlu. Telo je v nekaterih primerih ukrivljeno, večina pa stoji togo in mirno. Pri vseh pa se izredno močno izraža ena noga. Zaradi sorazmerne umirjenosti draperije učinkujejo te noge še mnogo bolj nenaravno kot pri kipih prvih dveh skupin — včasih naravnost leseno. Na nogah imajo velike čevlje, ki kot nekake cokle štrlijo iz celotnega obrisa. Draperija je, kot je bilo že rečeno, sorazmerno umirjena in se v večjih, navzdol padajočih gubah nabira le med kolena in obema nogama. Kipe te smeri imamo zastopane v Kamniku: sv. Peter Alkan-

tarski in Bernardin Sienski; v Samoboru: Ivan Kapistran, Bernardin Sienski, Jožef Kupertinski, Solan in dva neznana frančiškanska svetnika; na Trsatu: sv. Janez Kapistran, trije frančiškanski svetniki in Anton Padovanski, kipi v Brusnicah in sv. Anton Padovanski v Lindardu. V to vrsto spadajo še sv. Anton v cerkvi sv. Florijana v Ljubljani in kipa sv. Frančiška in Antona v ljublj. Narodni galeriji (sl. 35, 46, 55).



Sl. 45. Dvor pri Polhovem gradu,
polležeči angel



Sl. 46. Brusnice,
frančiškanski svetnik
Foto D. Komelj

Iz podanega pregleda in podrobnega opisa teh treh skupin, ki jih upravičeno lahko določimo v okviru ohranjenega opusa frančiškanske delavnice, je razvidno, da te osnovne skupine niso vezane niti ozko po času nastanka niti po krajih, saj jih lahko zasledujemo skozi vse obdobje razcveta te delavnice in v vseh krajih, kjer se je udejevala. V kolikor nam je v posameznih primerih znan datum posvetitve oltarjev ali nastanka kipov, jih lahko uvrstimo v čas med leti 1720 (Mekinje) in 1735 (Samobor). To razmeroma kratko obdobje njene največje delavnosti, očitne sorodnosti kipov po različnih krajih in že omenjeno dejstvo, da se redovni bratje rezbarji imenujejo sedaj

v enem, sedaj v drugem frančiškanskem samostanu, nam jasno potrjuje domnevo, da imamo opravka s potujočo skupino oziroma delavnico bratov-rezbarjev. Ker so nam iz samostanskih kronik in nekrologov znana nekatera imena teh rezbarjev, se pojavlja vprašanje, ali je na podlagi teh podatkov mogoče pripisati določena dela določenim osebam. V večini primerov imamo ohranjena samo imena bratov-kiparjev ter leto in kraj njihove smrti. Edino v kroniki v Novem mestu so se ohranili obširnejši podatki, ki konkretno navajajo, katera dela so izvršili posamezni, imensko navedeni rezbarji. Na žalost pa so bili vsi ti oltarji s svojim kiparskim okrasjem vred odstranjeni in nadomeščeni z novimi in edina dva oltarja (sv. Trojice in Brezmadežne), ki sta nam znana po fotografskem posnetku, sta v kroniki-opremljena samo z letnico nastanka, ne pa tudi z imeni rezbarjev. Tako ostaja ta vir, ki edini prihaja v tej zvezi v poštev, v tem smislu neporaben in nam zaradi nesrečnega naključja ne more pomagati pri premostitvi prepada, ki je nastal med ohranjenim materialom in znanimi imeni umetnikov. Možne bi bile v tem smislu samo več ali-manj verjetne hipoteze, ki pa jih ne moremo nikjer trdno opreti in dokazati.

Vendar se nam nekatera dela po stilskih značilnostih, načinu obdelave in stopnji kvalitete zaokrožijo v skupine, ki jih nedvomno lahko pripišemo eni osebi. Tu bi opozorila predvsem na najkvalitetnejšo skupino, ki jo tvorijo kipi na oltarju v Mekinjah, v Lokah in skupina Križanja v Ljubljani. Tu gre brez dvoma za osebnost, ki po kvaliteti daleko nadkriljuje večino ostalih rezbarjev in ki je te kipe izdelala sama ali pa so bili izvršeni pod njenim vodstvom.

Ljubljanska frančiškanska delavnica se nam torej predstavi kot zaokrožena celota in v primerjavi z drugimi ohranjenimi kipi v lesu iz tega časa pri nas tvori s svojimi najboljšimi deli tudi najbolj kvalitetno skupino našega baročnega kiparstva v lesu. Ob tej kvaliteti njenih del, enotnosti in izdelanosti osnovnega stilskega koncepta se nujno porodi vprašanje o njeni širši in globlji zasidranosti tako v časovnem kot geografskem pogledu. Ali je zrasla iz ozko domačih tal in pogojev — ali pa moramo njen izvor in osnovo iskati v širšem okviru? Naše domače kiparstvo v lesu 17. stoletja se v glavnem omejuje na kiparski okras tako imenovanih »zlatih oltarjev« in stilistično kaže silno razdrobljenost po številnih lokalnih delavnicah ter tudi kvaliteta kipov v glavnem ne presega okvira teh obrtniških delavnic. V Ljubljani sami je rezbarskih del iz 17. stoletja silno malo ohranjenih, ker je bila skoraj vsa cerkvena oprema v 18. stoletju na novo izdelana. Od konca 17. stoletja dalje in v vsem 18. stoletju pa v Ljubljani odločno prevladuje nagnjenje in težnja po plastiki v kamnu in zato v tem času tudi ne zasledimo pomembnejših rezbarskih delavnic. Ker v domačem materialu ne najdemo predhodnikov ali vsaj osnov, ki bi opravičevale misel na domač razvoj frančiškanske delavnice, ki je okrog leta 1720 nastopila kot trdno organizirana celota z visoko kvalitetnimi deli, smo prisiljeni iskati njene pobude drugod. Med skopimi pisanimi podatki o redovnih bratih-kiparjih vendarle najdemo važno napotilo v tem smislu. Leta 1758 je namreč v Karlovcu umrl br. Kasijan Lohn, rezbar, pri katerem je v nekrologu omenjeno, da je bil iz Tirolske.¹⁵ Na dru-



Sl. 47. Novo mesto, frančiškanski samostan, glava Križanega

Foto D. Komelj

gem mestu izvemo prav tako, da sta bila fr. Evangelist Wurzen, arcularius in fr. Alexius Rivalta, sculptor, ki sta delala oltarje v stari frančiškanski cerkvi v Ljubljani »ambo natione Tyrolenses«. ¹⁶ Tudi ostala znana imena kot Ivo Schweiger, Severin Aschpacher, kažejo izrazito tuj, nemški ali romansko-tirolski značaj. Ti podatki nam kažejo pot na Tirolsko in že bežen pregled tirolskega, predvsem pa njemu bližnjega bavarskega in salzburškega kiparstva konec 17. in v začetku 18. stoletja nam pokaže določene sorodnosti, ki nas navajajo k temu, da v tem umetnostnem območju iščemo korenine ljubljanske franči-

škanske delavnice. Zato pa si je treba nekoliko pobliže ogledati razvoj in položaj kiparstva tega časa v imenovanih južno nemških pokrajinah oziroma v srednji Evropi sploh.

Na splošno lahko pri plastiki v Nemčiji opazimo prve znake baroka v začetku 17. stoletja: plastika postaja bolj živahna, razgibana in vedno bolj se uveljavljajo slikovite tendence. V južni Nemčiji je obstojevala tedaj še relativno močna tradicija iz starejših dob, ki se je v 17. stoletju združila z vedno močnejšimi vplivi iz Italije. Severna Nemčija pa se je v kiparstvu naslonila na nizozemski barok. Posebno važen je položaj Tirolske, ki je še posebej igrala vlogo posredovalca umetnostnih vplivov med Italijo ter južno Nemčijo in Avstrijo.¹⁷

Kiparstvo 17. stoletja v južni Nemčiji je še močno plastično, telesa in njih draperija so uklenjeni še v trdno sklenjeno konturo. Dober primer bavarskega stila druge polovice 17. stoletja so na primer nadnaravno veliki apostoli na glavnem oltarju cerkve sv. Kajetana v Monakovem, ki jih je izdelal Balthasar Ableitner (rojen okrog 1615). Telesa so močno plastična, draperija je vihrava in čutimo v njej vpliv Italije. Vendar je osnovna forma še sklenjena in gibanje omejeno na gibe rok in nog.¹⁸ V nadaljnjem razvoju pa postaja modelacija vedno močnejša, draperija bolj razgibana in gibanje živahnejše (na primer delo Johanna Schwaigerja).

Koreniti preobrat južno nemške plastike od tega načina plastičnega ustvarjanja 17. stoletja k slikovitemu ustvarjanju 18. stoletja pa je v veliki meri zasluga enega največjih mojstrov nemškega alpskega baroka Johanna Meinrada Guggenbichlerja. Obdelava njegovih figur je velikopotezna, slikoviti izraz skuša podati v bogato in razgibano obdelani draperiji in tudi pregibi teles so že mnogo svobodnejši kot prej.¹⁹ Pri njem se je na poseben način izrazil vpliv Berninijevega stila, ki je prišel v alpske pokrajine iz Benetk. Meinrad Guggenbichler je nedvomno začetnik in eden glavnih predstavnikov stila, iz katerega je izšel tudi krog naše frančiškanske delavnice. Zato se bomo k njemu povrnili še pozneje ob podrobnejši primerjavi njegovih del z našimi.

Čim bolj se bližamo 18. stoletju, to je dobi največjega razcveta baročne plastike v srednji Evropi, ki pa že kmalu pričinja kazati prve znake rokokoja, tem bolj moramo upoštevati dejstvo, da v južno nemških deželah obstaja močna ločitev med maloštevilnimi večjimi mesti in kmečkim podeželjem.²⁰ V mestih so se domača tradicija in tuji vplivi združili v veličastno, reprezentativno umetnost, dočim je podeželje sicer tudi sprejemalo tuje vplive, a jih je po svoje predelavalo in ohranilo mnogo tradicije, ki sega prav tja v konec srednjega veka.

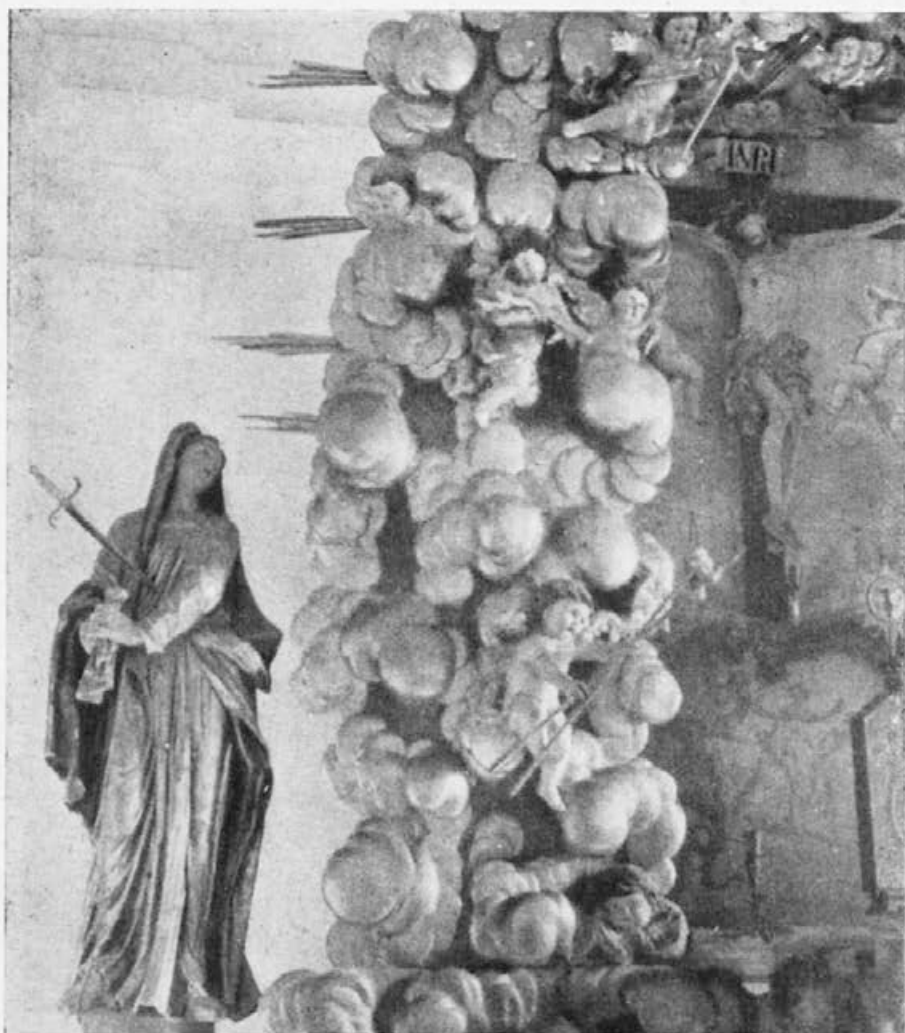
Glavno vlogo v vrsti visokega, reprezentativnega baročnega kiparstva 18. stoletja v srednji Evropi je odigral Dunaj. Eden začetnikov visoko baročnega kiparstva je bil Giovanni Giuliani (rojen 1665 v Benetkah, umrl leta 1744 na Nižjem Avstrijskem), Benečan, ki se je nastanil na Dunaju. Bil je dekorativen umetnik, ki je srečno združil v svojem delu severno italijansko in alpsko smer,²¹ posebno važen pa je kot učitelj dunajskega kiparja Donnerja. Raphael Donner (1695—1741) je v glavnem nadaljeval smer Giulianija, naslonil se je na pozno-baročni stil severno italijanskega kiparstva, a s svojo razumarsko



Sl. 48. Novo mesto, frančiškanski samostan, trup Križanega

Foto D. Komelj

hladnostjo in formalno dognanostjo se je zelo približal estetskim idealom francoske plastike na prehodu iz 17. v 18. stoletje. Oprostil je avstrijsko kiparstvo bujne baročne smeri in njegova umetnost nosi izrazit pečat klasičnega akademizma. Vpliv Donnerja je opazen v



Sl. 49. Škofja Loka, Hribeč, del oltarja

nemški plastiki vse do konca 18. stoletja, kar dokazuje delavnost kiperske šole, h kateri spadajo Donnerjev brat Matevž, Krištof Schönlaub, Frančišek Kohl, Nikolaj Moll, Krištof Mader, Janez Jurij Dorfmeister, Janez Krstnik Hagenauer, Franz Messerschmidt, Franz Zächerle in drugi.²² Kljub tej veliki vlogi, ki jo je po Donnerjevi zaslugi odigral v nemški plastiki Dunaj, se je največji razcvet baročno-rokokojskega kiparstva 18. stoletja izvršil v južnonemških deželah, na Bavarskem, Švabskem in Frankovskem. Ta kiparska šola se je rodila iz križanja lokalne rezbarske tradicije z vplivi italijanskega poznega baroka, deloma pa je vplival tudi Donnerjev ideal mirne, plemenite



Sl. 50. Ljubljana, frančiškanski samostan, skupina križanja

lepote ter rafiniranost francoskega rokokoja. Tako je nastal poseben tip nemškega rokokojskega kiparstva, ki je zadnja stopnja baročne plastike. Glavni predstavniki te smeri so: Janez Krstnik Straub (1704 do 1784), njegov učenec Ignacij Günther (1725—1775), Joahim Dietrich, Pavel Eggel (1691—1752), Jožef Götz, Chrystian Jorhan in Ferd. Dietz.²²

Ob tej visoki, lahko bi rekli nekako oficialni umetnosti pa se razvija neodvisno od nje bogata umetnost domačega značaja, ki je pogosto na meji ljudske umetnosti. Ta smer se je razvila iz tradicije poznogotskega rezbarstva, ki v 16. in 17. stoletju ni zamrlo, ampak se je umaknilo v provincialne podobarske delavnice. Ta podtalni tok je ob času prehoda baroka v rokoko znova prodril na dan in obvladal delavnost lokalnih središč, kjer se je prilagodil spremenjenim pogojem in novim estetskim nazorom ter pogosto sprejemal vplive visoke umetnosti in mojstrov klasične smeri. Umetniški način teh provincialnih rezbarjev se v nasprotju s hladnim racionalizmom vodilne kiparske šole opira na poudarjanje emocionalnih prvin v mimiki in gestikulaciji. V formalnem oziru se temu pridružuje nenavadna razgibanost silhete, ki oklepa silovito namečkane mase draperije, ki spominjajo na kasno gotiko. Umetniki te vrste so delovali v najrazličnejših pokrajinah južne Nemčije, Švice in Avstrije. Med pomembnejše osebnosti spadajo: rodbina Parnegger v Salzburgu, Jan Schnek, Štefan Föger in Hans Reindl na Tirolskem, Egid Quirin Asam in Jožef Prötznner na Bavarskem, Jožef Christian in Tomaž Guggenbichler na Švabskem in Aleksander Wagner na Frankovskem. Zelo tipičen predstavnik te smeri je Jožef Tadej Stammel (1700—1765), ki se je sicer šolal na Dunaju in potoval v Italijo, a se je umaknil nato v samostan Admont in tam ustvarjal dela, ki so močno prežeta z ljudsko fantastiko in iz gotske tradicije izhajajočo čustvenostjo.²⁴

Razvoj te posebne oblike poznobaročne oziroma že rokokojske plastike pa ni omejen na eno samo središče — kot je to bil na primer v začetni dobi baroka Rim — ampak se vrši paralelno v celi vrsti mest s podobnim razpoloženjem in podobnimi pogoji. Informacije med temi središči so se izmenjavale z vsemi sredstvi, s katerimi je razpolagal čas — to je z grafičnimi kompendiji, šolanjem in selitvami umetnikov.²⁵

Zelo soroden razvoj kot v omenjenih južnonemških pokrajinah lahko opazujemo na Češkem, kjer se je Praga že v začetku 18. stoletja uvrstila v srednjeevropska slogovna središča. O. J. Blažiček v svoji študiji o praški rokokojski plastiki²⁶ takole karakterizira njen značaj v prvi polovici 18. stoletja: Kiparska forma postaja površna, slikovita in iluzionistična, gube postajajo drobne in se lomijo, telo se skriva pod obleko in bogati se obrisi figure, ki se pogosto krivi v obliki črke S, stoja postaja negotova, posamezni deli telesa so izraženi nasilno, obraz dobiva poudarjeno poduhovljen in poglobljen izraz. Pojavlja se veselje nad dekorativnimi domisleki in gubi smisel za velikopotezno kompozicijo ter monumentalni izraz. Avtor jasno dokazuje paralelnost z razvojem na Bavarskem, Tirolskem in v Salzburgu. Kot glavne predstavnike te smeri na Češkem omenja Ferdinanda Brokoffa in Matevža Brauna. Na koncu imenovane knjige podaja Blažiček pregled umetnikov zgodnje rokokojske dobe v Pragi.²⁷ Zanimivo je, da najdemo med imeni 31 umetnikov tega časa kar 5 kiparjev, ki so prišli na Češko iz južnonemških dežel (Braun Anton, roj. 1709 v Mühlau na Tirolskem, Obry Anton, roj. 1715 v Mondsee na Tirolskem, Ossich Andrej, doma iz Bavarske, Prachner Richard, roj. 1705 na Bavarskem v Diethfurtu, Schönherr Matyaš, roj. 1701 na Tirolskem).



Sl. 51. Samobor, frančiškanska cerkev,
oltar sv. Treh kraljev



Sl. 52. Samobor, frančiškanska cerkev,
oltar sv. Trojice

Podobno kot na Češkem se je ta smer izrazila tudi na Poljskem. Posredoval jo je kipar Tomaž Hutter, ki pripada skupini provincialnih nemških rezbarjev in je deloval pretežno v Lvovu med leti 1730—1740. Po vsej verjetnosti je bil Hutter učitelj najizrazitejšega poljskega kiparja te smeri Antonija Osińskiego, ki je ustvarjal v Lvovu približno



Sl. 55. Trsat, samostanska cerkev, oltar sv. Janeza Nep.

od leta 1750 do 1770. Osiński je izdelal močan osebni stil, ki se izraža posebno vidno v ostro lomljenih gubah in naravnost fantastično razvihrani draperiji, lahko pa opazujemo pri njem vse tiste momente, ki so tako značilni za nemško alpsko baročno plastiko prve polovice 18. stoletja. Avtor Hornung Zbigniew, ki je v posebni študiji podrobno obdelal delo Osińskiego, poudarja, da moremo njegov izvor iskati samo v provincialnih šolah poprej označenih nemških rezbarjev.²⁸

Že po tem kratkem pregledu razvoja nemške alpske baročne plastike²⁹ konec 17. in v začetku 18. stoletja in po naštetih značilnostih nam postane jasno, da moremo tudi izvor naše frančiškanske delavnice iskati v tem umetnostnem razpoloženju in v teh krajih. Izšla je torej iz nižje, poljudne umetnostne smeri, katere ena glavnih značilnosti je močni vpliv domače, starejše, v tradiciji zakoreninjene srednjeevropske rezbarske umetnosti.



Sl. 54. Meinrad Guggenbichler, sv. Florijan, Lochen, vel. oltar, 1709

Že izrecno podčrtano tirolsko poreklo nekaterih predstavnikov ljubljanske delavnice nas navaja k temu, da je treba njeno slogovno domovino iskati v severozahodni smeri, ne pa mogoče v severovzhodni, kjer se je južnonemška smer na Štajerskem, s središčem v Gradcu, odlično uveljavila z deli J. J. Schoya, že omenjenega Jos. Thad. Stammela, V. Kiningerja in bratov Straubov tudi v slovenskem delu dežele. Velika sorodnost z deli Andreja Tamascha (tudi Damasch) v tirolskem Stamsu nas v tem še prav posebej potrjuje.



Sl. 55. Meinrad Guggenbichler, Mondsee, 1679—1681

Pri najbolj kvalitetnih delih naše frančiškanske delavnice (v Mečinjah, Lokah, Ljubljani in drugod) pa opazimo poteze, ki nas naravnost navajajo k primerjavi z deli spredaj že omenjenega Meinrada Guggenbichlerja, enega najbolj značilnih predstavnikov opisane umetnostne smeri.

Meinrad Guggenbichler,³⁰ ki je živel od leta 1649 do 1723, je bil zelo plodovit rezbar v Mondseeju, ki je v razmeroma dolgi dobi svojega življenja izvršil celo vrsto cerkvenih oprem in imel velik vpliv na svoje sodobnike in tudi na poznejšo generacijo. Posebno mnogi tako imenovani »ljudski mojstri« so posneli njegov stil in ga razvili dalje, zlasti v dekorativni smeri, vendar brez individualne predelave.

Ako si najprej ogledamo tip njegove oltarne arhitekture, moramo seveda upoštevati precejšnjo časovno razliko med nastankom njegovih prvih del in pa časom delovanja naše delavnice. Pri Guggenbichler-



Sl. 56. Meinrad Guggenbichler, Križani, Michaelbeuern, okr. 1692

jevem oltarju v podružnici sv. Marije v Irrsdorfu³¹ vidimo, da je še močno ohranjen tip »zlatih oltarjev«. Naslednjo stopnjo njegovega razvoja lahko opazujemo v leta 1691 nastalem oltarju v Michaelbeurnu,³² kjer je oltarna arhitektura že mnogo bolj enotna in se približuje splošnemu tipu baročnega oltarja. V svojih zrelih delih je Guggenbichler uspel tako povezati oltarno arhitekturo in njeno plastiko, da je postal oltar tudi optično nedeljiva celota. Po natančnejši primerjavi moramo poudariti, da ne moremo govoriti o kakih močnejših zvezah teh oltarjev s splošnim tipom oltarjev naše frančiškanske delavnice.

V južnonemških pokrajinah lahko najdemo mnogo primerov neke splošne sorodnosti z našimi izdelki, pravih vzorov in neposredne odvisnosti pa vsaj v trenutno dosegljivi literaturi nisem mogla zaslediti.

V plastiki sami je Guggenbichler v teku svojega dolgoletnega delovanja razumljivo prešel različne razvojne stopnje. V začetku je obdelava njegovih figur velikopotezna, mehka (nikoli ostra) draperija se izraža v širokih in mehkih gubah. Kasneje nagiba k patetično razgibanim figuram, vendar ohranja linijo celote, v draperiji pa prehaja od širokih potez k drobljenju. Važno je, da je v svoji zreli dobi prešel od čisto plastične obdelave forme k slikoviti in podal osnove, ki so jih njegovi nasledniki razvili dalje in ustvarili tisto slikovito, silovito razgibano stopnjo plastike, ki je tako značilna za pozni barok oziroma rokoko v srednji Evropi.

Pri kvalitetnejših delih naše frančiškanske delavnice zasledimo nekatere poteze in podrobnosti, ki tako zelo spominjajo na Guggenbichlerjeva dela, da moremo sklepati, da so naši rezbarji iz Tirolske izšli prav iz kroga delavnic, ki so Guggenbichlerjevo delo dobro poznale. Opozorila bi samo na nekatere paralelne pojave.

Zelo očitna poteza naše frančiškanske delavnice je kontrapost v stoji figure in poudarjena noga, ki posebno s konico čevlja mnogokrat prav nenaravno »coklasto« štrli iz celotnega obrisa. Ta način je vpeljal že pomembni gornjeavstrijski rezbar Thomas Schwanthaler (1634—1707) in od njega dalje je postal ta način stoji in počivajoče noge (t. im. »Spielbein«) zelo priljubljena značilnost baročnih kiparjev, tako tudi Guggenbichlerja (sl. 42 in 54).

Zelo zanimiv pojav so pri Guggenbichlerju tako imenovani »plavajoči« angeli (»Schwebefigur«), ki v nenaravnem položaju sedijo oziroma nekako drsijo z volut. Formalni način upodabljanja trenutnega stanja oziroma gibanja je bil v baročni plastiki zelo priljubljen in ga je reševal na svoj način že Lorenzo Bernini. V nemški umetnosti je to realiziral v profani vrsti Balthasar Permoser leta 1689 s »plavajočo« figuro Saturna v Dresdenu. Guggenbichler pa je bil prvi, ki je ta način prenesel tudi v sakralno umetnost in je v tej vrsti silno vplival na vso alpsko umetnost. Tudi med izdelki naše frančiškanske delavnice najdemo take primere, kar nam dokazujeta oba angela v cerkvi v Dvoru pri Polhovem Gradcu. Primerjava levega angela z Guggenbichlerjevim angelom na oltarju v Mondsee iz leta 1669 do 1681³³ nam pokaže sorodnost in odvisnost od tega vzora (sl. 45 in 55).

Zelo značilno skupino frančiškanske delavnice tvorijo Križani, ki predstavljajo v glavnem sicer nek splošen tip, vendar so od primera do primera varirani. Označuje jih ekspresivnost izraza v obrazu in liniji telesa, značilna obdelava mišičevja na golih delih telesa in bogato naguban na stran vihrajoč prt okrog ledij, kar vse kaže na tradicijo iz poznogotske dobe. Taki Križani se nahajajo v Ljubljani, Kamniku, Mekinjah, na Hribcu v Skofji Loki, na Trsatu, v Samoboru, Novem mestu in drugod. Tudi v alpski plastiki in posebno pri Guggenbichlerju zasledimo podoben način obdelave teles, razpetih na križ. Dober primer je med drugimi Guggenbichlerjev Križani v cerkvi v Michaelbeurnu (okrog 1692).³⁴ Ta tip se v neštetihi inačicah ponavlja v vsej



Sl. 57. Meinrad Guggenbichler, glava sv. Roka, Mondsee, okr. 1682

srednji Evropi, kar dokazuje Tamashev Križani v Stamsu, F. J. Weissa Križani v dominikanskem samostanu v Pragi, T. Hutterja Križani v Jaroslavju, Osiñskega Križani v Hodovici in v cerkvi sv. Martina v Lvovu in nešteti drugi (sl. 44, 47, 48, 50 in 56).

Način popolnoma netektonske gradnje oltarja iz stiliziranih oblakov ali akantove vitice z baročnim jermenovjem, kar učinkuje zelo slikovito, za kar so dobri primeri oltarji na Hribcu v Škofji Loki, tabernakelj v Mekinjah in oltar sv. Frančiška v križnem hodniku na Trsatu, je izoblikoval že Guggenbichler v tabernaklju Marijinega oltarja v Paltingu (leta 1717)³⁵ (sl. 44, 49 in 58).

Skoraj identičen z Guggenbichlerjevim Vstalinm Odrešenikom v samostanski cerkvi v Mondseeju iz okrog 1682 je Vstali v Novem mestu ali v Mekinjah.

Zelo opazna je tudi sorodnost celotnega pojava figur med Guggenbichlerjevim sv. Florijanom v Lochnu (1709), sv. Primožem in Felicijanom v Lokah ter sv. Jurijem pri frančiškanih v Kamniku.

Tudi v splošnem tipu Guggenbichlerjevih svetniških figur najdemo v obdelavi las, v vihrajočih bradah, izrazu obraza, gestah in podobnem celo vrsto momentov, ki so lastni tudi naši frančiškanski delavnici.

Pri pregledovanju ostalega kiparskega materiala od konca 17. stoletja dalje na Tirolskem, Bavarskem in Salzburškem najdemo še polno primerov, ki jasno kažejo stilske sorodnosti z našo delavnico. Kot zelo zgovoren primer bi navedla skupino Križanja nad grobnico v cistercijski cerkvi v Stamsu, ki jo je izdelal Andreas Damasch v letih 1674 do 1685.³⁶ Dalje na primer kipa sv. Jurija in Florijana v frančiškanski cerkvi v Salzburgu,³⁷ kipa sv. Florijana in Rozalije v cerkvi st. Johann am Imberg v Salzburgu,³⁸ kipa sv. Frančiška Asiškega in Antona Padovanskega v cerkvi sv. Brigide v Oellingu,³⁹ kipa sv. Elizabete in Zaharije v cerkvi sv. Križa v Donauwörthu,⁴⁰ skupina Oznanjenja, sv. Janez Krstnik in Janez evangelist na velikem oltarju v Kaisheimu,⁴¹ kip sv. Bernarda na dvorišču neke hiše v Innsbrucku⁴² in cela vrsta drugih.

Čeprav je vse to primerjanje zaradi pomanjkanja literature in komparativnega materiala zelo fragmentarno, mislim, da je s tem vendarle podan splošni okvir in globlja stilsko likovna zasidranost ljubljanske frančiškanske delavnice v tirolsko-bavarsko-salzburški leseni plastiki konca 17. in začetka 18. stoletja.

Razumljivo je, da ima vsaka posamezna skupina te široke umetnostne smeri svoje specifičnosti, ki so pogojene po pokrajinah, lokalnih faktorjih in lastni domači tradiciji. Tako se na primer češka in poljska skupina jasno ločita od južno nemških skupin. Za ljubljansko frančiškansko delavnico ne moremo trditi, da predstavlja sicer našo, domačo inačico in da bi se v njej izrazili naši posebni, narodnostno pogojeni momenti. Umetniki, ki so ustvarili ta dela, so pač tujci, priseljenci od drugod, ki so že iz svoje domovine prinesli svoj stil in svoje lastno umetniško izražanje in bili poleg tega kot skupina redovnikov-rezbarjev vezani v glavnem na delo v okviru frančiškanskih samostanov. V kasnejšem razvoju sicer ni mogoče prezreti v oltarni arhitekturi odmevov Robbovega tipa, v plastiki pa se ta vpliv ni prav nič izrazil. Zato se »ljubljanska frančiškanska podobarska delavnica«⁴³ pojavlja kot



Sl. 58. Meinrad Guggenbichler, Marijin oltar v župni cerkvi v Paltingu (1717)

trdno sklenjena celota, izolirana in nepovezana z našo umetnostjo konca 17. stoletja in je kot taka ostala tudi brez bistvenega vpliva na našo rezbarsko umetnost 18. stoletja.

Po svojem smotru in umetniškem izrazu je umetnost ljubljanskih frančiškanskih podobarjev in rezbarjev najizraziteje poljudna, v svojih umetniško neambicioznih primerih pa celo samo še obrtniško dekorativna; zvesto pa služi umetnostno manj zavzetemu razpoloženju samostanskih pridigarških cerkva. Zato ni slučajno, če se ta umetnost tolikokrat vrača k upodobitvi Križanega ali k misli na njegovo trpljenje, kakor na Hribcu ali na tabernaklju v Mekinjah, ki predstavlja globoko »pasijonsko« občuteno paralelo veselemu razpoloženju

občudovanega Robbovega tabernaklja pri sv. Jakobu v Ljubljani. Poljudno nabožno, pasijonsko razpoloženje te umetnosti je razložljivo z dejstvom, da so prav frančiškani od ustanovitve svojega reda naprej najvnetejši širitelji pobožnosti križevega pota in podobnih poljudnih češčenj.

Kljub tej izrazito poljudni usmerjenosti je ta umetnost ostala pri nas osamljena; omejena je, kakor smo videli, na ožje vplivno področje frančiškanskega reda. Po kulturnem ozadju pa jo spoznamo kot izraz z italijansko pobarvano kiparsko delavnostjo kamnoseških delavnic Cusse, Misleja in Robbe vzporedno uveljavljajoče se druge najvažnejše komponente Ljubljane kot umetnostnega središča, srednjeevropsko severnjaške. Zato je tembolj čudno, da tudi v kulturno enako pogojeni leseni plastiki laičkih podobarskih delavnic ljubljanskega baroka ni našla odmeva. Vendar pa eno najzanimivejših poglavij naše umetnostne zgodovine, umetniška opredelitev našega, po Jakopiču najbolj slovenskega baročnega slikarja, Fortunata Berganta, ne bo moglo mimo te umetnosti. Bergantova umetniška osebnost združuje v svojem delu svojevrstno poljudnost z visoko likovno kulturo. Ta poljudnost se izraža prav posebno v njegovih »pasijonskih« delih na Križni gori, na Gori Oljki in v Stični. Pa tudi njen svojevrstni likovni izraz je kar nerazložljiv brez vpliva rezbarskega baroka, ki ga je kot otrok iz Mekinj doživljal ob cerkveni opremi v rojstni vasi in pri frančiškanih v Kamniku. To dejstvo pa nas opravičuje, da kljub njeni umetnostno zgodovinski epizodnosti v zgodovini ljubljanskega baroka frančiškansko delavnico vseeno prištejemo med pomembne pojave v naši umetnostni zgodovini.

OPOMBE

¹ Stelè France, Sodni okraj Kamnik, str. XII, XIII.

² Tipkan prepis frančiškanske kronike, str. 47 (fol. 56) — na SAZU.

³ Stelè France, o. c., str. 51, 52.

⁴ Stelè France, o. c., str. 44, 46.

⁵ Priobčil: Gregorič Jože, Kulturna slika Novega mesta in njegovo zunanje lice. Kronika slovenskih mest VI (1939), str. 125, 126.

⁶ Gregorič Jože, o. c., str. 124, 125.

⁷ Grdenić Predrag, Samostan i crkva otaca franjevacu u Samoboru. Zagreb 1943.

⁸ Poznan samo po fotografiji.

⁹ Zapiski Fr. Stelèta.

¹⁰ Tipkan prepis frančiškanske kronike, str. 47 (fol. 56).

¹¹ Stelè France, o. c., str. 52.

¹² Gregorič Jože, o. c., str. 125, 126.

¹³ Bosnia Seraphica, str. 306, 307. (V frančiškanskem arhivu v Ljubljani.)

¹⁴ Spominska knjiga za 700-letnico prihoda oo. frančiškanov v Ljubljano. Ljubljana 1935.

¹⁵ Spominska knjiga za 700-letnico prihoda oo. frančiškanov v Ljubljano.

¹⁶ Bosnia Seraphica, str. 306—307.

¹⁷ Brinckmann A. E., Barockskulptur II. (Handbuch der Kunstwissenschaft), str. 354.

¹⁸ Brinckmann A. E., o. c., str. 354, slika 371.

¹⁹ Brinckmann A. E., o. c., str. 354.

²⁰ Decker Heinrich, Barockplastik in den Alpenländern. Wien 1945, str. 25.

- ²¹ Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XIV, str. 206, 207.
- ²² Hornung Zbigniew, Antoni Osieński najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII. stulecia. Warszawa 1937, str. 54.
- ²³ Hornung Zbigniew, o. c., str. 54, 55.
- ²⁴ Hornung Zbigniew, o. c., str. 55, 56.
- ²⁵ Prim. Blažiček O. J., Pražská plastika raného rokoka. Praga 1946, uvod.
- ²⁶ Blažiček O. J., o. c., uvod.
- ²⁷ Blažiček O. J., o. c., str. 116—154.
- ²⁸ Hornung Zbigniew, o. c., str. 60.
- ²⁹ Splošno o razvoju nemške plastike:
 Feulner Adolf-Müller Theodor, Geschichte der deutschen Plastik. München 1953.
 Lill Georg, Deutsche Plastik. Berlin 1925.
 Feulner Adolf, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. (Handbuch der Kunstwissenschaft.)
 Feulner Adolf, Münchner Barockskulptur. München 1922.
 Tietze-Conrat E., Oesterreichische Barockplastik. Wien 1920.
 Decker Heinrich, Barockplastik in den Alpenländern. Wien 1943.
 Grisebach August, Die Kunst der deutschen Stämme und Landschaften. Wien 1946.
 Lützel Heinrich, Meister der Plastik. Deutsche Kunst des Barok und Rokoko, Essen 1948.
- ³⁰ O Guggenbichlerju: Decker Heinrich, Meinrad Guggenbichler. Wien 1949.
- ³¹ Gl. v Oesterreichische Kunsttopographie, Band X. Wien 1912, Tafel I.
- ³² Oesterreichische Kunsttopographie, Band X., Tafel XVI.
- ³³ Prim. Decker Heinrich, Meinrad Guggenbichler, sl. št. 6.
- ³⁴ Decker Heinrich, o. c., sl. št. 39.
- ³⁵ Decker Heinrich, o. c., sl. št. 120.
- ³⁶ Dehio Georg, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Oesterreich. Band I., str. 490.
- ³⁷ Oesterreichische Kunsttopographie, Band IX., Tafel XXVI.
- ³⁸ o. c., Band IX., slika št. 205 in 206.
- ³⁹ o. c., Band X., slika str. 40.
- ⁴⁰ Horn Adam, Die Kunstdenkmäler von Bayern, Schwaben. III. Landkreis Donauwörth. München 1951, str. 122, 123.
- ⁴¹ Horn Adam, o. c., str. 351—359.
- ⁴² Hammer Heinrich, Kunstgeschichte der Stadt Innsbruck, str. 303.

Zusammenfassung

DIE LJUBLJANAER FRANZISKANERBILDHAUERWERKSTATTE

Im Rahmen der barocken Holzplastik des 18. Jahrhunderts in Slowenien und Kroatien (Jugoslawien) fällt eine Gruppe auf, die durch einen ausgesprochenen Reliefcharakter, äusserst bewegte Draperien, Gesten und Standmotive und einen pathetisch-expressiven Ausdruck charakterisiert ist. Das Material ist durchwegs Holz. Die bisher bekannten Werke beschränken sich mit wenigen Ausnahmen auf Klöster und Kirchen des Franziskanerordens. Es handelt sich meistens um Altäre oder sonstige halb Schnitzer-, halb Tischlererzeugnisse. Nach den Aufzeichnungen aus dem 18. Jahrhundert sind dies Werke der Laienbrüder dieser Klöster (»...omnia Altaria... quas tamen domestici Fratres Laici elaborarunt...«), so dass die Benennung die von Fr. Stelè vorgeschlagen wurde, »Die Ljubljanaer Franziskanerbildhauerwerkstätte«, vollkommen berechtigt erscheint.

Die bisher bekannten Werke befinden sich in den folgenden Orten: Kamnik, Loke, Mekinje, Novo mesto, Brusnice, Skofja Loka, Ljubljana, Loka bei Mengeš und Dvor bei Polhov Gradec in Slowenien; ferner Samobor, Trsat, Karlovac, Jaska, Senj und Lindar in Kroatien. In den Chroniken der Franziskanerklöster finden sich folgende Namen der Laienbrüderschnitzer: Fr. Evangelist Wurzen, fr. Alexius Rivalta, fr. Ivo Schweiger, fr. Severin Aschpacher, fr. Kasijan Lohn und noch einige andere. Es ist aber bisher noch nicht gelungen irgendeines der erhaltenen Werke mit Sicherheit einem oder dem andern von ihnen zuzuschreiben. Zeitlich bezieht sich das Wirken dieser Werkstätten hauptsächlich auf das zweite, dritte und vierte Dezenium des 18. Jahrhunderts, doch ist eine zweite Generation auch noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tätig gewesen. Die Werke dieser beiden Generationen weisen offenbare Verwandtschaft aber auch Verschiedenheiten auf. Doch liegt der Schwerpunkt in der älteren Generation, die ungefähr zwischen 1720 und 1740 tätig gewesen ist. Aber auch hier können wir wenigstens drei qualitätsmässig ziemlich verschiedene Gruppen unterscheiden. Besonderes Interesse erweckt die Gruppe, die an den Altären und Bildhauerwerken in Mekinje, Loke und Ljubljana sich betätigte. In der heimischen Bildhauerei des 17. und Anfang 18. Jahrhunderts finden sich keine Voraussetzungen, aus denen sich diese Werkstätten entwickelt haben könnten. In den Nekrologien steht es bei einigen von diesen Laienbrüderschnitzern, dass sie aus Tirol stammen. Auch der Stilcharakter ihrer Werke weist in dieselbe Richtung. Die Werke der Hauptgruppe weisen nämlich eine Verwandtschaft mit den Werken des Andreas Damasch in Stams in Tirol auf. Noch auffallender ist aber die Verwandtschaft mit den Werken eines der führenden süddeutschen Bildhauer vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, Meinrad Guggenbichler. Die Ähnlichkeiten sind oft frappant. Wir erwähnen zum Beispiel das Motiv der halbsitzenden, halbliegenden Engel auf Voluten (»Schwebefiguren«), Heilige mit äusserst bewegter Draperie und dem typisch vorgeschobenen einen Fuss, sowie den Typus des Gekreuzigten.

Der Autor weist auf die Rolle der volkstümlichen Richtung in der nachberninischen Barockskulptur in Mitteleuropa, der die genannten Meister angehören, hin. Sie ist in Süddeutschland, in Tirol, in Salzburg und anderswo zur grossen Geltung gekommen; wie die Forschungen von O. J. Blažiček und Zb. Hornung beweisen, aber auch in Böhmen und in Galizien. Dadurch aber gewinnt die Ljubljanaer Franziskanerbildhauerwerkstätte kunsthistorisch ein besonderes Interesse.

ZADNJIH DESET LET DR. AVGUŠTINA STEGENŠKA¹

Dr. Fr. Ks. Lukman, Ljubljana

L. 1909 je dr. Avguštin Stegenšek izdal in sam založil — celo sam razpošiljal — drugi zvezek Umetnostnih spomenikov lavantinske škofije, *Konjiško dekanijo*, knjigo s 300 stranmi in 59 tablicami v leksikalni obliki. Stroški za bogato ilustrirano knjigo — poleg 94 podob na tablicah je še 75 nariskov v besedilu — so pa presegali podporo in izkupiček,² in znatni primanjkljaj je nosil pisatelj sam. Kljub temu je hotel, vsaj čez nekaj časa, prirediti tretji zvezek »o spomenikih lepih Slovenskih gorice«,³ Isto leto kakor *Konjiško dekanijo* in v naslednjih treh letih je objavil še vrsto spisov o domači zgodovini, zlasti umetnostni,⁴ a že leta 1911 se je njegovo zanimanje obrnilo drugam.

Kot konservator centralne komisije za varstvo spomenikov je dal pobudo in dosegel podporo za prenovitev kapel trpljenja ob bregu Sv. Roka v Šmarju pri Jelšah.⁵ Ob študiju tega umetnostno-zgodovinsko zanimivega spomenika, nastalega v letih 1745—1755, in drugih podobnih na južnem Štajerskem, je Stegenšek zaslutil zveze z vzhodom in se začel baviti z jeruzalemskim križevim potom; to ga je pa vedlo do raziskavanja topografije starega Jeruzalema. Z bistroumno interpretacijo bibličnih tekstov in raznih poročil je prišel do presenetljivih zaključkov o Jeruzalemu pred perzijskim navalom l. 614 ter daleč nazaj o starozaveznem templju v njegovi dolgi zgodovini od Salomona do končnega razdejanja. Izsledki, ki jih je dosegel z neugnanim prizadevanjem, ko se je bil leta 1911 zaradi zrahljanega zdravja odpovedal službi študijskega prefekta v deškem semenišču v Mariboru in se preselil v zasebno stanovanje na Glavnem trgu št. 8, je nameraval objaviti v nemškem jeziku, kajti »kritika da obvelja, potrebuje protikritike, a te nam je težko pričakovati med rojaki«. ⁶ Svojemu delu je hotel dati naslov *Jerusalemische Entdeckungen*.⁷

Predeu bi pa svoja odkritja priobčil, jih je hotel v Jeruzalemu preveriti. Zato je 5. avgusta 1912 pisal naravnost takratnemu avstrijskemu ministru za bogočastje in uk dr. Maksu vitezu Hussareku. V svojem pismu⁸ Stegenšek najprej naglašja potrebo, da bi se določila lega Marijine bazilike, ki jo je cesar Justinijan po l. 530 postavil, in lega Sofijine cerkve, ki je bila baje na kraju Pilatovega pretorija. Sklicujoč se na svojo publikacijo o spodnještajerskih potih trpljenja in križevih potih, t. j. na prej navedeno *Zgodovino pobožnosti sv. križevega pota*,

pravi, da je v njej segel nazaj na jeruzalemske vzorce in zbral veliko gradiva ter starokrščansko jeruzalemsko topografijo postavil na novo podlago. Dognal je, pravi, kje sta prej imenovani cerkvi stali, in vprašuje ministra, če bi mogle država in učene družbe ta kraja kupiti in odkriti. Pisec bi predložil natančnejše podatke s teksti in risbami ter neovrgljive (absolut sichere) dokaze za svoje trditve ministru in manjšemu krogu strokovnjakov, če bi bilo kaj upanja, da bi avstrijska država hotela z drugimi narodi glede odkrivanja starokrščanskih spomenikov tekmovati prav tako vneto, kakor tekmuje s preiskovanjem antičnih klasičnih.

Minister Stegenšku ni odgovoril. Pač pa mu je prof. dr. Josef Strzygowski, predstojnik umetnostnozgodovinskega inštituta dunajske univerze, 5. januarja 1915 pisal, da mu je pred dvema dnevnoma ministrstvo poslalo njegov dopis, da se o njem izjavi. »Zakaj mi niste naravnost sporočili, ko me stvar zanima? Ako me prepričate in ako se najde hodna pot, naredim to toliko rajši za zadevo svojega inštituta, ker Vas poznam, da delate v njegovi smeri. Mi li hočete navesti svoje dokaze?« Če so le-ti že v slovenski knjigi o križevem potu, jih Strzygowski trenutno ne more upoštevati, ker mora edini Slovenec, ki je pri njem, dr. Molè, skončati neko delo za Beograd. Ta ali prihodnji mesec pride Strzygowski v Maribor, »ali na to pač ne boste hoteli čakati.«⁹

Stegenšek je odgovoril 7. januarja, da se ni takoj obrnil na Strzygowskega, ker sploh ni hotel stopiti v javnost, dokler bi delo ne bilo končano. Jeruzalemska odkritja bi obsegala 150—200 strani v leksikalnem formatu ter 60—70 risb in fotografij. Za lokalizacijo Marijine cerkve ima tri absolutno gotove dokaze, za Sofijino enega. Dal bo Strzygowskemu v presojo posamezna poglavja, do 10. februarja tri najzanimivejša, in prosi za svoja dognanja stroge kritike. Nato bo prosil, naj mu Strzygowski pri ministru doseže štipendijo za potovanje v Ravenno, Rim in Jeruzalem. Stegenšek bi na tem potovanju pregledal slovstvo, kolikor ga je v Avstriji težko dobiti, premeril in fotografiral za zgodovino križevega pota važne zgradbe in na previden način ugotovil, v koliki izmeri bi bilo izkopavanje možno in koristno. Nato bi dal jeruzalemska odkritja natisniti; kar bi novega prišlo na dan, bi prihranil za novo knjigo ali objavil v kakem časopisu. Bivanje v Jeruzalemu naj bi Stegenška zgolj obvarovalo zmot, ne smelo bi mu pa vzeti slovesa, da je svoje rezultate dosegel doma v izbi. Izkopavanje bi terjalo nekaj časa; za izvedbo bi bil umetnostnozgodovinski inštitut najbolj poklican.

S tem se pričinja daljše dopisovanje med Stegenškom in Strzygowskim.

Strzygowski piše dne 13. januarja: »Če polovica tega, kar ste izsledili, obvelja, ste raziskavanja o Jeruzalemu že postavili na nova tla.« Vprašuje Stegenška, ali bi mu škof dal daljši dopust, in ga vabi, naj pride po 9. februarju na Dunaj, da bi skupaj temeljito predelala vse gradivo. »Menim, da Vam bom izposloval štipendijo za potovanje, ako me prepričate.« — V zahvali — koncept nima datuma — zatrjuje Stegenšek: »Gospod dvorni svetnik se ne boste varali; v glavnih točkah bom imel prav.« Upa na dvomesečen dopust in končuje: »Človeku

dobro dé, če od tako pristojne osebnosti prejme vsaj indirektno odobritev, predujem zaupanja na bodoče uspehe.«

Dne 25. januarja 1913 je Strzygowski obiskal Stegenška v Mariboru. Z razgovorom, o katerem pa ni zapiska, je bil Stegenšek zadovoljen. To je razvidno iz njegovega pisma 5. februarja. V njem poroča Strzygowskiemu, da je bil 4. februarja pri škofu dr. Napotniku, ki mu je obljubil a) jeseni dvo- ali trimesečen dopust, b) da bo v avstrijskem škofovskem odboru na Dunaju priporočil podporo za izkopavanja. Potem pravi: »Kakor se mi zdi, bi bila sledeča pot najprimernejša. Ko pridem v Jeruzalem, si ogledam kraj Pilatove hiše. Če bi se izkazalo, da so moje rekonstrukcije pravilne, o čemer sem prepričan, se zaupno porazgovorim z nekaterimi učenimi jeruzalemskimi topografi, si pridobim njih izjavo in se z njo obrnem do kuratorija avstrijskega hospica za nakup tega zemljišča... Zemljišče bi bilo torej last gostišča, izkopaval bi pa na stroške c. kr. naučnega ministrstva umetnostnozgodovinski inštitut. Nakup zemljišča in izkopavanje bi se ne dalo izvesti to jesen... Menim, da bi mogli zaupno govoriti s kuratorjem avstrijskega gostišča eksc. pomožnim škofom Zschokkejem.¹⁰ Ker pozna kraje, bi utegnil zadevo pospešiti. V juniju pridem na Dunaj, v septembru pojdem pa v Rim in na vzhod.«

Dne 17. februarja 1913 je Strzygowski Stegenšku naznanil, da mu ne more poslati knjig, ki jih je bil želel (Garruccija¹¹ i. dr.), ker jih potrebuje za svoja predavanja o sirskega umetnostnem krogu in v seminarju. Stegenšek naj bi prišel v juniju na Dunaj, da bi v inštitutu poročal o svojih raziskavanjih in se okoristil z inštitutsko knjižnico. Strzygowski bo ministrstvu naznanil, kaj je škof dr. Napotnik obljubil; tudi s Zschokkejem bo govoril. — V odgovoru — koncept ni datiran — pravi Stegenšek, da obdelava starokrščanske topografije in bo imel z njimi dela za dva meseca. Gradiva ne more oblikovati, dokler nima napetega raziskovanja za seboj (solange ich nicht der Aufregung der Forschung entgangen bin). Nič ne dé, če knjig ne dobi. Ko bi hotel predelati vse slovnstvo, bi mu bil potreben enoleten dopust.

Dne 27. februarja 1913 je Strzygowski Stegenšku sporočil, da se bo Zschokke kasneje v ministrstvu za stvar zavzel. Zschokke pa ni več kurator jeruzalemskega gostišča. Pri sedanjem kuratorju Jochu je Strzygowski dosegel, da bo Stegenšek dobil v hospicu prosto stanovanje z oskrbo. Stegenšek naj si preskrbi denar za vožnjo in druge izdatke (bakšiš v Jeruzalemu), kakih 1000 K. Lloyd mu bo gotovo dal ugodnosti. Na ministrstvo se naj obrne šele kasneje, ko bo potreboval denar za raziskavanja na kraju samem. »Prosim, pišite mi kmalu, da bom mogel ministrstvu dokončno odgovoriti.« — Stegenšek je odpisal takoj 28. februarja, ko je pismo prejel.¹² Zahvali se za prizadevanje in poročilo ter pravi, da bo dal tisoč K iz svojega, po ordinariatu pa ministrstvo prosil, naj mu plača namestnika med odsotnostjo.¹³ Nato ves navdušen govori o delu zadnjih dni, da je končal raziskavanja o starozaveznem templju in po viziji preroka Ezekielja rekonstruiral Salomonov tempelj, »kajpada drugače nego doslej običajno«. Svoj floris cerkve božjega groba v istem merilu je nato položil na floris templja, in oba se krijeta, torej sta oba pravilna. Tempelj je trikrat premenil lego in floris; zadnjikrat

je prišlo najsvetejše k Sachri, prej ni bilo nikoli templja pri njej. Teka v Bresci kaže zakladnico (Gazophylacium). Rotunda v Aachenu je podoba najsvetejšega. Marsikaj na zapadu, kar Strzygowski označuje za orientalsko, je jeruzalemsko. »Ko bi hotel vsa vprašanja znanstveno do kraja obdelati, bi potreboval leto dni dopusta. Toda izdati hočem samo svoje izsledke kot ‚odkritja‘, seveda zadostno podprta s teksti in risbami.«

Stegenšek je pismo dal na pošto, a ponoči so mu »prišle misli in skrbi«, ki jih je takoj drugi dan 1. marca Strzygowskemu v daljšem pismu razložil, češ da hoče glede zadeve popolno jasnost. Izključeno je, pravi, da bi mu v Mariboru kdo dal kaj denarja za potovanje. On sam ima ravno še 5000 K, ki bi jih mogel porabiti. To bi bilo pa nespametno. Zakaj odkar ima svoje gospodinjstvo, mu plača ne zadostuje, temveč mora zmeraj od svoje dediščine dodajati; moral bi napredovati v višji plačilni razred ali prevzeti več tedenskih ur;¹⁴ ako bi si teh naložil, bi se moral zaradi pomanjkanja časa odpovedati znanstvenemu delu. Čas, ko ne bo več imel kaj dodajati, bo itak prekmalu prišel; mar naj ga zaradi potovanja še pospeši? Dalje se mu zdi popolna brezplačna oskrba v romarskem gostišču zgolj miloščina (bitteres Gnadenbrot). Ko bi videl, da bi bil ravnatelju hospica neljub, bi pri priči šel v hotel, kjer bi lahko jedel, kadar bi hotel in kar bi hotel. Potem vprašuje, kakšna bi bila njegova obveznost do umetnostnozgodovinskega inštituta. Strzygowski mu je dejal, da bi bil on prvi jeruzalemski štipendist inštituta. V to bi privolil samo tedaj, če bi se pismeno določile njegove dolžnosti in pravice. Izpolnil bi vse, za kar bi se zavezal, ne zavezal bi se pa za nič, česar ne bi mogel ali hotel držati. Naposled, ali bi bil glede publikacije svoboden, da bi jo izdal, kadar bi hotel in kakor bi hotel? Pismo je končal takole: »Izkopavanje je moj cilj, od katerega se ne bom dal odvrniti. Drugo vprašanje je, doklej bo treba nanj čakati. Zame bi bilo nepraktično, ko bi svoj denar že zdaj za to potovanje potrošil ali celó publikacijo dal iz rok. Te probleme sem reševal celi dve leti, za knjige, ki se jih tičejo, izdal nad 600 K, in stroški bodo še prav znatno narasli dotlej, ko delo v nekako dveh letih izide. Zato mislim, da bi vendarle mogel od naučnega ministrstva dobiti večjo štipendijo za potovanje. Če se g. dvornemu svetniku ne bi zdelo primerno to omeniti v svoji vlogi, bom po kn.-šk. ordinariatu za to prosil in se sklical na Vaše spričevalo, da so moja raziskavanja resna in pomebna.«

Stegenškove pomisleke in skrbi je Strzygowski razpršil v zelo prijateljskem pismu 3. marca 1915. Bivanje v jeruzalemskem hospicu ni nikaka miloščina; ko je bil sam še privatni docent, je užival njegovo gostoljubje. Vlada stori toliko za gostišče, da se bo le-to varovalo, da ne bi »našega odposlanca« prijazno sprejelo. V svoje poročilo ministrstvu je Strzygowski v zadnjem trenutku vrnil pripombo, da je Stegenšek upal na škofov prispevek za vožnjo v Jeruzalem in nazaj. Škof naj pošlje vlogo ministrstvu in se opre na mnenje Strzygowskega. Kar se tiče dolžnosti do inštituta, pravi Strzygowski: »Ljubi prijatelj, pričakoval bi Vašo uvidevnost, da bi bilo prav, če bi se pri delu med seboj podpirali (uns gegenseitig in die Hände zu arbeiten).« Iz zgolj

stvarnih in domovinskih razlogov podpira on in inštitut Stegenškovo zadevo. »Zazeleno bi bilo, če bi mi hoteli pomagati, da združimo svoja zanimanja v močan veletok.« O veliki noči bo potoval skoz Maribor in upa, da bo Stegenška našel.¹⁵ — »Niti slutil nisem.« pravi Stegenšek v kratkem pismu 6. marca. »da prejema gostišče državno podporo.« Če pride Strzygowski po 20. marcu v Maribor, bodo najvažnejše risbe za tempeljsko zgodovino že izdelane in jih bo brez dvoma vesel.

Da je bil Strzygowski okoli velike noči v Mariboru, je razvidno iz pisma 2. julija 1913, kjer Stegenšek pravi: »Veseli me, da Vam bom mogel zopet pokazati, kar sem po veliki noči pridelal.« Od velike noči do začetka julija si nista pisala.

Dne 22. maja 1913 je Stegenšek prosil ministrstvo za podporo. Že 28. januarja, torej tri dni po prvem obisku Strzygowskega, je bil sestavljen in na čisto spisal prošnjo, v kateri je precej na drobno naštel svoje ugotovitve glede Jeruzalema ter ministrstvo prosil, naj nakaže njemu za potovanje 2000 K, hkrati pa nagrado za njegovega namestnika na bogoslovnem učilišču za čas od 1. marca do 15. junija. Te prošnje pa Stegenšek ni odposlal. Prav okoli svečnice je spremenil svoj potovalni načrt, zakaj 5. februarja je pisal Strzygowskemu, da pojde na vzhod v septembru. Prošnja z dne 22. maja je značilna za Stegenška in njegovo delo. Za globlje umevanje domačih pasijonskih spomenikov, pravi v njej, je preiskal tudi jeruzalemski križev pot. Vsako razrešeno vprašanje mu je pa zastavilo novih problemov, tako da je predelal in do polovice na novo utemeljil vso jeruzalemsko topografijo. Prof. Strzygowski je 25. januarja pregledal dotedanje izsledke in Stegenšku nasvetoval, naj si obravnavane spomenike na kraju sam ogleda. Tega pa ni hotel, dokler ne bi predelal vsega klobčiča med seboj povezanih vprašanj in se preboril do jasnosti in gotovih izsledkov. Šele tedaj bi mu bil študij na kraju samem koristen. Od avgusta do novembra bi potoval na vzhod, obiskal Jeruzalem in kraje, ki so v zvezi z njegovim delom, morda tudi Efez, Rim in Loreto. Prosi za študijsko podporo 2000 K, in sicer 1200 K kot prispevek za potovanje in 800 K za nagrado pomožnemu osebju pri potrebnih raziskovanjih in merjenjih. O znesku 800 K bo ob koncu potovanja podal natančen obračun, prebitek pa vrnil. Podporo 1200 K bi pa z obrestmi vred vrnil eno leto po objavi svojega dela, ako bi večina strokovnjaških ocen ne priznala, da je pravilno določil lego Justinijanove Marijine cerkve, Sofijine cerkve, Salomonevega in Zorobabelovega templja.

Prošnji je Stegenšek priložil svojo Zgodovino pobožnosti sv. križevga pota in tri strani dolg pregled svojih jeruzalemskih odkritij, v katerem je pri posameznih poglavjih napovedal, koliko strani vel. 8^o bodo obsegala in koliko risb jih bo pojasnjevalo.¹⁶

Knjiga bo razdeljena na tri dele in trideset poglavij.

I. del. Topografija križevga pota v Jeruzalemu:¹⁷ 1. Lega pretorija po starokrščanskih romarskih poročilih (14, 6); 2. Jeruzalem po mozaiku v Madabi (8, 2); 3. Justinijanova Marijina cerkev (8, 3); 4. Križev pot pred perzijskim navalom leta 614 (7, 1); 5. Pretorij pri sionski cerkvi (7, 2); 6. Križev pot od sionske cerkve (6, 1); 7. Pretorij v (gradu) Antoniji

(6, 1); 8. Križev pot od Antonije (10, 3); 9. Zgodovinska podlaga štirinajstih postaj (6, 0); 10. Lega in kritika Pilatove hiše z gabbatho (9, 1).

II. del. Starokrščanske cerkve v Jeruzalemu:¹⁸ 11. Cerkev božjega groba (28, 5); 12. Sionska cerkev (7, 2); 13. Petrove cerkve (5, 2); 14. Jeremijeva cisterna in cerkev ob Siloi (5, 2); 15. Stefanova cerkev cesarice Evdoksije (6, 1); 16. Starokrščanska Bezetha (4, 2); 17. Vrata cerkve sv. Sabine v Rimu — palestinska umetnina 4. in 6. stoletja s podobami jeruzalemskih stavb (40, 0).

III. del. K starozavezni jeruzalemski topografiji:¹⁹ 18. Problem Salomonovega templja (3, 1); 19. Vrata Salomonovega templja (6, 3); 20. Stavbe notranjega preddvora (20, 5); 21. Mojzesov zavezni šotor (5, 3); 22. Zakladnice (5, 3); 23. Zemljiška razmeritev za Davidovo mesto in Salomonov tempelj (5, 1); 24. Nehemijev zid in nadaljnji razvoj mestnega načrta (12, 1); 25. Zorobabelov tempelj (10, 2); 26. Herodov tempelj (20, 3); 27. Tempeljske ruševine kot vzor starokrščanske arhitekture (14, 12); 28. Tempelj po Flaviju Jožefu in Mišni (10, 6); 29. Marijina hiša. Deset Marijinih hiš od 2. do 9. stoletja s središčem v Jeruzalemu, zlasti v templju (10, 12); 30. Tempelj v krščanski simboliki in v cerkvenem prazniškem koledarju (10, 0).

Po svojem dotlej zbranem in obdelanem gradivu sodi Stegenšek, da bo njegova knjiga o jeruzalemskih odkritjih obsegala 299 strani, 84 risb in, kot dostavlja, mnogo fotografij.

Dne 6. junija je Stegenšek pisal dunajskemu univ. profesorju Alojziju Musilu,²⁰ da pojde kmalu v Jeruzalem preskušat svoje krajepisne študije, in ga vprašal, ali bi mu smel svoja dognanja razložiti, zakaj škofu dr. Napotniku bi bila njegova sodba zelo zaželena. Musil je 9. junija zelo prijazno odgovoril.

Junij je potekel, a Stegenšek še ni zapustil Maribora. Dne 2. julija 1913 je Strzygowskemu naznanil, da je končal šolsko leto in da pride okoli 20. julija na Dunaj. Dotlej bi rad povzel jedro svojih študij, ločil gotovo od verjetnega in delo začasno sklenil. Gre zgolj za tempelj; vprašanje o pretoriju je bilo že pred pol leta rešeno. »Tempeljsko vprašanje je pa izredno zamotano. Potreboval bi še pol leta, da bi premislil vse biblične tekste. Vprašanje je, ali se bo Salomonov tempelj sploh kdaj dal absolutno zanesljivo rekonstruirati. Čisto druga je pa glede kraja, kjer je stal. Gospod dvorni svetnik boste videli, da glede tega dvom ni mogoč.« Nato poroča o svoji prošnji za študijsko podporo, ki utegne po uradni poti preko ordinariata in graškega namestništva nekako tiste dni priti do ministrstva. »Priložil sem dispozicijo svojega dela, sicer pa govoril v splošnih izrazih, da bi si ne dal pogledati v karte.« Omenivši, kaj je ministrstvu glede podpore obljubil, vzklika: »Torej zaupanje, gospod dvorni svetnik! Sam sebe pa tudi strogo presojam: že marsikatero rekonstrukcijo sem prevrnil in na njeno mesto postavil nekaj čisto novega; zavedam se še zdaj — če izvzamem štiri točke — da je mnogokaj le verjetno. No, tudi to, da sem le-te našel, bo velika zasluga; vendar pa upam, da bom počasi s premišljenim delom to verjetnost znatno utrdil tudi za vse ostale.« Strzygowskega, ki se je doslej najbolj zanimal za njegovo delo, prosi Stegenšek, naj v tem svojem zanimanju ne popusti. Škof dr. Napotnik mu je sicer

zelo naklonjen, vendar dvomi o rezultatih, ker ne pozna dokazovanja in risb; Stegenšek mu je samo nekaj povedal. Ker trdi, da so v bibličnem tekstu nekatere številke popačene in odlomki premeščeni, meni škof, da bi delo utegnilo priti na indeks. »Jaz sem pa prepričan, da mi bodo vsi bibličisti, tudi rimska biblična komisija, hvaležni.« Na Dunaju bo Stegenšek govoril tudi s prelatom Musilom.

Na dopisnici, oddani 16. julija na pošti Hinterstoder, je Strzygowski naznanil Stegenšku, da bo 26. julija na Dunaju, vendar bo zvečer zopet odpotoval. Dopisnica naj velja Stegenšku za izkaznico, da bo mogel v vzhodnoevropskem in zahodnoazijskem oddelku umetnostnozgodovinskega inštituta nemoteno delati. Stegenšek je, kot se zdi, takoj odgovoril s pismom, katerega koncept ni ohranjen, vprašal Strzygowskega o njegovih potovalnih načrtih in za odgovor priložil dopisnico s svojim naslovom (ime natisnjeno s štipiljko, kraj pripisan z roko). Na njej mu je Strzygowski v naglici s svinčnikom odgovoril, da ga do 1. novembra ne bo na Dunaju razen mimogrede. Potoval bo najprej v Bukovino, nato ob Bodensko jezero, potem v Armenijo. Rahlo očitajoče je dodal: »Zategadelj sem Vas vendar tako zelo prosil, da bi prišli v juniju.« Dopisnica ima poštni pečat Attersee, 19. julija 1913.

Stegenšek je prejel to dopisnico še v Mariboru, se nato peljal na Dunaj, a že 25. julija zopet iz Maribora pisal Strzygowskemu, kaj je opravil. Kdaj je to pismo prišlo Strzygowskemu v roke, iz ohranjene korespondence ni mogoče dognati. V ministrstvu je Stegenšek zvedel, da mu je po priporočilu Strzygowskega podpora zagotovljena, vendar šele naslednje leto izplačljiva. Dvorni svetnik Karabaček²¹ mu je povedal, da je akademija kredite za izkopavanja že za eno ali poldruho leto naprej izčrpala. Prelata Musila je Stegenšek obiskal v njegovem rojstnem kraju Rychtářovu na Moravskem in mu štiri ure razlagal svoja odkritja (prim. pismo škofu dr. Jegliču dne 1. januarja 1919). Musil je rekel, da je izkopavanje v Jeruzalemu v prihodnjih petih letih zavoljo ljudskega mnenja nemogoče; Angleži so morali ustaviti izkopavanje, ki so ga tisto leto pričeli. O njegovi metodi, pravi Stegenšek dalje, je Musil dejal, da je deloma nova in da so tudi izsledki v marsičem zanimivi, vendar mu je svetoval, naj bi svoje delo opustil. Musil sam je bil pet let v Jeruzalemu in se poldruho leto bavil z ondotno topografijo, pa vse opustil, ker se zaradi mnogoznačnosti tekstov ne dajo doseči neoporečni rezultati. V Jeruzalemu je toliko topografij in toliko šol, ki ima vsaka svoje korifeje, poleg tega sedanji lastniki svetih krajev mislijo na svoje gmotne koristi, da je kar nevarno segati v ta osir. Če to stori, ga čaka nehvaležnost in preganjanje. Vrhu tega Stegenšek ni orientalist; pet let bi potreboval, če bi hotel svoj orisani načrt izvesti. Stegenšek na to pripominja: »Ne pride mi na um, da bi opustil sadove dvoletnega dela, tudi če bi moral delati še dve leti. Sodbo o njem prepuščam bodočim stoletjem, sedanje me ne bo kdo ve kaj vznemirjalo (alterieren), kajti moj namen je, posvetiti se zopet domačim študijam. Glede stvari same mi ne bodo mogli ne v Rimu ne v Mariboru ničesar utemeljeno očitati, torej se mi ni bati osirja. Tudi prelat Musil je obljubil, da bo v svojem krogu moje študije pospeševal. Navstvoval mi je, naj se nastanim v Tantarju pri Betlehemu in se odondod

vsak dan vozim v Jeruzalem, z jeruzalemskimi topografi pa ne iščem zveze. Ko se vrnem v Maribor, naj rezultate za leto dni zaklenem v pisalnik, da se uležé, naposled pa objavim le tisto, kar je v najvišji meri neoporečno. Kakor gospod dvorni svetnik vidite, se stvar zanimivo pričinja.« Stegenšek je nameraval ostati na Dunaju, ko bi se vrnil od Musila. Po razgovoru z njim je pa uvidel, da mu bo zbiranje umetnostnozgodovinskega gradiva koristilo šele kasneje, ko se bodo osnove njegove jeruzalemske topografije izkazale za prave. »Zato pojdem zdaj takoj v Jeruzalem, in sicer začasno v Tantur... Kasneje, menim, bom moral dobiti zveze tudi z jeruzalemskimi učenjaki in bom lahko obiskal tudi vse kraje, ki sem jih v prošnji za podporo navedel. Od avgusta do decembra bom imel štiri mesece časa; no, dalo se bo že kaj napraviti.« Zahvaljujoč Strzygowskega za dotedanje nesebično zanimanje in proseč nadaljnje naklonjenosti, zaključuje Stegenšek svoje pismo: »Trajalo bo še leta, da bo moje delo godno za tisk, toda biti mora nekaj poštenega in Vam ne sme delati sramote.«

Isti dan kakor Strzygowskemu je Stegenšek pisal tudi Musilu. Poslal mu je svojo Zgodovino pobožnosti sv. križevega pota in se mu zahvalil za njegove nasvete, ki jih bo v polni meri upošteval. Če bo mogoče, odpotuje 21. ali vsaj 27. avgusta iz Trsta v Tantur in upa, da bo obiskal vse, kar ima v načrtu. Ko se vrne domov, se bo z vso dušo prijel pouka in še enkrat poskušal ustvariti svojo šolo, kot se je Musil izrazil.²² delo o Jeruzalemu bo pa leto dni počivalo. V Palestino vzame s seboj svojo zbirko zapiskov, Flavija Jožefa, Meistermannova in Momertova topografska dela in Geyerjeve itinerarije,²³ da bo vse na kraju samem preveril. Kasneje se bo moral z jeruzalemskimi dominikanci vsaj toliko seznaniti, da bo mogel v njihovi knjižnici uporabljati dela o važnih angleških izkopavanjih. Mimogrede omenja Stegenšek, da mu je dvorni svetnik Karabaček obljubil, da bi za dvorno knjižnico nabavil Warrena²⁴ in podobna dela. Na izkopavanja sploh ne misli. Koristno pa bi bilo izvesti nekaj merjenj. S seboj bo vzel tudi dva fotografska aparata (9×12 in 15×18). Prosi tudi, naj Musil piše p. Heidetu, predstojniku usmiljenih bratov v Tanturju. Konec pisma se glasi: »Nadaljnji razvoj svojih študij pričakujem s trdnim zaupanjem. Vaša kritika me je poučila, kako se je treba glede gradiva omejiti in glede utemeljevanja biti mnogostranski.« — Musil se je že 27. julija zahvalil Stegenšku za poslani spis, dal več naročil in navodil za na pot in slednjič pripomnil: »Preiščite s v o j a (podčrtal Musil!) vprašanja in jih kar se da kmalu končajte. Kolikor bolj premišlujem Vaše probleme, toliko bolj me je strah, da se ne bi zakopali v nižavah brez razgleda (in aussichtslosen Niederungen). Škoda bi bilo Vas, Vaše bistrosti, Vaše marljivosti.«

Kako nesrečno se je to spoznalo!

Musil je bil Stegenšku pisal, naj, sklicujoč se nanj, zaprosi glavnega ravnatelja avstrijskega Lloydja v Trstu za znižano vožnjo do Jaffe in nazaj ter se zaradi bivanja v Tanturju obrne do provinciala usmiljenih bratov v Gradcu. Stegenšek ni storil ne enega ne drugega, kot je z rdečilom pripisal na Musilovo pismo, niti čakal do 21. avgusta, kakor je bil Musilu napovedal, marveč je že 31. julija odpotoval iz

Maribora, se z brzoparnikom Semiramis peljal v Aleksandrijo, se mudil nekaj dni v Kairu, se nato s francoskim poštnim parnikom peljal v Jaffo ter 10. avgusta prišel v avstrijsko romarsko gostišče v Jeruzalemu.

Iz Jeruzalema je Stegenšek 16. avgusta pisal Musilu. Pravi, da hodi po mestu in okolici, in sicer vedno sam. Njegova pričakovanja so se deloma spolnila, deloma mu je jasno, da je bilo njegovo gradivo (n. pr. zemljevidi) nezanesljivo. Najprej mu je šlo za splošen razvid. Kakor doslej vidi, se bodo dale njegove teze v bistvu vzdržati. Neznanje arabskega občevalnega jezika mu v mestu ni hudo napoti, pač pa je sklenil učiti se arabskega knjižnega jezika, da bi mogel tekste o Haramu brati ali vsaj prevode preverjati, zakaj prevajalčeve predstave utegnejo na prevod močno vplivati. Čez teden ali dva, ko se bo v Jeruzalemu razgledal, pojde v Tantur, kjer bo s p. Heidetom tekste preresel, nato pa nekoliko študiral betlehemske cerkev Gospodovega rojstva. Ob nedavnem obisku je spoznal, da zadnje Schultzejevo delo ne pojasni dovolj njenega početka; da se povedati še kaj novega. Nato se vrne v Jeruzalem. »Moj delovni načrt je tako obsežen, da ne vem, kdaj ga bom končal.«

Stegenšek se je 2. novembra vrnil v Maribor po železnici iz Carigrada. Dne 8. novembra 1913 je o svojem potovanju poročal na Dunaj, zelo obširno Strzygowskemu, krajše Musilu.

Strzygowskemu daje Stegenšek pregled o svojem bivanju v Jeruzalemu in o svojih uspehih, ki ga kaže nekoliko obširneje povzeti. V Jeruzalemu je bil skoraj 2 meseca, od 10. avgusta do 6. oktobra; od tega je pa treba odšteti 14 dni, ki jih je porabil za ogledovanje okolice in pot v Jeriho in ob Jordan (imenuje Safsaf = Vrbje ob Jordanu) in dvakratno pot v el-Kalib pri Hebronu (na obeh krajih je bil zaradi reliefov na vratih rimske bazilike sv. Sabine) ter 9 dni, ki jih je prebil v Betlehemu, od koder je šel tudi na Herodov grič (= Heródeion, danes Džebel Furedis južnovzhodno od Betlehema). Ko se je vračal v domovino je na konju prepotoval Samarijo in Galilejo, nato bil v Haifi, Damasku, Baalbeku, Beirutu, Smirni in Carigradu.

Svoje izsledke v Jeruzalemu je Stegenšek povzel v štirih točkah. 1. »Svoje topografske trditve vzdržujem. Iz dokazovanja sem pa izločil vse podobe in gradim vse samo na tekstih. Rezultati so pa izgubili mnogo svoje preciznosti, in sicer zlasti zato, ker so bili pripomočki, ki sem jih imel doma, napačni. Kuemmlov zemljevid ni prav začrtal Robinsonovega mostu; načrt betlehemske cerkve pri Baedekerju, ki sem ga uporabljal, da bi osvetil druge v Commemoratoriju²⁵ omenjene cerkve, ima čisto napačno merilo; pokazalo se je, da tudi nekateri drugi načrti pri drugih avtorjih zavajajo v zmoto.« Po Musilovem nasvetu je Stegenšek, kot pripominja, predložil svoje topografske teze p. Heidetu, ki se že 30 let bavi z Jeruzalemom. Ta mu je priznal, da je njegovo dokazovanje utemeljeno in pametno. — 2. »Našel sem Jeremijevo cisterno, ki je začrtana v moji topografiji, a je današnjim arheologom neznana. Pristop do nje bi se dal doseči. Kraj Justinijanove Néa (= nove Marijine cerkve) se pa ne da do metra natančno določiti; zato bi bilo mogoče samo poskusno kopanje po rudarskem načinu. Zaradi sedanjega razburjenja med jeruzalemskim mohamedanskim prebivalstvom nad Par-

kerjevim²⁶ ravnanjem je kopanje sploh nemogoče. V mojem primeru bi bilo umestno šele tedaj, ko in če bo moja knjiga pred kritiko obstala.« — 3. Vzdržuje in spolnil je svoje naziranje o reliefih na vratih bazilike sv. Sabine v Rimu, ki jih bo obravnaval v posebnem oddelku. — 4. »O betlehemske cerkvi in cerkvi božjega groba sem dosegel novih izsledkov. Ono (= betlehemska) imam ne za konstantinsko, marveč za justinijansko s poznejšimi predelavami. Južno pročelje cerkve božjega groba sem natančneje študiral. Vsi ornamenti so iz križarskih časov, celo del poznoromanskega nadzidka, ki ste ga Vi opisali. Imam mnogo fotografij. Dalje imam gotska kamnoseška znamenja z vseh nadstropij in vseh sten južnega pročelja, s stolpa in iz notranjih cerkvenih prostorov. S tem je neovrgljivo dokazano, da so cerkev postavili križarji ter seveda uporabili nekaj starih okrasnih kosov. P. Vincent naznanja za konec novembra 1913 svoje delo o cerkvi božjega groba in za februar 1914 o betlehemske cerkvi. Žal mi bo, če me bo glede nekaterih točk prehitel.« Kar je v Jeruzalemu nabral, je še na morju, zakaj kovček se še ni vrnil, čeprav je preteklo že mesec dni.²⁷ Zdaj bo uredil besedilo svoje knjige, potem pa pride na Dunaj paberkovat v umetnostnozgodovinski inštitut. Če Strzygowskega zanima, mu bo pošiljal posamezna poglavja v pregled in presojo. Zahvaljuje se mu, da mu je izposloval prosto bivanje v avstrijskem gostišču. Za potovanje je izdal 2800 K. Čeprav je doživel v Jeruzalemu nekaj razočaranj, je vendar zelo zadovoljen. Na tempeljskem prostoru ni smel meriti in zlatih vrat ni videl od znotraj. Vse prizadevanje je bilo zaman; povzročilo je le, se mu zdi, da so predpise o vstopu poostriili.

Kratek stenografski zapisek z dne 8. novembra 1913 kaže, da se je pismo Musilu po vsebini ujemalo s pismom Strzygowskemu. Musil je odgovoril 25. novembra prijazno, toda z rahlim svarilom: »Veseli me, da ste s svojim potovanjem zadovoljni. Dotlej, ko boste topografska vprašanja dva-, tri-, štirikrat na kraju samem študirali, boste morali svoja naziranja še večkrat popraviti. O Vaših tezah sem mnogo premišljeval, pa se ne morem iznebiti svojega skepticizma. Nikakor pa ne želim, da bi moja obveljala. Nasprotno, zelo bi me veselilo, če bi mogli z novo lučjo posvetiti v ta nejasna vprašanja.«

Okoli novega leta 1914 — koncept ni datiran — je Stegenšek sestavil pismo Strzygowskemu, ki menda pričakuje, da pride kmalu na Dunaj spolnjevati svoje študije. Stegenšek obžaluje, da ni njegovo delo še toliko napredovalo. Potreboval bo pač leto dni, ker hodi po novih potih, gradeč vse na tekste, in mora izdelovati vse na novo. Rezultati bodo pa imenitni (großartig). Strzygowskega prosi, naj podpre njegovo prošnjo za podporo (vloženo 22. maja 1913) v ministertvu, če bodo zahtevali njegovo izjavo. Isto piše tudi Musilu. Potovanje je stalo vsega skupaj 2900 K. Glede izkopavanj pravi, da bo njegovo delo opozorilo na celo vrsto krajev, kjer bi bilo treba zasaditi lopato. »Na površju ne leži nič, o tem sem se prepričal.« Predvsem bi prišel v poštev kraj Justinijanove Marijine cerkve in Jeremijeve cisterne; kraj Sofije je pa, kot se zdi, z novimi stavbami popolnoma opustošen. »Zlasti bi bilo potrebno, da bi moje delo kmalu izšlo, da bi jih bilo več, ki bi mogli izreči svojo sodbo.«

Stegenšek pa tega pisma menda ni odposlal. Strzygowski mu namreč 13. januarja 1914 odgovarja samo na pismo z dne 8. novembra 1913. Za gotovo je pričakoval, pravi, da pride Stegenšek o božiču na Dunaj, pa tudi upal, da ga bo sam v Mariboru obiskal. Ne eno ne drugo se ni spopolnilo. Vprašuje, je li dobil pogrešani kovček. Vincentovo delo bo naročil takoj, ko zve, da je izšlo. Vedno je Stegenška svaril, naj se ne opira na podobe, in je vesel, da jih je naposled vendarle izločil. Če bi napisal poročilo o svojem potovanju in vanj vpletel svoja praktična opazovanja, bi ga lahko objavil v *Oesterreichische Monatsschrift für den Orient*. Kmalu naj pride na Dunaj in v inštitutu poda svoje gradivo v neprisiljenem predavanju, za katero bi oskrbeli skioptične slike in h kateremu bi povabili, kogar bi Stegenšek želel.

Odgovor dne 16. januarja priča, kako napeto je Stegenšek tiste tedne po vrnitvi iz Jeruzalema delal in kako ljubosumno je čuval svoja odkritja. Omenivši z malo besedami, da je kovček dobil, preide takoj na svoje delo. »Dne 4. I. sem začel svoje delo na čisto pisati. Prvi š je končan, pride jih še nekako 24. Žal, nimam dovolj prostega časa, da bi delo hitreje nadaljeval; po drugi strani je pa dobro, da sem prav počasen in preudaren, kajti imam same nove teze (Vi jih poznate: nov pretorij, nov tempelj, nov zavezni šotor, zanesljiva rekonstrukcija cerkve božjega groba) in tu ne smem pokazati ranljivega mesta. Samo v najpopolnejšem miru je mogoče brati karte, ki so jih vrezala tisočletja. Zategadelj ne morem o delih, določenih za knjigo, nič prej objaviti ali o njih predavati, da ne bi nepoučenim preveč nakazal (um nicht Außenstehenden einen Fingerzeig zu geben), deloma pa tudi zato ne, da bi povečal vtis svoje publikacije.« Pred nekaj dnevi, pravi, je pisal Baumstarku²⁸ in mu ponudil razpravo o poznejši cerkvi božjega groba, ki bi obsegala približno 10 strani besedila in 8 fotografij. Objavil bi jo, ker ni v neposredni zvezi s staro jeruzalemsko topografijo. Druga polovica koncepta, pisanega s svinčnikom, je nečitljiva. Na koncu je s črnilom pripisana opomba. Če jo prav umem, je Stegenšek voljan, za *Oesterreichische Monatsschrift für den Orient* napisati nekaj o cerkvi božjega groba in o gori Garizim ter morebiti oceniti Vincentovo knjigo o Betlehemu. O le-tej pravi v pismu, da jo je naročil naravnost iz Pariza, pa je še ni prejel.

Iz tega pisma izvemo, da je Stegenšek prvotni načrt svojega dela (gl. str. 201) nemalo preuredil in število poglavij skrčil od 30 na 25. O tem pa pozneje.

Okoli novega leta 1914 je Stegenšek sestavil tudi pismo Musilu. V februarju se bodo v naučnem ministrstvu razdeljevale štipendije za študijska potovanja, zato naj ga Musil priporoči referentu, kakor je obljubil. Referent je že dal besedo, da bo govoril za celo zaproseno vsoto 2000 K, izplačljivo morda v dveh obrokih (gl. str. 205). Referent v ministrstvu ne ve, da je Stegenšek že bil v Jeruzalemu, ne da bi bil čakal odgovor na svojo prošnjo. »Vendar pa je bil ta moj korak najboljše, kar sem mogel storiti. Za svoje delo imam zdaj vir: ogled na lastne oči (die Anschauung). Gospod prelat, boste videli, da bom glede vseh točk imel prav. Od približno 30 §§ sem zdaj spisal prvega. Zavezni šotor sem pa v vseh njegovih delih na neoporečen način rekonstrui-

ral... Moja rekonstrukcija je najpreprostejša, najlepša, edino resnična.« Naslov Jeruzalemska odkritja bo ohranil. Pogoje, navedene v prošnji, bo izpolnil, da bi namreč ministrstvu vrnil podporo, če bi njegove trditve ne bile pravilne.

Stegenšek tudi tega pisma menda ni odposlal, kakor ni odposlal podobnega pisma Strzygowskemu (gl. str. 207). Musil je zmeraj sproti odgovarjal, a odgovora na to pismo med ohranjeno korespondenco ni.

V februarju 1914 je Stegenšek jeruzalemskim študijam dal slovo za več kakor leto dni, do velike noči 1915. Pripravljal je in naposled izdal časopis Ljubitelj krščanske umetnosti, ki naj bi, kot naglašava uvodna beseda, kazal umetniško bogastvo lastnega naroda in pospeševal sodobno umetnost. Na študije, ki jih je Stegenšek pravkar pretrgal, spominja pripomba, »da so se naše cerkvene stavbe razvile iz Salomonovega templja in Mojzesovega šotora, dandanes pa je ta resnična ideja celo pozabljena« (str. 2). V prvem in edinem letniku je Stegenšek poleg manjših stvari objavil pet umetnostnozgodovinskih razprav (Kristus na Oljski gori v Čadramu, str. 3—11; Ob stoletnici Marije Pomagaj na Brezjah, str. 33—42; Pomen marijacejske podobe, str. 60—62; Slike na oboku župne cerkve v Kamnici pri Mariboru, str. 76—82) in dolgo spomenico Petindvajset let cerkvene umetnosti v Lavantinski škofiji (str. 85—264) ob srebrnem jubileju škofa dr. Natpnika.

Ljubitelj je izšel že v prvem letu svetovne vojne. Nadaljnje izdajanje je Stegenšek odložil na čas po vojni in se po veliki noči 1915 zopet zakopal v svoje jeruzalemske študije. Toda pred njim so se grmadile težave, ki so neizprosno slabile njegovo rahlo zdravje in ga ovirale pri njegovem delu: pičlo odmerjeni prosti čas, vedno naraščajoča draginja in z njo skrb za prehrano, ki bi ustrezala njegovim oslabeлим prebavnim organom. Že v septembru 1912 se je bil tri tedne zdravil v nekem graškem sanatoriju.

Po poltretjem letu je Stegenšek 25. junija 1916 zopet pisal Strzygowskemu. Pismo je izraz neuklonljive volje do dela kljub težavam in neomajnega prepričanja o neovrgljivosti njegove jeruzalemske topografije. Svoje študije je pretrgal, pravi, ker je izdal Ljubitelja krščanske umetnosti, ki ga je povečini sam napisal. Nadaljevanje je odložil na mirne čase ter se vrnil k Jeruzalemu, in sicer s posebnim uspehom. »Da bi pospešil delo, ki bo hodilo po čisto novih potih in obsegalo približno 700 strani ali več v leksikalni obliki z več sto risbami v 25 poglavjih, potrebujem nekako tri leta popolnoma prostega časa. Svoje delo bi rad izdal popolnoma dovršeno, sestavljeno kakor piramida iz velikih pravokotno obklesanih kamnov. Toda za to nimam možnosti. Ob sedanji draginji si ne morem kupiti niti hlač, kaj šele knjigo... Kolikor sem poizvedel pri kn.-šk. ordinariatu, ne more le-ta v sedanjih razmerah zaprositi ne za dopust ne za gmotno podporo mojih študij (pri e. kr. ministrstvu za uk). To se mi zdi kar razumljivo, zlasti ko gre za novinca (homo novus) na bibličnem področju. Mislim torej na to, da bi objavil eno poglavje, tisto o Nehemijevem zidu, iztrgano iz celote, in poprašati javnost, so li moje študije takšne, da bi bile posebne podpore vredne. S tem bi moral kajpada nekaj svojih odkritij

izdati, toda menim, da ni upanja na ugodne uspehe pri izkopavanjih. Tudi kraljevski grobovi so pač že oplenjeni.« Ker je Strzygowski podprl njegove študije s tem, da mu je omogočil dva meseca brezplačnega bivanja v avstrijskem gostišču, ima Stegenšek za svojo dolžnost, da mu naznani svoj načrt. Poglavlje, ki bi ga objavil, bi obsegalo okoli 80 strani leksikalne oblike z 10 risbami; spisal bi ga do septembra ali oktobra in mu dal naslov: Jeruzalemska odkritja. X. poglavje: Nehemijev zid in njega pomen za arheologijo in teologijo. Za založništvo se še ni odločil.

Naslednji dan, 24. junija, je Stegenšek dal dvoje pojasnil. Pisal je o svojem načrtu, da bi Strzygowskega ne presenetilo, če bi nepričakovano dobil po pošti Stegenškovo knjižico. Misli na založništvo Styria v Gradcu. Ko je potožil svoje težave, ni imel na umu posredovanja pri oblasteh. »Nimam rad prošenj za milost in ne menic na bodoče znanstvene uspehe.«

Strzygowski je 26. junija 1916 na dopisnici izrazil svoje veselje, da se je Stegenšek vrnil »k znanosti večjega stila«. Če bo pri Styriji uspel, naj brezpogojno poprime, kajti zdaj je silno težko najti založnika. »Ne verjamete, da bi se Vam od tod dal doseči daljši dopust? Če želite, bi jaz drage volje posredoval.« — Stegenšek je 1. julija kratko ter nekam hladno in resignirano odgovoril, da je že pol leta nameraval poslati Strzygowskemu nekaj svojega dela v presojo in ga prositi za posredovanje. Ker pa vojne ni konca, mu je predložil samo eno točko, da bi se o njej izrazil in mu svetoval (pač glede objave poglavja o Nehemijevem zidu²⁹). Upa, da še pride čas, ko se bo skliceval na njegovo dobrohotnost in njegov vpliv.

Nato je preteklo zopet več nego pol leta, ko ni bilo glasu ne od ene ne od druge strani. Najbrž sredi marca 1917 je Stegenšek poslal Strzygowskemu snopič Ljubitelja krščanske umetnosti³⁰ s kratkim pismom, v katerem pa svojega dela menda niti omenil ni. Tudi Strzygowski, ki se je z dopisnico 31. marca za poslani snopič zahvalil, ni zapisal besedice o Stegenškovih študijah in zunanjih težavah.

Študijsko leto 1916/17 je bilo za Stegenška usodno v dvojnem pogledu. Najprej je moral ob začetku zimskega semestra prevzeti na bogoslovnem učilišču predavanja iz cerkvenega prava,³¹ tako da je odtlej predaval po 15 ur na teden. Dne 28. februarja 1917 je potožil Musilu: »Odtlej ni s Hierosolymom zopet nič. Pride mir (=po svetovni vojni), ostane jus z novim zakonikom in vrh tega oživi časopis (=Ljubitelj kršč. umetnosti). Ko bi vedel, da bi mi mogli gospod prelat pomagati, da bi se vrnil k svojim študijam, bi Vam sporočil, kaj sem medtem zopet novega odkril. Prepričan sem, da bom svoje delo vsaj na splošno dogotovil, četudi ga po moji smrti kdo drug izda, kajti zaupam v Boga, ki mi je dal ideje.«³²

Novo breme, ki ga je Stegenšek v naslednjih letih težko, vedno težje nosil in ga skušal odložiti, mu je sicer prineslo majhno gmočno korist: odslej je prejemal polno plačo kot profesor cerkvenega prava in cerkvene zgodovine s patrologijo. To mu pa ni nič pomenilo ob misli na dragoceni čas, ki bi ga bil rad porabljal za svoje študije, a ga je moral žrtvovati pripravi za predavanja novega, njemu nič kaj

Ljubega predmeta. Lovil je ure, ko bi se mogel baviti s svojimi zmeraj bolj zamotanimi problemi, delal pozno v noč, si še ponoči kar v temi zapisoval misli, ki so mu šinile v glavo, in zarana vstajal. Ni čudno, če je tak nemir, tak napet duševni napor, zlasti ko so težave vojnega časa iz dneva v dan huje pritiskale, izpodkopaval Stegenškovo zdavnaj načeto zdravje.

Drugo, kar je bilo za Stegenška usodno, je bil prehod od jeruzalemskih topografskih študij k novi metodi biblične eksegeze in k novi zgodovinski filozofiji. Prav o veliki noči 1917 je stopil, kot je sam dejal, velik korak naprej. O teh študijah, ki jih je skrival kot svojo skrivnost, je nekaj več povedal v dolgem, 2. junija 1917 za Strzygowskega koncipiranem pismu, ki ga pa ni odposlal, najbrž zategadelj ne, ker se mu je zdelo, da bi preveč izdal. V njem omenja, kako je od spodnještajerskih potov trpljenja prešel k jeruzalemski topografiji, zlasti študiju cerkve božjega groba in starozaveznega templja, in da je ob študiju templja prišel do kompozicije Janezove Apokalipse, potem pa ga je star načrt švicarskega samostana St. Gallen, narejen v karlovški dobi po tlorisu Herodovega templja, privedel do »hošena«, to je, z dvanajstimi dragulji okrašenega ter skrivnostni »urim« in »tummim« vsebujočega naprsnika, ki ga je nosil judovski veliki duhovnik. Našel je, da je »hošen« kompozicijski princip posameznih knjig sv. pisma. Po veliki noči 1917 je pa dalje odkril, da je »hošen« s svojimi po določenem redu razvrščenimi dragulji grafični izraz (der zeichnerische Ausdruck) notranjega življenja troedinega Boga, idealna Kristusova glava in simbol božjega delovanja na zunaj v stvarjenju (makro- in mikro-kosmos), razodetju (sv. pismo) in odrešenju (svetovna zgodovina). To odkritje »božjega pečata« ga je vsega prevzelo, da posledaj ni imel srčnejše želje mimo te, da bi mogel v polnem miru gojiti svoje študije. Drugi bi mogli, meni, prav tako dobro ali še bolje predavati cerkveno zgodovino in cerkveno pravo, on bi pa utegnil s peresom ustvariti nekaj, za kar drugi nimajo potrebne priprave. Najprej bi prosil za enoleten dopust; v tem letu bi izdelal komentar k 1. Mojzesovi knjigi, iz katerega bi bil že razviden ves novi sestav. Ta komentar naj bi presodila dvojica ali trojica strokovnjakov, ki bi znali molčati (verschwiegene Fachleute); objavil bi ga šele tedaj, ko bi premislil celo sv. pismo. Publikacija bi se pričela z jeruzalemskimi topografskimi odkritji in bi vodila postopno v globlje spoznanje »hošena« ter njegovega osrednjega in vseobsežnega pomena. Bralec bi videl, da »božji pečat«, »hošen«, ni slučajno in neutemeljeno odkritje.

V juliju 1917 je Stegenšek prosil ministrstvo, naj ga oprostí predavanj iz cerkvenega prava in plača namestnika. Kljub posredovanju poslanca dr. Kreka in referentove obljube v juliju³³ ter novega posredovanja Strzygowskega in poslanca dr. Korošca v oktobru³⁴ in nove obljube v ministrstvu ni bilo ugodnega odgovora. Stegenšek je moral tudi v študijskem letu 1917/18 predavati po 13 ur na teden. Ni čudno, če ga je to bolelo. Na rahlo je potožil Musilu, ko mu je 19. januarja 1918 čestital ob imenovanju za tajnega svetnika. Spominjajoč se svojega obiska pri Musilu leta 1915 v njegovi rojstni vasi na Moravskem, pravi: »Ni mi ušla bridka poteza na Vašem obličju, ko ste, stoječ ob

svojem zgodovinskem sedlu,³⁵ rekli, kako težko si je z znanstvenimi deli pridobiti potrební ugled v krogu tujejezičnih učenjakov.«

Štiri mesce kasneje, 15. maja 1918, je Stegenšek v zelo dolgem pismu razložil Musilu glavne misli o »božjem pečatu«; študije bi utegnil končati v štirih letih. Nato je pa s pretresljivimi besedami naslikal svojo stisko. »V najhujšem nasprotju s tem duševnim poletom je moje telesno stanje. V podobi povedano: gobavec sem, nadlega vsem drugim ljudem. Od leta do leta je slabše, pa nobenega upanja, da bi ušel. Moral bi prebivati na deželi in se v gozdni samoti ukvarjati s svojimi mislimi. Upokojiti se ne dam, zakaj kdo bi mogel od tega živeti? Celo pri sedanji plači sem se v vojnem času hudo zadolžil. Za kaj se potegujem, vidite iz priloženega prepisa moje prošnje; knezoškofijski ordinariat ni imel za primerno, da bi jo bil predložil. Vložena je bila omiljena prošnja glede cerkvenega prava in bila odpravljena z osebno podpora 1000 K (o veliki noči 1918). Predaval sem sam. Isto preti za prihodnje leto.« Nedavno, pravi Stegenšek, se je vrnil neki bivši vojni kurat (dr. Jehart) iz srbskega ujetništva; ta bi ga mogel nadomestovati, če bi se mu priznala primerna plača. »Samo oprostitev cerkvenega prava bi mi malo koristila; je že prepozno.« Naposled prosi Musila, naj mu pomaga, če ga njegove stvari kaj zanimajo. »Ako pa ne gre, se na drug način zgódi božja volja.«

V svojem odgovoru 21. maja 1918 je Musil pograbil misel o míru na deželi in Stegenšku nasvetoval, naj bi odtrgal svoje misli od narnornih raziskovanj in se pošteno odpočil. »Durate et vosmet rebus servate secundis! Privoščite si ta odmor pri svojem neugnanem duševnem delu; če pridejo boljši časi, se boste mogli okrepljeni vrniti k premozgavanju svojih velikih problemov.« Musil, ki je imel na mislih bolezenski dopust, ni zadel prave strune. Stegenšek je na Musilovo pismo zapisal: »Sem se smejal, ko sem prejel; ne verjamem nič.« Tudi v odgovoru, ki ga je Stegenšek 25. maja 1918 na čisto spisal, je dejal, da se je Musilovemu pismu »prisrčno smejal«, kajti Musil ga ima očitno za prenapetega in gre mimo njegove prošnje. Vprašanje je na kratko tole: Če bi Stegenšek podal kos sv. pisma, obdelan po novi metodi, in bi Musil spoznal, da je delo zrelo, resnično, veliko vredno in nenavadno, bi li ne zastavil zanj vsega svojega ugleda in vpliva? Bi li ne mogel za ta primer doseči plače za suplenta? Milijarde izmetavajo za uničevanje; bi se li ne dalo nekaj tisočakov obrniti za duhovno gradnjo? Ker je Musil omenil, da je v takratnih razmerah — bilo je dobre štiri mesce pred koncem vojne — izdajanje knjig nemogoče, je Stegenšek odvrnil, da »božji pečat« pred štirimi leti ne bo gotov in pred 1925/24 ne natisnjen, »toda raziskoval bi rad, da ga dotlej zgotovim in — se umaknem mestu in šoli. Živim že sedmo leto sam zase in preišlujem podnevi in mnogokrat tudi ponoči o svojih problemih; zatorej ni nič čudnega, če morem nuditi nekaj izrednega... Razlago besedila, kakršne ni doslej še nihče slutil in o kateri ni nikakega slovstva, more, mislim, kritik glede resničnosti lahko presoditi. S svojimi arheološkimi deli pa hočem čakati do 1927 ali še dljè, kajti tu stoji mnenje proti mnenju, čeprav bo moje tako utemeljeno, da se bo v bistvu gotovo uveljavilo.«

Stegenšek tega pisma ni odposlal in ni poslej Musilu več pisal, ta pa njemu ne.

Po večletnem molku se je Stegenšek 16. marca 1918 oglasil svojemu prijatelju izza rimskih let Jožefu Sauerju, profesorju cerkvene zgodovine, krščanske arheologije in umetnostne zgodovine na univerzi v Freiburgu na Badenskem. Po čestitki ob godu mu je nenavadno vzneseno poročal o svoji novi eksegezi in zgodovinski filozofiji. Sauer je 25. avgusta 1918 v čestitki Stegenšku za njegov god dejal, da njegovim navdušenim izvajanjem ni mogel popolnoma slediti, tako visoko so vzletela. Obžaloval bi, če bi Stegenšek umetnostno zgodovino in arheologijo obesil na klin; ker pozna njegovo dotedanje nagnjenje, dvomi, da bi ga eksegeza trajno zadovoljila. Sauer poroča o njunem skupnem učitelju v Rimu, arheologu Jožefu Wilpertu, da je v Freiburgu in pripravlja delo o starokrščanskih sarkofagih.³⁰ Njun rimski prijatelj Anton Baumstark, ki mu iščejo primernege mesta, piše zgodovino sirskega slovtva, ki mu jo je poverilo neko založništvo v Bonnu.³⁷ Zahvaljujoč se za čestitke, je Stegenšek 3. septembra 1918 Sauerju povedal, da ga je v marcu pri pisanju navdušenega pisma spremljala tiha misel, ki jo je nekoliko kasneje razodel Musilu, kako bi se rešil šolskih dolžnosti; ta mu je pa svetoval, naj pretrga svoje študije do konca vojne in poskrbi za zdravje in telesno okrepitev.

Poleti 1918 sta Stegenšek ter njegov nekdanji učitelj in tedanji tovariš prof. Fran Kovačič, predsednik Zgodovinskega društva za Štajersko in urednik ČZN, izmenjala štiri pisma. Za bližnjo stoletnico rojstva zgodovinarja Ignacija Orožna (r. 30. januarja 1819) je Kovačič povabil Stegenška, naj opiše Orožnovo delo za prenovitev mariborske stolnice. Stegenšek je v svojem odgovoru 7. julija svetoval, naj Kovačič opiše škofa Stepischnegga in njegovo dobo (to je v konceptu samo z nekaj besedami naznačeno), potem pa vabilo glede Orožna odločno odkloni, češ: »Jaz sedaj nimam časa. V mojih orientalskih študijah leži toliko dela in toliko denarja, da bi bil nor, če bi se drugemu posvetil.« Ko bo zaključil svoje študije, v najugodnejšem primeru leta 1924 ali 1925, se bo zopet obrnil k domačim raziskovanjem. Kovačič je že naslednji dan »pod prvim dojemom« »nekoliko bolj temperamentno« odgovoril: »Tvoj odgovor na mojo prošnjo glede Orožna se kratko glasi: Bi lahko, pa nečem! Sploh: z zgodovinskimi članki me pusti pri miru — do l. 1925! No, l. 1925 ne bom nikogar na svetu več nadlegoval... Pač pa sedaj — in statu viae — iz ljubezni do Tebe in do stvari odkrito rečem: Tvoja pot je pogrešena... Bog Ti je dal izredne talente za zgodovino in umetnost, vse oči so bile obrnjene v Tebe, sam za sebe lahko rečem, da sem se neizmerno veselil Tvojega prihoda v Maribor... Ni tedaj po volji božji, trmasto odbijati vsako domače delo ter moči, čas in zdravje tratiti za neke reči popolnoma subjektivne narave... Če že imaš prepričanje, da boš s svojo 'novo eksegezo' res komu koristil, bodi, a iz tega ne sledi, da bi moral vse drugo delo, zlasti svoje stroke, obesiti na klin. Orožen vendar zasluži, da se ga spomnimo ob 100-letnici rojstva. A kdo je bolj poklican k temu ko Ti? Sam si bil v ožjem stiku z njim, imaš njegove spise, si njegov rojak. Kako naj kdo drug piše o njem, ki nima vsega tega?... Pišem kot prijatelj, ker

se mi škoda zdi Tvojih talentov. Človek je socialno bitje in objektivna sodba ljudi je mnogokrat korektura za naše subjektivne, solipsistične domneve. Vedi torej, da je ne samo moja sodba, marveč splošna: Tvoja enostranska trma je obžalovanja vredna. Oprosti moji pisariji; kakor kdo v šumo kliče, tako se mu odmev odzove. Torej loti se Orožna in posezi v tok dejanskega življenja.«

Stegenšek je odgovoril 13. julija 1918. Ni pisal, pravi, da ne bi sprejel nobene razprave, ampak samo za take mu ni, ki ne nudijo nobenega problema. Za Orožna »bi rabil par mesecev in par sto kron« za potovanja, a uspeh bi bil malenkosten. Narobe je pa Stepischneggova doba problem za problemom. Nato zavrača Kovačičeve pomisleke o svojem sedanjem raziskovanju in zlasti očitek, da se je odtujil domačemu delu, ter se sklicuje na svoja predavanja na bogoslovnem učilišču, kjer ima med vsemi kolegi največ ur, in na nasvete o umetnostnih vprašanjih, ki jih daje pismeno in na krajih samih ustno. Naposled pripominja: »Hvaležen sem Ti, da si vedno pospeševal moje pisateljevanje, v Rimu in pozneje. Ako se pa navzlic temu ni strnilo najino delovanje v dve vzporednici, so krive osebne razmere... Sedaj se še ne da soditi, da je delo enega s časom postalo neplodno, tudi ne moreš zahtevati, naj obdeluje snov, ki ga ne zanima, ker tudi jed se ne zaživa z veseljem, ako človeku ne diši.«

V študijskem letu 1918/19 je Stegenšek predaval zopet po 13 ur na teden. V novi državi SHS je pa upal doseči, po čemer je tako hrepenel: da bi mogel, prost pouka, živeti svojim študijem. Na novega leta dan 1919 je pisal ljubljanskemu škofu dr. Jegliču dolgo pismo. V njem najprej omenja, da ga je poverjenik (dr. Verstovšek) imenoval za zastopnika vlade SHS pri likvidaciji štajerskih umetnostnih in znanstvenih zbirk v Gradcu. Zaradi bolehnosti bi lahko odklonil, toda stvar je načelno važna. Če ga hoče vlada zdaj porabiti v umetnostni stroki, bi se postopoma znebil pouka. Nato podaja pregled svojih topografskih in eksegetskih študij. Ko se je bavil s topografijo, ga je njegov škof (dr. Napotnik) spodbujal; ko je pa odkril novo eksegetsko metodo in prosil ordinariat, naj ga oprosti predavanj, vseh ali vsaj cerkvenopravnih, je govoril gluhim ušesom. »Kolikor morem slutiti, se pri nas ne bo nihče zavzel za te študije, ker zavoljo opreznosti se bojijo odgovornosti za ‚novotarije‘.« Vlada SHS mu zdaj nudi priliko, da se polagoma loči od bogoslovnega učilišča, kamor zaradi bolehnosti tudi ne spada več. Na koncu vprašuje, ali naj še nadalje predava, ali naj se vrne k umetnosti in dela edino za svoj narod, ali pa ubere pot v biblično zakladnico.

Dr. Jeglič je 10. januarja pisal Stegenšku, da bi njegovo delo, ki ga naj nadaljuje, utegnilo biti izredno važno; bega ga pa njegova trditev, da je prišel do čisto nove jeruzalemske topografije. Zato ga vabi, naj mu ustno pojasni novo topografijo in razlago Matejevega evangelija. Stegenšek je 17. januarja odpisal, da pride v Ljubljano prve dni velikega tedna, a 7. aprila je natančneje določil veliki petek (18. aprila). Škof Jeglič mu je 11. aprila naznanil, da tiste dni ne bo imel prav nič časa, da mu bo pa 11. junija in naslednja dneva na voljo. Stegenšek je nato 24. aprila 1919 prosil škofa Jegliča, naj prihrani zanj dva dneva,

11. in 12. junija. V tem pismu je tudi, čisto ex abrupto, omenil rektorja rimskega Bibličnega inštituta: »a jaz ne bom mogel v Švico, kjer je živel vsaj prvo leto vojne, in on ne bo mogel k meni«. Prav tisti čas, 19. aprila, je namreč Stegenšek sestavil obsežno vlogo, naslovljeno Leopoldu Foncku, rektorju imenovanega inštituta, in mu ponudil svoja dela pod pogoji, ki bi jih bilo treba še poleti s pogodbo določiti. Topografija bi lahko izšla v treh, a eksegetsko delo v sedmih ali osmih letih. Cistopis te vloge pa je ostal v Stegenškovi mapi.

Stegenšek je bil pri škofu Jegliču 11. in 12. junija 1919 in mu nekaj ur razlagal novo jeruzalemsko topografijo in novo eksegezo. Škof mu je priznal, da je njegovo prizadevanje resno, končno sodbo o stvari si je pa pridržal, dokler topografija ne bi bila spisana (pismo Sauerju 12. septembra 1919). Takoj naslednji dan, 15. junija, mu je Stegenšek iz Maribora voščil za god, se mu zahvalil »za veliko potrpežljivost in zanimanje« in priložil nekaj misli o jeziku, tisku in založništvu svojega dela. Slovensko pisati ne kaže. »Ne vem, ali bi se našlo 50 mož, ki bi te vrste spis od prve do zadnje vrstice s preudarkom prečitali. Nemščina je bila prej samo na sebi umevna. Ravno v orientalistiki vlada največji internacionalizem in vsi znanstveni delavci so morali biti večji svetovnih jezikov... Poskusil bi pisati francosko, ko bi bilo to dovolj, a treba je misliti francosko.« Ob delu dominikancev Vincenta in Abela o Jeruzalemu mora priznati: »Taka jezikovna dovršenost je tujcu nedosegljiva.« Glede tiska pravi, da bi arheološki del obsegal okoli 400 strani, 500 risb in 20 fotografskih posnetkov. Govorec o založništvu, meni: »Sicer so pa razmotrivanja o tem, kako bode čez eno leto, pri današnjih razmerah prazna ugibanja.«

S tem se konča Stegenškovo dopisovanje s škofom Jegličem.

V začetku januarja 1919 je splitski škof dr. Carić poslal jugoslovanskim škofom pismo arheologa Frana Bulića, s katerim daje le-ta pobudo, da bi se priredila nova, spopolnjena izdaja tehtnega, toda zelo redkega dela *Illyricum sacrum*, ki ga je pripravljval Filip Riceputi (1667—1742), izdajati začel Daniel Farlati (1690—1775; izdal 5 zvezkov v Benetkah 1751, 1755, 1765, 1769, 1775) in končal Jakob Coleti (1734 do 1827; izdal 5 zvezke 1800, 1817, 1819; Coletijeve dodatke in popravke izdal šele F. Bulić 1901—1909). Novo izdajo bi priredil belgijski benediktinec Gaston Morin, ki bi zaradi tega dela prišel v Split. Škof dr. Napotnik je izročil vabilo Stegenšku, da se o njem izjavi. Le-ta je sestavil škofu besedilo obljube, da bo podpiral izdajanje, če se sprejme v načrt tudi lavantinska škofija v sedanjem obsegu, poleg tega pa napisal naslednje opombe o nameravanem podjetju:

»P. Morin O. S. B. je izmed najbolj bistroumnih raziskovalcev starokrščanskega slovstva, poznavatelj knjižnic in virov. Kar zadeva starokrščansko dobo, bi gotovo dognal več kot kateri drugi, vsaj z literarnega stališča. Na arheološkem polju bi moral imeti sotrudnike. Sploh naloga ni lahka, ako se hoče odlično rešiti. Že študij napisov iz rimske dobe po Južni Štajerski bi zahteval precej truda in časa, pravzaprav pa bi se morali z njim družiti tudi poskusi kopati na lieu najstarejših cerkev v Ptuju in Celju. V tem bi se lahko

pritegnil na sodelovanje tajnik arheološkega inštituta na Dunaju dr. Egger, ki je pokazal posebno spretnost na koroških krščanskih spomenikih.

G. p. Morin se ponuja tudi upoštevati arheološko stran; ako pa hoče to izvesti za vse ozemlje SHS, ne vem, ali bode v 10 letih gotov samo s starokrščansko dobo. Vendar sem nalogo omejil⁹⁸ na prvo tisočletje, to pa zato, ker do tedaj še ni krajevnih listin ohranjenih in so zgodovinski viri bolj splošnega značaja (kronike, zgodovine, papeška in cesarska pisma), pred vsem pa je enotna substrukcija rimske kulture. Mislim, da bi se v tem obsegu glede ozemlja in časa dalo delo izvršiti z izrednim uspehom in doglednem času.

Kaj drugega pa je značrtom, izdati vse zgodovinske in arheološke viře za ves Ilirik do najnovejše dobe, recimo do l. 1850, torej predelati in spopolniti Farlatijevo delo.

To je a) neizvedljivo. V štajerskem deželnem arhivu v Gradcu se nahaja 66.000 listin za štajersko zgodovino, od teh več ko tretjina izvornikov na pergameni. V dobi, ko ne govorijo o naših krajih nobene kronike, nudijo listine najbogatejši vir, ki pa je tako obilen, da se pravzaprav ne da objaviti. Štajerci so izdali tri zvezke do l. 1262, potem so pa prenehali radi preobilice gradiva. Seveda za *Illyricum sacrum* bi prišle samo listine v poštev, ki se nanašajo na cerkveno zgodovino — a koliko listin v prvih stoletjih drugega tisočletja je takih, ki bi ne imele stika z našimi cerkvami in duhovniškimi razmerami?

b) Je nepraktično. Štajerske listine zanimajo večinoma samo Štajerce, kvečjemu še sosede Kranjce in Korošce, stik s Hrvatsko se malokedaj najde, dalje na jug pa ne segajo. Kak pomen bi narobe imele za nas publikacije listin iz macedonskega ozemlja SHS? Izmed sto objavljenih zvezkov zasebnih listin celega Ilirika bi Štajerce zanimal morda eden ali dva — ako bi jih dotični subskribent pred smrtjo še dočakal! Celo publikacija kronik in podobnih virov bi delala težave radi različnih jezikov in črk na ozemlju SHS in je vprašanje, ali bi mogel benediktinski red vzgojiti toliko specialistično naobraženih strokovnjakov.

Zelo bogat vir za cerkveno zgodovino so slednjič cerkvene stavbe in spomeniki. Da bi se pa vsa umetniško-cerkvena topografija ozemlja SHS v doglednem času predelala — za to bi bilo treba velikega tehničnega aparata, precejšnje število znanstvenih strokovnjakov in visok denarni sklad za stroške objave.

Zato z veseljem pozdravljamo predelani *Illyricum sacrum* za prvo tisočletje, za drugo tisočletje pa se naj zgodovinsko delo omeji na manjše teritorialne enote in sploh drugače organizira, kakor je bilo dosihdob običajno. Sicer pa mislimo, da za to sploh ni sedaj primeren čas.

V Mariboru, dne 16. svečana 1919. z

V razgovoru o novi izdaji Farlatijevega dela je škof dr. Napotnik izrekel željo, naj bi Stegenšek za 700-letnico lavantinske škofije, ustanovljene 10. maja 1228, spisal njeno zgodovino. Stegenšek je takrat to odklonil, izgovarjajoč se na svoje študije. (Takrat je stavil svoje upe na Ljubljano in mislil na rimski Biblični inštitut.) Čez nekaj dni se je pa premislil in 22. februarja 1919 v daljšem pismu škofu tudi tole sporočil: »Ako do 10. maja l. 1921 ne bom s svojim sveto-

pisemskim delom nič dosegel, bom potem naslednjih sedem let (1921 10/5—1928 10/5) posvetil raziskovanju domače umetnosti in zgodovine.³⁹ V tem oziru imam že deloma izdelano obširno študijo o gotških skulpturah (s klišeji za 400 K) cerkve Matere božje na Črni gori pri Ptujju z izrednimi rezultati;⁴⁰ rad bi še poiskal za kiparja zvez s severno Italijo, za stavbarja pa z Ogrsko. Ako primerjam ‚Ljubitelja‘, bi bilo to temeljito delo pred vojno stalo objavljeno okoli 6000 kron; sedaj se pa sploh ne da o tem govoriti.«

Da bi pridobil več časa in priložnosti za svoje študije, je Stegenšek poleti 1919 poskusil še eno pot. Dne 17. julija je pisal poverjeniku za uk in bogočastje dr. Vestovšku in po kratkem uvodu dejal: »Oglasim se torej za stolec zgodovine bizantinske umetnosti, torej obenem pravoslavno-slovanske, na modroslovni fakulteti. Upam, da v tej stroki ne bodem nobenega mlajšega izpodrinil, pa tudi, da bom uspešno deloval. Verjemite mi, g. poverjenik, da je vsaka teh besed za mene težka, vsaka bridka; iz njih govori sicer razum, a srce joče. A upam od Boga, da bode tudi pot skozi to skalnato sotesko zame koristna, da me povede čez nekaj let na tiho plan, kjer bodem lahko sam zase, v samoti, premišljeval svoje svetopisemske probleme. Obljubljam pa, da bodem vsako službo, ki jo sedaj prevzamem, tako dobro vršil kakor kateri drug in, če mogoče, še bolje.«

Nekaj dni po tem pismu je Stegenšek šel v Rogaško Slatino, kjer je ostal šest tednov in pol. Desna noga pod kolonom mu je otekala; bila je kostna jetika.

Dne 7. avgusta mu je dr. Vestovšek odgovoril na gornje pismo, da bodo prav tiste dni imenovani za vsako fakulteto prvi profesorji, ki bodo odločevali o sprejemanju nadaljnjih učnih moči. Ko bo to imenovanje izvršeno, naj se obrne na filozofsko fakulteto. Končno je pripomnil: »Mesca decembra sem Vas pismeno vprašal, toda odklonili ste mi; tedaj bi bil Vas lahko prevzel v listo.«⁴¹

Okoli 20. avgusta je Stegenšek prosil dr. Srebrniča nekih pojasnil (koncept ni ohranjen). Ta mu je 23. avgusta sporočil tole: »V načrt so sprejete le najbolj potrebne stolice, ker se država nahaja v finančnih težkočah in je bil predvsem prvi namen ta, da se vseučilišče sploh omogoči. Za umetnost so na filozofski fakulteti predlagali le eno stoličo. Kolikor meni znano, so vprašali tudi Vas, če bi bili voljni sprejeti jo, pa ste odklonili. Zato so sprejeli drugo moč v načrt.«

Da bi dosegel vsaj neko olajšavo, je Stegenšek 3. septembra iz Rogaške Slatine naslovil na poverjeništvo za uk in bogočastje v Ljubljani prošnjo, v kateri je na kratko povzel vsebino svojih študij in odkritij in dejal: »Za pripravljane prvega, topografskega dela za tisk prosim podpisani slavno poverjeništvo, da bi mu dovolilo trileten znanstveni dopust, zagotovivši mu dosedanje in bodoče službene prejemke bogoslovnega profesorja, zraven pa, da bi nakazalo zadostno nagrado za njegovega namestnika.« Prošnjo je poslal mariborskemu ordinariatu in tudi ondi prosil za dopust. 8. septembra se je vrnil v Maribor in naslednji dan, kot je 10. septembra sporočil dr. Lukmanu, s škofom Napotnikom govoril o treh točkah: prosil je,

da bi stvar ugodno rešili; da bi, če bi prošnjo odklonili, izrekli sodbo o njegovih odkritjih; da bi se izjavili, ali sme sploh upati, da bi se kdaj znebil pouka ali da bi se takoj ločilo cerkveno pravo od cerkvene zgodovine. Glede vseh teh točk je dobil več ali manj neugodne odgovore.⁴² »Izprevidel sem, da v Mariboru ne bodo nikdar teh mojih študij podpirali. Kaj mi torej preostane? Zglasil se bodem še danes za novejšo (kršč.) umetnost na ljubljanskem vseučilišču — ako že ni prepozno.«

Res je poslal vlogo filozofski fakulteti. Oglasil se je pa ne za zgodovino bizantinske umetnosti, kakor je bil pred dvema mesecema pisal dr. Verstovšku, marveč »za profesuro novejše (krščanske) umetnosti«. Zakaj je to storil, se iz zapuščenih zapiskov ne da dognati. Tudi odgovor fakultete ni ohranjen.

Tako je Stegenšek nastopil novo študijsko leto 1919/20 z nezmanjšanim bremenom. Telesno si je bil v Rogaški Slatini nekoliko opomogel,⁴³ toda le za kratek čas. Ob novih zunanjih naporih in nepretrgani skrbi za svoje delo je kaj kmalu zapravil, kar je bil v zdravilišču pridobil, potem se mu je pa stanje nezadržno poslabševalo.

Dne 10. oktobra 1919 je pisal dolgo pismo arheologu Janezu Petru Kirschu, univerzitetnemu profesorju v švicarskem Friburgu, nadejajoč se, da bi utegnil po njem svoje delo spraviti na varno pri Görresovi družbi. Razloživši mu osnovne misli in razčlenitev svojega dela, mu je namignil, naj bi v prihodnjih počitnicah prišel v Avstrijo (Gradec ali Innsbruck) ali pa v jugoslovanski Maribor in se prepričal o resnosti njegovih izvajanj in mu vsaj svetoval. Svoje vabilo je Stegenšek utemeljil: »Moj obisk v Švici je izključen iz 'valutnih' ozirov v ožjem in širšem pomenu.« Naposled je Kirscha prosil, naj mu na dopisnici potrdi prejem pisma, kar je le-ta storil 19. oktobra in hkrati obljubil skorajšen odgovor.

O svoji boleznii je Stegenšek 18. januarja 1920 poročal svojemu prijatelju Sauerju, ki mu je bil ob novem letu pisal. »Tvoje pismo me je našlo v bolniški postelji v bolnišnici... Nekaj tednov sem ležal doma, od 5. januarja sem tukaj in bom težko pred veliko nočjo okreval. Koleni pa utegne ostati nepregibni. Neprijetna je nedelavnost v postelji, ker ne morem ne brati ne pisati. V Ljubljani sem propadel. Obrnil sem se tudi do prelata Kirscha v Švici, ali bi mogel pri Görresovi družbi priti pod streho, vendar mi ni odgovoril; moja izvajanja so se mu menda zdela fantastična. Žal Ti je, da ne moreš čitati mojih del. Stvar je pa drugačna. Če pišem o domači umetnosti in zgodovini, pišem seveda v materinem jeziku, za mednarodne probleme pa izberem mednarodni jezik, zakaj sicer bi izvirne misli šle znanosti v izgubo. Vsi moji zapiski in koncepti, ki se nanašajo na Jeruzalem in novo eksegetsko metodo, so nemški in delo bo izšlo v nemščini. Morda ga ponudim Herderju, da ga založi. Moje misli in odkritja boš torej lahko bral in presodil. Jeruzalemsko topografijo sem začasno odložil, kajti brez dopusta bi potrebovala preveč let. Lotil sem se 'božjega pečata'; v dveh ali največ treh letih bo zrel za tisk... Sporoči mojemu ljubemu prijatelju Gollerju, ki me je najpoprej uvedel v historično metodo, kot univerzitetnemu rektorju moje posebno spoštovanje. Zlasti prisrčno

se pa v bolniški postelji spominjam Tebe, ki si se me tolikokrat zvesto spomnil in mi vedno ohranil prostorček v svojem srcu.«

Prav tisti dan, 18. januarja 1920, ko je Stegenšek Sauerju potožil, da mu prof. Kirsch ni odgovoril, mu je le-ta pisal štiri strani dolgo pismo. Odgovor se je zakasnil, pravi, ker je premišljeval in tudi poizvedoval, kako bi se dalo Stegenšku pomagati. Görresova družba načelno ne sprejema teoloških spisov; zanjo bi torej prišla v poštev samo jeruzalemska topografija. Za »Collectanea Hierosolymitana« sta že prijavljeni in pripravljene dve večji deli bivših članov jeruzalemske znanstvene postojanke imenovane družbe, vendar se zaradi finančnih težav ne ve, kdaj se bosta mogli natisniti. Kot izhod nasvetuje Kirsch, naj Stegenšek obdela svoje eksegetske probleme v dveh ali treh splošno razumljivih razpravah, ločeno za staro in novo zavezo, in jih objavi v *Alttestamentliche Abhandlungen* (prof. Nickel) in *Neutestamentliche Abhandlungen* (prof. Meinertz), ki izhajajo pri Aschendorffu (Münster i. Westf.).

To je zadnje pismo v zbirki Stegenškove korespondence.

Stegenška so okoli 1. februarja prepeljali iz bolnišnice domov. Tu je potrpežljivo ležal v svoji delavnici, vedno upajoč, da se mu bo izboljšalo. Okoli 10. marca so mu pa zdravniki kot skrajno sredstvo nasvetovali, naj si da amputirati desno nogo nad kolonom. Tudi v to je privolil. Amputacija se je izvršila v bolnišnici, nato so ga prepeljali nazaj na njegov dom. Tu je umrl 26. marca 1920 v svojem 45. letu.

Rokopisna zapuščina, ki jo je po Stegenškovi želji prevzel pisec tega članka, je obsegala: a) več svežnjev neurejenih listov različne velikosti z zapiski o jeruzalemski topografiji in novi biblični eksegezi; b) nekaj zbranega domačega gradiva; c) sveženj z natančno izdelanim pregledom dela o jeruzalemskih odkritjih ter nekaj izdelanimi poglavji (stenografski koncepti ali čistopisi) in k njim pripadajočimi risbami; č) sveženj, obsegajoč nekaj izdelanih ali na pol izdelanih poglavij o »hošenu«; d) sveženj korespondence o Stegenškovih jeruzalemskih in bibličnih študijah (Stegenškova pisma povečini v stenografskih konceptih). Svežnje pod a) in b) je pisec tega članka kmalu po Stegenškovi smrti izročil študijski knjižnici v Mariboru, kjer jih je zalotila nemška okupacija. Vrnili so se samo drobeci svežnjev pod a). Od domačega gradiva pod b) hrani Državni arhiv v mariborskem muzeju več fasciklov ali vsaj njih delov, in sicer: Eremiti na Muti (stara signatura rkp. zbirke Zgodovinskega društva 696); Koroški samostani (st. signatura 700); Beležke o denarju (st. sign. 704); Studenice (st. sign. 785); Ljubitelj kršč. umetnosti (st. sign. 786); Ptujška gora (st. sign. 790); nekaj malega o Braslovčah, Celju in Laškem (brez sign.). Svežnji c), č) in d) so popolnoma ohranjeni, ker jih je pisec tega članka obdržal pri sebi, da bi natančneje pregledal njih vsebino. Vsa korespondenca v svežnju d) je porabljena v pričujočem članku. — V škofijskem arhivu v Mariboru je med korespondenco škofa dr. Tomažiča ohranjenih 18 Stegenškovih pisem (prvo 7. junija 1901 iz Rima, zadnje 10. avg. 1919 iz Rogaške Slatine) in nekaj razglednic.

V konvolutu o jeruzalemski topografiji je na prvem mestu »Pregled dela Jeruzalemska odkritja«, spisan na čisto (5 str. in 4^o). Po tem na novo preurejenem pregledu bi topografsko delo obsegalo 25 poglavij, ki se dajo združiti v tri skupine: križev pot (pogl. 1—7), starozavezni tempelj, kakršen je bil v teku stoletij (pogl. 8—20), tempelj kot vzor stavbarstva in njega simbolika (pogl. 21—25).

Z izvirnim, zelo previdnim in bistroumnim tolmačenjem starih itinerarijev določa Stegenšek v 1. poglavju meje, v katerih je moral biti Pilatov pretorij, ki so ga božjepotniki med 4. in 6. stoletjem po svojih opisih obiskali. Po itinerarijih se da posneti vrsta »verjetnostnih ploskev«, ki se na vzhodnem Sionu krijejo, ne da se pa za gotovo povzeti ne lega pretorija na splošno, še manj določeno mesto ali določena stavba, ki jo je starokrščanski romar imel za kraj, kjer je bil Jezus na smrt obsojen. Analiza itinerarijev, pravi Stegenšek, je začetek raziskovanj o Pilatovem pretoriju, ne pa njih konec (čistopis na 28 str. in 4^o ter posebej 6 risb; manjkajo pa listi 12—15). — V 2. poglavju ki ga ni niti v konceptu, bi se na novo razložili celi predeli jeruzalemskega mesta na mādabskem mozaiku⁴⁴ in se tam ugotovila cerkev, postavljena na kraju pretorija. — V 3. poglavju stavi Stegenšek dramatično pesnitev Trpeči Kristus (Christós páschon), ki velja za delo 11. ali 12. stoletja, v 5. ali 6. stoletje, določa v Jeruzalemu kraje posameznim prizorom in jo ima za najstarejše poročilo o ondotem križevem potu. Poglavje ni izdelano. — 4. poglavje po itinerarijih 9.—12. stoletja pojasnjuje, kako je prišlo do lokalizacije Pilatovega pretorija pri sionski cerkvi. Ni koncepta. — 5. poglavje opisuje križev pot s Siona, in sicer za 9. stoletje po apokrifnih Acta Pilati, ki jih splošno prisojajo 5. stoletju, Stegenšek jih pa postavlja v 9., ter za 12. stoletje po romarskih poročilih tistega časa. Koncepta ni. — 6. poglavje obeta pojasnilo, kako se je Pilatov pretorij namestil pri utrdbi Antoniji na severozahodnem oglu tempeljskega okraja. — 7. poglavje naj bi dokazalo, da je bil med 15. in 18. stoletjem križev pot s svojimi postajami v Jeruzalemu dobro znan, da torej pobožnost križevega pota ni konec srednjega veka nastala na zahodu. Besedila tega in prejšnjega poglavja ni v konceptu.

Največ poglavij topografskega dela bi obravnavalo starozavezni tempelj. V čistopisu (59 str. in 4^o) je ohranjeno 8. poglavje o legi Salomonovega templja po krščanskem in mohamedanskem izročilu, in sicer »na doslej neslutem kraju«. — 9. poglavje spravlja Ezekielovo tempeljsko vizijo v zvezo s tem domnevanim krajem in po pičlih ohranjenih spominih opisuje splošni tempeljski načrt. Čistopis obsega 68 str. in 4^o. — Zaključki prejšnjih dveh poglavij so Stegenšku povod, da v 10. poglavju rekonstruira Nehemijev zid in sploh lokalizira vse, kar je znanega o jeruzalemski utrdbi. O Nehemijevem delu in o Ezekielovi viziji je Stegenšek izdelal več posameznih sestavkov, ohranjenih v čistopisih ali stenografičnih konceptih, ki še niso razdeljeni na poglavja; prav tako je ohranjeno veliko število risb, kar pripravljenih za klišarno. — 11. poglavje: Rekonstrukcija zaveznega šotora kot podlaga razlage Ezekielove tempeljske vizije. — 12. poglavje: Splošni tempeljski načrt po ostankih na tempeljskem prostoru in v zvezi z Ezekielovo vizijo. Svetišče v ožjem pomenu je bilo porušeno, da ni ostal kamen na kamnu. Njega ostanke nadomeščajo upodobitve le-teh iz 4.—12. stoletja, ki jih ni doslej sploh še nihče vzel v poštev. V tem poglavju se torej ikonografsko in stilistično obravnavajo spomeniki, ki vsebujejo »palestinske stavbe v posnetkih«. — Po-

glavje ni izdelano. — 13. poglavje: Ta dognanja in neki na novo ugotovljen, a doslej neupoštevan star tloris z vsemi stavbami notranjega preddvora (načrt samostana St. Gallen v Švici iz karlovške dobe) omogočajo obisk Herodovega templja, ki je bil čisto drugačen, nego so ga doslej po Flaviju Jožefu in Mišni navadno rekonstruirali. Poglavje v celoti ni izdelano, le izvajanja o st. gallenskem načrtu so spisana na čisto in so jim dodane risbe. — 14. poglavje: Zakladnice a) po Salomonu, b) po Zorobabelu. Poglavje ni izdelano. — 15. poglavje: Salomonov tempelj v resnici in vzor preroka Ezekielja. Poglavje ni izdelano. — 17. in 18. poglavje: Presoja arheoloških podatkov Flavija Jožefa in Mišne. Poglavje o Flaviju Jožefu je v čistopisu (27 str. in 4^o in 5 risb na 5 listih). — 19. poglavje: Rekonstrukcija Herodovega templja. Ni izdelano. — 20. poglavje: Zgodovina templja od kralja Davida do cesarja Tita. Ni izdelano.

Zadnjih pet — neizdelanih — poglavij bi razpravljalo o templju kot vzoru kasnejšega stavbarstva in o njega simboliki. Pregled navaja naslove teh poglavij takole: 21. poglavje: Tempelj vzor stavbarstva a) v judovski, b) v mohamedanski umetnosti. — 22. poglavje: Tempelj vzor krščanskih cerkva v Jeruzalemu in drugod. — 23. poglavje: Zgodovina tempeljskega prostora od Tita do konca križarske dobe. — 24. poglavje: Simbolika templja a) po Ezekielu in b) po kasnejših virih. — 25. poglavje: Pomen templja in njegove oprave ter njega spopolnitev po Apokalipsi sv. Janeza.

Sveženj o Stegenškovih »jeruzalemskih odkritjih« je pregledal strokovnjak, ki se je mudil dalje časa v Jeruzalemu in kot očividec pozna probleme ondote topografije, ter poleg posebnih pripomb k na čisto spisanim poglavjem podal tole splošno sodbo:

»Razprave tega sveznja so bile za svoj čas brez dvoma znanstveno prizadevne. Stegenšek je tip znanstvenika, bistroumen in vztrajen. Človek z zanimanjem sledi njegovim izvajanjem. Verjetno, da se je v začetku hotel omejiti na vprašanje križevega pota in kar je z njim neposredno v zvezi, t. j., pretorij. To bi bila nekako snov prvih desetih poglavij. Škoda, da ni ostal pri tem in napisal knjige samo o jeruzalemskem križevem potu. Seveda, mikali so ga vabljeni problemi, ki so se mu odpirali v zvezi z iskanjem pretorija. Mislil je, da je tem vprašanjem mogoče priti do dna na podlagi obstoječih pisanih dokumentov, predvsem svetopisemskih podatkov in pisanih izročil. Ko bi bil dalje časa prebival v Palestini in posebno v Jeruzalemu, bi bil spoznal, da so to predvsem arheološka vprašanja, ki se jih je treba tudi po tej poti lotevati. Sicer je najbrž to sam uvideval, zato je tudi želel dobiti dopust in sredstev ter se oprijeti izkopavanj. Toda izkopavanja v Jeruzalemu so nadvse težavna. V starem mestu, v okviru obzidja, je vse zazidano in obljudeno. Ne morem si predstavljati, kako naj kdo po redni poti s krampom išče, kje bi bil pretorij. Samo naključje je nanese, da so pri sestrah Notre Dame in pri frančiškanih ob sedanji VII dolgorosi odkrili ‚Lithóstrotos‘,⁴⁵ kar je raziskovanje o legi pretorija premaknilo v ‚novo fazo‘. In zdaj bo treba zopet čakati prilike, ko bodo arheologi lahko kaj več povedali o tem ...

Če bi bil Stegenšek stalno bival, vsaj nekaj let, v Jeruzalemu, ni dvoma, da bi bil v marsičem popravil svoje nazore glede jeruzalemske topografije in se omejil na vprašanja, ki jih je in kolikor jih je v danih razmerah mogoče rešiti. To bi bilo verjetno tudi popolnoma spremenilo smer njegovih jeruzalemskih raziskovanj.«

¹ Življenjepisno ogrodje: Rojen 7. julija 1875 pri Sv. Lenartu nad Laškim; 1895 z odliko opravil maturo na gimnaziji v Mariboru; od 1895 do 1899 študiral teologijo na škofijskem bogoslovnem učilišču v Mariboru; 1898 ordiniran; 1899—1902 v Rimu študiral arheologijo in umetnostno zgodovino kot član kolegija Campo santo; 19. decembra 1906 v Gradcu promoviran za dr. phil.; 1902—1905 suplent za cerkveno zgodovino in patrologijo, nato dve leti provizorični in potem definitivni profesor na stolici cerkvenega prava, cerkvene zgodovine in patrologije (do leta 1916 predaval samo poslednja predmeta, od leta 1916 dalje tudi cerkveno pravo); 1909 konservator centralne komisije za varstvo spomenikov na Dunaju za Štajersko; umrl 26. marca 1920 v Mariboru.

² Skof dr. Mihael Napotnik, konjiški rojak, je prispeval 500 K in izrekel željo, naj bi vsaka župnija lavantinske škofije naročila vezan izvod za župnijski arhiv. Cena mehko vezani knjigi je bila 6.20 K.

³ Prim. Časopis za zgodovino in narodopisje (= CZN) VI (1909), 188.

⁴ V Voditelju v bogoslovnih vedah (= VBV) so izšli tile sestavki: Poročila o stari in novi domači cerkveni umetnosti I—VII (XII [1909] 55—63; XIII [1910] 37—49; XIV [1911] 53—55); Jurkloštarski kartuzijanski pisatelji (XIII [1910] 210—214; pesnik Syferidus mu še ni bil znan); K zgodovini odpustkov studentske cerkve v srednjem veku (isti letnik 226—231); Svete gore na Štajerskem (XIV [1911] 129—145, 210—223); Naši Marijini stebri (isti letnik 329—339). V CZN so pa tile članki: O gotških freskah pri Sv. Mohorju na Kozjaku (VI [1909] 129—139); O starinskih najdbah v Razborju nad Loko pri Zidanem mostu (isti letnik 163—165); O najstarejši zgodovini gornjegrajskega okraja (VII [1910] 1—33); Kje je bila Kurta? (isti letnik 128—131); O početkih jurkloštarske kartuzije (VIII [1911] 1—10); Nov vir za zgodovino skakačev (IX [1912] 134 do 139); Julian Valens, ptujski protiškof (X [1913] 1—10).

⁵ O le-tej poti trpljenja prim.: A. Stegenšek, Zgodovina pobožnosti sv. križevega pota (ponatis iz VBV XV [1912], Maribor 1912, 24—95); M. Napotnik, Križev pot ob bregu sv. Roka v Smarju pri Jelšah (Maribor 1913).

⁶ Zgodovina 128^a. Stegenšek ima na mislih svojo kritiko sedanje lokalizacije postaj križevega pota v Jeruzalemu.

⁷ Na majhnem lističu je Stegenšek zapisal z majuskulami tudi naslov Mira et inaudita de filia Jerusalem, ki ga pa v svojih pismih nikoli ne rabi.

⁸ Koncept Stegenškovih pism, pisane s čisto težko čitljivo stenografijo, hrani pisec tega poročila v mapi, v kateri so tudi odgovori, ki jih je Stegenšek prejel.

⁹ Josef Strzygowski (1862—1941) je bil 1892—1909 univ. profesor v Gradcu, od 1909 dalje univ. profesor na Dunaju in ravnatelj na novo ustanovljenega univerzitetnega umetnostnozgodovinskega inštituta. Poznal je Stegenška iz Gradca.

¹⁰ Herman Zschokke (1858—1920), sam bibliacist, je bil sekcijski načelnik v ministrstvu za bogočastje in uk.

¹¹ Gre za obsežno delo arheologa Rafaela Garruccija (1812—1885) Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli (1872—1880). Stegenšek je pač prosil ustno, zakaj v pismih take prošnje ni.

¹² Koncept napačno datiran 28. marca 1913.

¹³ To kasneje ni bilo potrebno, kajti v oktobru, ko je bil Stegenšek še odsoten, sta ga prostovoljno nadomestila profesorja F. Kovačič (za cerkveno zgodovino) in F. Lukman (za patrologijo).

¹⁴ Stegenšek je bil na mariborskem bogoslovnem učilišču profesor cerkvenega prava in cerkvene zgodovine s patrologijo (eno sistemizirano mesto). Ker cerkvenega prava ni predaval, je moral sam honorirati predavatelja tega predmeta. Dediščino, omenjeno v tem pismu, je imel Stegenšek po Gregorju Dupelniku, ki je bil v njegovih dijaških letih župnik v njegovi domači župniji, pri Sv. Lenartu nad Laškim, in je leta 1910 umrl kot župnik pri Sv. Frančišku pri Gornjem gradu. Pri njem je Stegenšek bival, ko je opisoval in meril cerkve gornjegrajske dekanije (knjiga izšla leta 1905).

¹⁵ Leta 1913 je bila velika noč 23. marca.

¹⁶ V naslednjem povzetku pomeni prva številka v oklepaju število strani, druga pa število risb.

¹⁷ K I. delu je Stegenšek pripomnil: Po dosedanjih raziskavanjih se je zanimanje za pot, ki jo je Gospod s križem prehodil, v Jeruzalemu zbudilo šele s križarskimi vojskami; pobožnost križevega pota je pa baje nizozemskega izvora in je po romarjih prišla v Jeruzalem.

¹⁸ K temu delu je Stegenšek pripomnil, da so se v zadnjih letih mnogo prerekali, kje je bila Petrova cerkev in Štefanova bazilika in kakšna je bila starokrščanska cerkev božjega groba, in dejal, da je večino teh vprašanj v svojem delu do kraja razrešil.

¹⁹ Doslej še ni nihče dvomil, pravi Stegenšek, da je bil tempelj pri sveti skali (Sachra) Omerjeve mošeje; spor je bil zgolj o tem, je li bila na skali skrinja zaveze, ali je bil ondi oltar za žgalne daritve. Sklicevali so se na pričevanje Flavija Jožefa (Bellum judaicum V, 5, 1), da je bil tempelj na vrhu močno utrjenega griča. Podobno predstavo je zbujala tudi Mišna (Midot II, 1). Stegenšek trdi, da podaja dokaz, ki se mu ne da oporekati (den stringenten Beweis), da ni tempelj nikdar stal pri sveti skali in da niso obeh judovskih prič nikoli prav razumeli, in vrhu tega, da je bil tempelj čisto drugačen, nego ga opisujeta Flavij Jožef in Mišna in kot se je v šolah po vsem svetu učilo.

²⁰ Dr. Alojzij Musil (1868—1944) iz Rychtařova na Moravskem je bil 1902 izredni, 1904 redni profesor na teološki fakulteti v Olomucu, 1906 dopisni član dunajske akademije znanosti, 1909 redni profesor orientalistike na Dunaju, 1920 redni profesor na Karlovi univerzi v Pragi. Od leta 1896 dalje do prve svetovne vojne je na mnogih, često tveganih, pa zelo uspešnih potovanjih raziskoval dežele Edom, Moab, Negeb, severno Arabijo in južno Mezopotamijo.

²¹ Dr. Josef Karabaček (1845—1918) je bil od 1872 univerzitetni profesor na Dunaju, 1882 dopisni in 1888 pravi član dunajske akademije, 1899—1915 ravnatelj dvorne knjižnice. Njegova stroka je bila zgodovina orienta.

²² Musil je Stegenšku pač nasvetoval, naj si kot profesor cerkvene zgodovine vzgoji učencev, ki bi nadaljevali njegovo delo, t. j. raziskovali domačo zgodovino.

²³ Alzaški frančiškan Barnaba Meistermann (1850—1925) in Slezijec Karel Mommert (1840—19??) sta bila marljiva raziskovalca palestinske, zlasti jeruzalemske topografije. P. Geyer je izdal Itinera Hierosolymitana saeculi IV—VIII (Corpus script. eccles. lat. 39. Vindobonae 1898).

²⁴ Charles Warren (1840—1927) je bil visok angleški kolonialni častnik in podjeten arheološki raziskovalec v Palestini.

²⁵ Commemoratorium de casis Dei. Važni spis je nastal l. 808. J. P. Migne, Patrologia latina 121, 569—574.

²⁶ Anglež Parker je z neprevidnim nočnim kopanjem 1909/1910 zbudil sum, da išče zakladov: Rešil se je z begom.

²⁷ Stegenšek je poslal svoj kovček s knjigami in zapiski kot tovrno blago domov. Parobrod Dalmacija se je pa med potjo močno poškodoval. Stegenšek je dobil svoj kovček šele nekaj dni pred božičem.

²⁸ Odličnega poznavalca starega krščanskega vzhodu Antona Baumstarka, soustanovitelja in urednika polletnika Oriens christianus (Leipzig, od 1901 dalje), je Stegenšek dobro poznal iz Rima. V prvih letnikih Oriens christianus je nekaj Stegenškovih prispevkov. Koncept omenjenega pisma je ohranjen, ni pa Baumstarkovega odgovora. Tudi ne morem ugotoviti, je li Stegenšek ponudeno razpravo napisal.

²⁹ Knjižica ni izšla. Tudi ni sledu, da bi jo bil Stegenšek priredil in Styriji ponudil.

³⁰ Po vsej priliki prvi snopič, ker je v njem razprava o pomenu marija-celjske podobe. V njej navaja Stegenšek delo Strzygowskega Der Bilderkreis des griechischen Physiologus (Leipzig 1899).

³¹ Kanonik M. Matek, ki je dotlej namesto Stegenška predaval cerkveno pravo, je postal ravnatelj ordinariatske pisarne in pozneje stolni prošt.

³² Stegenškovo pismo je odgovor na Musilovo pismo z dne 16. februarja 1917. Musil je bil prosil, naj Stegenšek poižve, bo li mogoče ohraniti na starem mariborskem pokopališču nek j grob, ali pa bo treba ostanke prenesti na novo

pokopališče. Hkrati je povprašal, kaj počne delo o tempeljskem prostoru, in pripomnil: »Jaz sem bil od konca 1914 pri svojih beduinih« (v Arabiji). Stegenškov koncept groba, o katerem je bil Musil vprašal, sploh ne omenja. Verjetno je, da je Stegenšek nanj pozabil. (Kdor ga je poznal, bi se temu ne čudil.) Na konceptu je, očitno pozneje, s slovensko stenografijo pripomnil: »Je poslal svojo brošuro za odgovor in pripisal: Besten Dank. Musil.«

³³ Krekovi naznanili Stegenšku 15. in 27. julija 1917.

³⁴ Stegenšek Strzygowskemu 1. oktobra, Strzygowski Stegenšku 5. oktobra (to sta zadnji pismi, ki sta si jih pisala); Korošec Stegenšku 22. oktobra.

³⁵ Sedlo, ki ga je Musil rabil na svojih potovanjih po orientu.

³⁶ I sarcofaghi cristiani antichi. 5 zvezkov. Rim 1929—1955.

³⁷ Geschichte der syrischen Literatur mit Ausschluß der christlich-palästinensischen Texte. Bonn 1922. A. Marcus & E. Webers Verlag.

³⁸ V prej omenjenem besedilu škofove obljube.

³⁹ Podčrtal Stegenšek.

⁴⁰ Po Stegenškovih zapiskih je F. Kovačič v ČZN XVII (1922) 57—76 objavil razpravo: Historični portreti na oltarni podobi na Črni ali Ptujski gori.

⁴¹ Dr. Verstovšek se je takoj po prevratu 1918 najodločneje zavzel za ustanovitev univerze in sestavljal seznam znanstvenikov, ki bi jih kazalo povabiti. Ustanovil je pri poverjeništvu poseben referat za vseučiliške zadeve, ki je posloval do postavitve vseučiliške komisije. Nato je le-ta avtonomno vršila pripravljalna dela do imenovanja prvih profesorjev. Ti so bili prvi univerzitetni svet, ki je izvolil za rektorja prof. dr. Plemlja in za poslovodjo prof. dr. Ramovša.

⁴² Vlogo, naslovljeno poverjeništvu, mu je konzistorij z datumom 6. sept. vrnil, češ da ni upati, da bi poverjeništvu ustreglo njegovih prošnji za trileten dopust in zadostno nagrado za njegovega namestnika.

⁴³ O svojem telesnem in duševnem stanju je 10. avg. pisal iz Rog. Slatine svojemu prijatelju kanoniku dr. Tomažiču: »Kam človek pride, ako poleg 15 šolskih ur še zase najintenzivneje študira, sem sedaj spoznal. Popolnoma sem proč. Da je moja prebava za nič, je stara stvar, da pa moji živci igrajo in se nočejo pomiriti ter se še dalje časa ne bodo, kakor pravi zdravnik, je novo. Le telesno sem se na Slatini okreplil in postal zopet vedrega duha. Kateri predmet me še naj veseli v bogoslovju? Pravo sem prevzel vsled sile le za dve ali tri leta, pa sem se ga prvo leto z veseljem učil, v drugem sem čakal od tedna do tedna na suplenta, za katerega sem prosil, v tretjem pa sem bil že tako bolan, da sem vsako uro hvalil Boga, da ni slušateljem minula potrpežljivost. V sedanjem dušnem razpoloženju sploh nisem za pravo. Jurist mora biti realist ter se zanimati za javno in pravno življenje v škofiji, jaz pa živim čisto sam zase ter razglabljam svoje probleme. Pa tudi zgodovina, ki sem jo že 17 let predaval, mi je postala zoprna.«

⁴⁴ L. 1896 so odkrili v Mádabi v vzhodni Jordaniji na tlaku grške cerkve ob severnih vratih mozaični zemljevid Palestine. Na podobi mesta Jeruzalema (dolžinski premer okoli 90 cm) so v obrisih vse važne cerkve in stavbe, seveda zelo stisnjene, tako da je težko posamezne ločiti in ugotoviti; zato več različnih razlag.

⁴⁵ S kamnitimi ploščami tlakovan kraj. Ime določenega mesta v Jeruzalemu, hebrejsko Gabbatha, omenjenem pri Jan 19, 15.

R é s u m é

LES DERNIÈRES DIX ANNÉES DE LA VIE D'AUGUSTIN STEGENŠEK

Augustin Stegenšek (1875—1920), historien des beaux-arts et professeur au grand séminaire de Maribor, publia en 1912 une belle étude sur les chapelles de la passion du Christ érigées au 18^{ème} siècle dans la Basse Styrie. Après ces études il s'engagea à l'étude du chemin de la croix à Jérusalem et

de la topographie de la ville sainte. Il était convaincu qu'il serait possible de trouver une solution définitive à la question de la place du prétoire de Pilate et à certaines questions concernant l'ancien Temple. Un séjour de deux mois à Jérusalem en 1913 raffermir sa conviction du bien-fondé des thèses lesquelles il avait conçues dans ses études antérieures concernant les anciens itinéraires et les traditions juives, chrétiennes et islamiques. L'orientaliste A. Musil, tout en appréciant l'intelligence et l'assiduité de M. Stegenšek, le mit dans quelques lettres en garde contre des conclusions prématurées. En 1914/15 M. Stegenšek interrompit ses études sur Jérusalem et édita la Revue «Ljubitelj krščanske umetnosti» (L'Ami de l'Art chrétien); la plupart d'articles fut écrite par lui-même. En suite il se livra de nouveau à ses investigations sur Jérusalem et construisit une nouvelle théorie du système des livres de la Bible et une nouvelle méthode exégétique. Pendant les années 1916 et suivantes il lutta contre les difficultés causées par la guerre mondiale et sa santé délicate; il tâcha de se débarrasser du grand nombre des cours au grand séminaire (histoire ecclésiastique, droit canonique et histoire de l'art chrétien) pour pouvoir se livrer entièrement aux problèmes qui occupaient son esprit. Il sollicita un congé auprès les autorités autrichiennes et plus tard auprès les autorités yougoslaves. Mais il ne réussit pas. En 1919 l'idée fut lancée de publier une nouvelle édition de l'Illyricum sacrum de Daniel Farlati, une entreprise que M. Stegenšek approuva avec quelque réserve. Vers la fin de 1919 sa santé déclina fatalement. Gravement malade il était cloué au lit dans sa maison et plus tard à l'hôpital. Au mois de mars 1920 il subit l'amputation de la jambe droite et le 26 mars 1920 il mourut à l'âge de 44 ans. Parmi ses papiers on trouva une esquisse très détaillée et quelques chapitres achevés (sténographiés ou mis en net) sur «les découvertes jérosolymitaines»; des dessins y étaient ajoutés. L'article présent s'appuie sur la correspondance de M. Stegenšek avec plusieurs savants.

K PROBLEMATIKI JUGOSLOVANSKE NACIONALNE UMETNOSTNE ZGODOVINE*

Fr. Stele. Ljubljana

Govoreč o nacionalni problematiki umetnostne zgodovine ne bi želel vzbuditi vtis, da obstajata dve vrsti umetnostne zgodovine, nacionalna in splošna ali mogoče bolje, mednarodna. Obe sta namreč nujna in logična enota in bo nacionalna resnično plodovita samo, kadar bo razvita na zadnjih dognanjih splošne. Drugačna nacionalna umetnostna zgodovina bi utegnila biti samo znanstveno jalovo deskriptivna ali pa domišljavo prepotentna. Vsaka znanstvena panoga je namreč celotna po metodi in po spoznavnih ciljih; vsi njeni delni aspekti, tudi nacionalni, znanstveno polno zažive samo v tej celoti. Da pa kljub temu dopuščamo misel o nacionalni umetnostni zgodovini ali mogoče bolje o nacionalni problematiki umetnostne zgodovine, nas za to opravičuje spoznanje, da resnična znanost ne more biti odtrgana od resničnega življenja, časa in kraja, kjer se razvija, temveč se realizira v neštetihi časovno in krajevno, kar pomeni tudi nacionalno postavljenih delnih problemih in po njih služi kraju, času in družbi, v kateri se razvija, pomagajoč jim do aktualnih spoznanj.

O problematiki nacionalne umetnostne zgodovine se mi zdi važno spregovoriti prav posebno tudi v Jugoslaviji, kjer ta stroka po eni strani nima pomembnejše lastne tradicije, po drugi pa je njeno lastno gradivo tako raznovrstno, da bi se utegnilo celo zazdeti, da je postavljanje tega vprašanja absurdno, češ, kakšna nacionalna enotnost pa to gradivo povezuje? Pa kljub temu smo upravičeni, da to vprašanje sprožimo, še več, v interesu pravilne ocene svoje kulturne preteklosti ga celo moramo sprožiti. Predvsem tudi že zato, ker se je prav v polpreteklosti to vprašanje pogosto postavljalo šovinistično nacionalistično, brez zadostnega znanja s splošno problematiko umetnostno zgodovinskega življenja za utemeljevanje nekih namišljenih tez o nacionalnosti naše zgodovinske umetnosti. Naša znanstvena dolžnost je, da stvari, za katere gre, sami postavimo na prava mesta in ne pričakujemo, da se bodo same uredile. Zato pa je v smislu spredaj poudarjene enotnosti umetnostne zgodovine predvsem potrebno, da osvojimo vse njene metode, osnovne cilje in spoznanja in izdelamo metodo, ki bo sposobna,

* Referat v sekciji za umetnostno zgodovino na zborovanju jugoslovanskih zgodovinarjev v Beogradu leta 1954.

da nepristransko znanstveno opredeli naše gradivo in ga usposobi, da bo polnovredno služilo vsakemu, ki bo znanstveno interesiran na njem. Šele tako za znanstveno porabo pripravljeno gradivo bo polnovredno tudi za našo nacionalno znanost. Priznam, da se je prav v tem pogledu tudi pri nas že marsikaj pozitivnega izvršilo, gre pa zaenkrat predvsem še za ločena prizadevanja, ki jih ne povezuje skupni vidik, še manj jih koordinira k jasnemu cilju naravnana skupna volja.

Če hočemo to stanje ozdraviti, je potrebno, da brez strahu pogledamo v oči motnjam, ki so v polpreteklosti ovirale in tudi še danes ovirajo razvoj polnovredne umetnostne zgodovine med nami.

V Jugoslaviji razpolagamo danes z velikim številom ustanov, ki goje našo stroko. Predvsem so to stolice na vseh univerzah, razredi, sekcije in inštituti pri vseh Akademijah, Zavodi za varstvo spomenikov pri vseh republikah, galerije in muzeji, strokovna glasila, arheološka in umetnostno zgodovinska društva in podobno, ki predstavljajo kar zavidno mrežo oporišč naše stroke. Kljub temu pa je treba priznati, da smo še vedno v prvih začetkih umetnostne zgodovine kot nacionalne znanstvene stroke. Čeprav vse te ustanove uspešno delujejo na svojih področjih, ne moremo reči, da je to delo zadosti koordinirano, da bi se moglo povzpeti do prave sinteze nešteti podrobnih ugotovitev in do sistematičnega izkoriščanja že kar nepreglednega doslej zbranega gradiva. Posebna naša slabost je vsekakor v pomanjkanju dognanih metodoloških prijemov in osnovnih pogledov na umetnostno zgodovinsko problematiko lastnega gradiva.

Ugotoviti moramo namreč, da kljub bujnemu razvoju instrumentov naše znanosti v novi Jugoslaviji, o katerem si poprej niti sanjati nismo upali, naša stroka še vedno boleha na posledicah svoje preteklosti in še vedno ni uspela, da premaga dvoje značilnih potez, znanstveno diletantstvo in ozki, včasih kar šovinistični napačni nacionalizem. Predvsem nas pa še vedno razdružuje načelna različnost izhodišč, iz katerih so se razvile tri naše glavne umetnostno zgodovinske šole v Beogradu, Zagrebu in v Ljubljani. Umetnostna zgodovina v Beogradu se je razvila v naslonu na arheologijo. Opirala se je tu predvsem na arheološke, splošno zgodovinarske in ikonografske delovne metode in šele mlajša generacija začenja spoznavati važnost stilno kritične metode, po umetnostni filozofiji dognanih osnovnih pojmov in bioloških zakonov umetnostnega razvoja. V Zagrebu se je naslanjala naša stroka sicer na srednjeevropske šole umetnostne zgodovine, a je tudi šele nova generacija začela uveljavljati pravkar omenjene osnovne vidike. Ljubljanska šola pa je izšla iz tako imenovane dunajske in si paralelno z njo od začetka prizadevala, da razvije njene pobude v duhu teh osnovnih vidikov. Tako so se v zadnji generaciji stališča vseh treh šol približala težnjam mednarodne umetnostne zgodovine, kar nas posebej opravičuje, da načnemo vprašanje revizije umetnostne zgodovine kot nacionalne znanstvene stroke. Znanstveno nezadovoljiva dediščina preteklosti namreč kljub temu še daleč ni likvidirana, ker se uveljavlja v polni meri še v institucijah izven univerz, ki te po številu in po množini sodelavcev daleč prekašajo in si le zelo počasi prisvajajo širše znanstvene vidike. Tu tudi po prirodni vztrajnosti še naprej živi dedi-

ščina znanstvenega diletantizma preteklosti. Pozitivno pa se te ustanove udeležujejo z odkrivanjem in arheološkim ter zunanje zgodovinskim določanjem gradiva, ki predstavlja osnovni material za umetnostno zgodovinska raziskovanja, kombinacije in zaključke. Tako je diletantizem izvršil in more še naprej vršiti polnovredno umetnostno zgodovinarsko pomožno delo, dokler ne prestopi svojega okvira in se ne spusti v sintetične poskuse, za katere mu manjka zadostno obvladanje splošno umetnostno zgodovinarskih metod, vidikov in okvirnih dognanj.

Bolj nevaren pa kakor diletantizem je napredku nacionalne umetnostne zgodovine napačni nacionalizem, ki mu je nudil uspešno polje za razmah prav diletantizem, kadar je zapustil svoj prirodni okvir. Arheologi, arhitekti, konzervatorji in ljubitelji so vršili dragocen in pogosto nenadomestljiv, za umetnostno zgodovino koristen posel, dokler se niso podali v sintezo, za katero največkrat niso imeli zadostne umetnostno zgodovinske priprave. Nehvaležen posel bo imela prava nacionalna umetnostna zgodovina, ko bo trebila iz strokovne in informativne literature površne in prenagljene zaključke, dobrohotne nespornizme ali naivne trditve.

Še težja pa bo borba z izrodki nacionalistične miselnosti v naši umetnostno zgodovinski preteklosti. Napačni nacionalizem, ki presoja vse z ozkega, samoljubnega stališča, se ne omejuje samo na demagoško prikrojeno precenjevanje nacionalne umetnostne posesti ali na umetnostno zgodovinsko nevezdržne zaključke o njeni pomembnosti, temveč zamegljuje tudi nepristranski pogled na razna umetnostna področja skupne domovine, češ, eno je po bistvu naše, drugo nadležno dokument tujega kulturnega vpliva. Tako se na eni strani podcenjuje t. zv. bizantinsko področje v imenu naprednejšega zapadnjaštva, na drugi zopet precenjuje kot edinstveni uspeh naše umetnostne kreativne sposobnosti. Po prvi svetovni vojni tudi med strokovno razgledanimi ljudmi, ki so poznali in cenili umetnost evropskega zapada, ni manjkalo takih, ki so odrekli vsako vrednost domači umetnosti zapadnjaškega kroga in celo visoko kvalificirano srednjeveško dalmatinsko umetnost proglašali kar kratko za italijansko in ji dajali pečat spomenikov našega kulturnega suženjstva.

Kot poseben primer naše umetnostno zgodovinske ozkosti pa bi želel tu omeniti popularno tezo o predgiottovski anticipaciji renesanse v srednjeveškem srbskem slikarstvu. Izhodna točka za to dozdevno umetnostno zgodovinsko odkritje je na prvi pogled presenetljiva ugotovitev visoke stopnje realizma v starosrbskem slikarstvu, ki se ne nanaša samo na posamezne življenjske motive v bizantinskih ikografskih shemah, ampak predvsem tudi na vlogo zgodovinskih tem in kar obvezno portretno tematiko z visoko stopnjo individualnega izraza. Kriterij pri presoji teh za bizantinsko sfero res presenetljivih pojavov je realizem, čigar pojmovanje pa pri zastopnikih te teze ne ustreza zapadnoevropskemu umetnostno zgodovinskemu pojmovanju realizma in zato ne more predstavljati zanesljive baze za primerjavo med seboj in realizmom Giottove reforme. Objektivni umetnostni zgodovinar bo brez obotavljanja priznal srbskemu slikarstvu neko prvenstvo v raz-

voju individualnega realizma v portretu, ki se je tu preje kakor na zapadu izločil iz versko ikonografske vezanosti — in to vsekakor ni majhna reč! Za vse drugo, za realizem posameznih motivov v tradicionalni ikonografiji in za še vedno versko ikonografsko vezani realizem zgodovinskih kompozicij pa ni mogoče trditi, da bistveno presegajo možnosti teženj v carigrajskem slikarstvu po obnovitvi bizantinske države v zadnjih desetletjih XIII. in v XIV. stoletju. Zarodki teh teženj so vidni že v makedonskem slikarstvu XII. stoletja in po naj-novejših ugotovitvah tudi solunskem slikarstvu, neznani pa tudi niso posebno italo-bizantinskemu slikarstvu predgiottovske dobe, zato jih je treba smatrati končno le za posledico splošnih teženj v okviru bizantinskega slikarstva od XII. stoletja dalje in iskati razlago za stopnjevan izraz te smeri med Jugoslovani samo v njihovih posebnih razpoloženjih. Zanimivo je, da so ta razpoloženja prodrla posebno v XIII. stoletju, to je v času srbske samostojnosti, ko je Latinsko carstvo izpodrezalo dotok carigrajskih vplivov.

S tem pa še daleč nismo rešili umetnostno zgodovinskega problema starosrbskega realizma v njegovem odnosu do Giottovega. Pravični rešitvi tega vprašanja nas more približati samo jasnost glede bistva enega in drugega realizma. Bizantinski realizem je realizem posameznih, iz opazovanj življenja posnetih motivov ali realističnih predelav celo prastarih ikonografskih motivov v smislu bolj življenjskega izraza, niti najmanj pa se ne nanaša na celotni koncept slike in njeno realistično prepričevalnost. Od tod do Giotta in do renesančnega realizma ni nobenega mostu in je zanimivo, da kljub vseevropski sugestivnosti Giottovega koncepta niti carigrajsko niti srbsko slikarstvo kljub ožjemu kontaktu z zapadom ni reagiralo na revolucionarnost v njegovem bistvu in se ni okoristilo z njim. Tudi zapadnjaški vplivi v srbskem slikarstvu XV. stoletja so samo motivni prevzemi, niti najmanj pa ne pomenijo razumevanja za bistvo novega koncepta zapadno evropskega realizma. Da si bomo na jasnem o njem, je nujno, da kratko opredelimo bistvo Giottovega realizma, ki pomeni glavno izhodišče za renesančno in nato za vse zapadno evropsko slikarstvo vključno z impresionizmom na pragu našega časa. Renesančni realizem pomeni celotnostno spremembo v pojmovanju slikarstva v rezkem nasprotju s srednjeveškim. Njegovo znakovitost nadomesti sedaj upodabljanje, ki v bistvu pomeni umetno obnavljanje individualnih optičnih vtisov. Njegovo linearnost nadomesti modeliranje, ki ustvarja videz plastične telesnosti. Njegovo pripovednost nadomesti prikaz dogajanja, njegovo abstraktnost vtis žive, otopljive resničnosti. Daljni cilj, ki je bil uresničen končno v impresionizmu, je pomenil obnoviti v sliki kot barvasti kreaciji optično celoto, v kateri se v barvno optičnem izrazu združijo glavne sestavine optične podobe resničnosti, predmet, prostor, svetloba in barva. Slika naj bo izraz enkratnega doživetja, prepričljiva po tem, da je individualno resnična, to pa pomeni, da njen akcijski moment odloča o vsem in mora slika biti enotna in dosledna po akciji, prostoru, osvetljavi in barvnem izrazu. To pomeni uresničevanje optičnega realizma, ki se opira na logiko individualnega gledanja, ima pa eno važno pomanjkljivost, da se opira na logiko gledanja z enim očesom, kar

danes dosežemo mehanično tudi s fotografskim aparatom, mi pa z dvema očesoma svet doživljamo stereoskopsko. Da tako pojmovani renesančni kompleksni realizem pomeni nekaj bistveno drugačnega kakor podrobni realizem našega bizantinskega slikarstva, je jasno, jasno pa tudi, da je vsako globlje utemeljeno primerjanje obeh nemogoče. Mi smo lahko ponosni na visoko stopnjo realizma, doseženega v starosrbskem slikarstvu in smo upravičeni, da to pripisujemo nam lastnemu posebnemu razpoloženju za likovno umetnost, ne smemo pa govoriti pri tem o kaki anticipaciji renesanse, kakor se to v popularnih objavah rado poudarja. Izraz renesansa tudi zato ni na mestu, ker pod renesanso kot umetnostno zgodovinskim terminom razumemo povratek k principom antične klasične umetnosti, ne pa mogoče vsakega pojava realizma v upodabljalno umetnosti. Giottoov koncept pomeni tudi res obnovo antičnega pojmovanja slike v duhu znane krilatice »Človek je merilo vsega«; pojav realističnih motivov v bizantinskih ikonografskih shemah, ki so zgrajene na polarno nasprotnem principu, pa ne pomeni preporoda antičnega načela, ampak samo prodor žive človečnosti, prirodnega humanizma v likovni umetnosti, ki je značilen od romanike dalje do renesanse tudi za težnje zapadno evropskega slikarstva in kiparstva brez razlike na to ali se opira na gotško ali italo-bizantinsko smer.

Ta primer ilustrira, v katerem smislu nam more služiti globlje poznanje sodobne splošne umetnostne zgodovine in po njej opredeljeni osnovni pojmi naše stroke za razčiščenje pojmov naše lastne umetnostne zgodovine.

Pri tem je treba opozoriti predvsem tudi na to, da v zapadno evropski umetnostni zgodovini od sto let sem uveljavljeni zgodovinsko slogovni termini romanika, gotika, renesansa, barok itd. brez ograditev ne ustrezajo naši umetnostni zgodovini kot nacionalni znanstveni stroki. Vsi poskusi z njih pomočjo dokazati povezanost naših umetnostnih prizadevanj v preteklosti in na njih zgraditi enotno jugoslovansko zgodovino umetnosti, morajo ostati jalovi, ker nam nič bistvenega o razvoju umetnosti med nami ne morejo odkriti. Celo za severozapadne dele Jugoslavije, ki so tisoč let živeli v tesnem stiku z zapadno kulturo, niso popolnoma ustrezni in smo prisiljeni iskati kriterijev v gradivu samem; tem manj morejo ustreči želji po dokazu, da smo se v preteklosti pod istim imenovalcem razvijali. Celo dejstva iz polpretekle umetnostne zgodovine nam ne dovoljujejo, da postavimo na primer kot termin za vse, kar se dogaja pri nas v slikarstvu od konca 19. stoletja do prve svetovne vojne, kar kratko impresionizem in se mi celo označba kot »obdobje impresionizma« in podobno ne bi zdela zares ustrezna. Iz umetnostnih dogajanj zadnjih let med nami bo mogoče kdo temu ugovarjal, češ, saj vidimo, da se hotenje vidno usmerja v abstraktizem in bo zato, ko bo ta čas postal predmet zgodovinskega zanimanja, edino mogoče, da ga označujemo s tem mednarodnim terminom. Pa tudi tedaj moramo to označbo sprejeti samo kot časovno okvirno, periferno, ne pa naši umetnosti imanentno.

V teh in podobnih težnjah po skupnem imenovalcu vidim drugo slabost in znak nezadostne razvitosti osnovnih pojmov naše umetnostne

zgodovine. Jaz bi ta pojav označil kot periferno gledanje na kulturna dogajanja, mesto presojanja dogajanj iz lastnega bistva. Bolj važno kakor vprašanje, kako so vodilne in sosednje kulture vplivale na našo, je namreč vprašanje, kako smo mi sprejemali in resorbirali ter svojemu razpoloženju ustrezno prikrajali mednarodne tokove in vplive soseščine. Že kulturno skromna Slovenija je zato zelo zgovoren dokaz; tembolj Dalmacija, kjer je Lj. Karaman prišel do izredno zanimivih zaključkov.

V zvezi s povedanim bi opozoril tudi na to, da se mora prav nacionalna znanost, konkretno posebno umetnostna zgodovina ogibati prikrajanja svojih vidikov sedanjim nacionalnim in posebno državnim mejam. Te se v sedanjosti res izražajo v vsem življenju kot okvirni pogojujki za marsikaj skupnega in izenačujočega, nimajo pa nikakega pomena za presojanje dogajanj v preteklosti. Zato nekam ni v redu, če govorimo o jugoslovanski umetnostni zgodovini v srednjem veku itd., mesto da govorimo o zgodovini umetnosti pri Jugoslovanih v določeni dobi; ta pa se nam nujno razbije v posameznih obdobjih na makedonsko, srbsko, starohrvatsko, dalmatinsko, slovensko in celo istrsko, bogomilsko, vojvodinsko itd. Važnejša kakor periferna, mednarodno slogovna opredelitev našega gradiva je za končni efekt nacionalne umetnostne zgodovine opredelitev njenega, v posameznih razdobjih menjajočega se pokrajinsko in krajevno stilskega mozaika, njegovih zgodovinskih pogojev in značilnosti. Zato je pa potrebno topografsko raziskovanje, ki ne bi zajelo samo ene vrste spomenikov ali samo tiste vrhove, ki po svoji kvaliteti vzbujajo širši interes, ampak kakor je zadnji čas začela Srpska akademija znanosti s serijo Spomenikov, zares topografsko izčrpno. Ko bomo tako horizontalno obvladali gradivo in v njem ugotovili vertikalne sloje kronoloških plasti ter njihov mozaik povezali v celotno podobo umetnostno aktivnih razdobj, nam bodo za njegovo ocenitev prav prišli periferni vidiki, s katerimi bomo to gradivo povezali s širšo karto evropskih dogajanj. Taka podoba nam bo neprisiljeno pokazala važne in jasne rezultate o vlogi nadnacionalnih tokov, o njihovem pronicanju med nas, o središčih, ki so se pri tem uveljavila in o posebni karakteristiki v tem okviru doma doseženega. Dala pa nam bo tudi ključ do pravilnejšega vrednotenja naših spomenikov.

Na tej poti pa se utegne pojaviti važna težkoča — nezadostna metodološka izdelanost naše stroke za obravnavo zbranega gradiva. Pozabiti ne smemo, da je umetnostna zgodovina dokaj plitva, če se ne opira na jasne stilske opredelitve, tako zgodovinske, kakor stilske kategorijske. Umetnost namreč ni samo refleksni pojav dane družbene, svetovno-nazorske, državno politične itd. skupnosti na določni kulturno razvojni stopnji, ampak predvsem tudi dušeslovno globoko zasidrano kreativno dejanje, ki ga moremo popolnoma spoznati samo, če obvladamo psihologijo porajanja umetnosti v človeku in v družbi ter biološke zakone njenega življenja. Brez izsledkov filozofsko osnovane umetnostne vede je to izključeno. In prav ta pomožna stroka je pri nas komaj še v povojih, čeprav bi morala biti dejanska spremljevalka in opora umetnostno

zgodovinarskih prizadevanj, kadar gre za sintezo izsledkov. Spričo tako svojevrstnega gradiva, kakor je naše, je izključeno, da bi mogli kar aplicirati tozadevne izsledke in načelne in terminološke formulacije zapadne umetnostne zgodovine. Njihovega pomena se naš mlajši rod že zaveda in se opazajo tudi že povoljni začetki v tej smeri. Težava pa je predvsem v tem, da nam zapadna umetnostna veda sicer nudi cel sistem, na katerega se lahko opremo pri izdelavi lastnega, posebno kadar gre za zapadno področje, da pa bizantološka umetnostna zgodovina take obče sistematike z izjemo njene ikonografske sestavine še nima, predvsem pa je stilnokritična plat njene metode še močno labilna. Pot do nje vodi samo preko na jasne osnovne pojme oprte stilne analize spomenikov, šol in osebnosti, končno pa tudi razvojnih stopenj.

Ob beograjskem bizantološkem kongresu je Jos. Strzygowski formuliral svoje osnovne poglede na umetnostno zgodovino Balkana. Njegove teze niso našle večjega odmeva, kar je dokaz, da takrat za to problematiko še nismo bili zreli. Postajajo pa te teze aktualne v današnjem položaju, ko se jugoslovanska umetnostna zgodovina povzpenja na ambiciozno stopnjo enakovrednega sodelavca v krogu svetovne umetnostne zgodovine. Prav pri nas bi se dala s pridom uporabiti načela njegove »Wesensforschung«, ki jo je obširno razložil v svoji knjigi *Die Krisis der Geisteswissenschaften*.

Izredni kulturno zemljepisni položaj naše domovine nas prav posebej usposablja, da pomagamo izpopolniti sistematiko in metodologijo umetnostne zgodovine tudi na bizantološki strani. Saj naš položaj na Balkanu prav dobesedno povezuje vzhod in zapad in se naša nacionalna umetnostna zgodovina nujno mora usposobiti za enakovredno obravnavanje enega in drugega gradiva.

Ko zasledujem prizadevanje mlajšega rodu naših umetnostnih zgodovinarjev, se vzbuja v meni prepričanje, da smo dozoreli do stopnje, ko je mogoče z vso resnostjo postaviti na dnevni red v tem referatu formulirana spoznanja. Prepričan sem tudi, da nam bodo pomagala tudi pri družbenoslovni poglobitvi naše stroke, katere potreba se vedno bolj poudarja. Da tako sistematiko in metodo izgrade, je prva naloga univerzitetnih stolic naše stroke. Kot regulator dela danes že močno kompliciranega na začetku omenjenega instrumentarija ustanov, ki služijo naši stroki, pa naj bi se uveljavile predvsem znanstvene akademije. Ob razmeroma živahni znanstveno publicistični delavnosti pogreša naša stroka posebno osrednjo glasilo, ki bi nas redno seznanjalo z rezultati dela vseh teh institucij, z aktualnimi prizadevanji v znanstvenem svetu in s tekočo domačo in tujo umetnostno zgodovinsko literaturo.

Tako izgrajena umetnostna zgodovina bi mogla postati važno dopolnilo naše nacionalne znanosti. Ne smela pa bi nikdar pozabiti, da je samo poseben primer mednarodnih znanstvenih naporov, ki ne poznajo ne v zgodovini ne v sedanjosti njeno širino utesnjajočih meja, posebno pa da nacionalnost kake znanstvene stroke ne sme pomeniti nacionalizma, ampak samo prizadevanje za osvojitev nadnacionalnih znanstvenih dosegov.

PROBLEMATIK DER JUGOSLAWISCHEN NAZIONALEN KUNSTGESCHICHTE

Die nationale und die allgemeine Kunstgeschichte bilden ein logisches Ganzes in Bezug auf Methode und Ziele. Die nationale Kunstgeschichte kann sich nur im engsten Anschluss an die allgemeine voll auswirken. Dass wir trotzdem das Problem der nationalen Kunstgeschichte anschneiden, berechtigt uns die Tatsache, dass in der jugoslawischen Halbvergangenheit diese Frage hie und da eine nazionalistische Note erhielt, indem sie dilettantisch, ohne entsprechende Kenntnis der allgemeinen kunstgeschichtlichen Tatsachen und hie und da sogar politisch gefärbt behandelt worden ist.

Das Referat hatte zum Ziele die Wege zu einer wahrhaft nationalen, über alle methodologischen und kritischen Hilfsmittel verfügenden jugoslawischen Kunstgeschichte zu ebnen. Es wird zunächst konstatiert, dass Jugoslawien über zahlreiche Institutionen verfügt, die die Kunstgeschichte betreiben oder ihr mehr oder weniger vorverarbeitetes Material liefern. Es sind das in erster Linie die Lehrkanzeln und Seminare an den Universitäten in Belgrad, Zagreb, Skopje und Ljubljana, Kunsthistorische und Archäologische Institute, beziehungsweise Sektionen, bei den Akademien der Wissenschaften in Belgrad, Zagreb und Ljubljana, Denkmalschutzämter in allen Bundesrepubliken, Galerien, Museen, Fachzeitschriften, Archäologische, Kunsthistorische und Museale Vereine usw. Doch ist ihre Arbeit noch zu wenig koordiniert, so dass man nicht zur richtigen Synthese der unzähligen Detailergebnisse gelangen kann. Wenn man den höchsten dieser Institutionen, denen der Akademien und Universitäten, heute anerkennen muss, dass sie alle auf soliden international geltenden Grundlagen aufgebaut sind, lässt das Weitere immer noch manches zu wünschen übrig, so dass hie und da noch immer ein Dilettantismus und ein falscher Nationalismus zu Worte kommen können, besonders wenn fachlich nicht genügend vorbereitete Kräfte, deren Mitarbeit beim Sammeln und Sichten des Materials ja zu begrüßen ist, sich auf verfrühte oder übereilte Synthesen wagen und ihre Formulierungen eventuel einen politisch demagogischen Beigeschmack erhalten. Als ein Beispiel einer verfrühten missverstandenen Synthese führt der Referent die These von der praegiottoschen Antizipation der Renaissance in der serbischen mittelalterlichen Malerei an. Der Realismus der serbischen Malerei ist nämlich ein aus unzähligen Einzelbeobachtungen bestehender Detailrealismus, dessen Ergebnisse nicht zu einer einheitlichen Vision des Dargestellten verschmolzen sind, während der gotische Realismus einen totalen Realismus des einheitlichen, humanistisch individuellen Weltbildes bedeutet.

Für die jugoslawische Kunstgeschichte besteht eine Schwierigkeit auch darin, dass die von der internationalen Kunstwissenschaft ausgearbeiteten Grundbegriffe wohl für die nordwestliche Hälfte Jugoslawiens anwendbar sind, die byzantinische Kunstwissenschaft aber diesbezüglich noch nicht so weit festgelegt ist. Und gerade hier könnte die jugoslawische Kunstgeschichte ein dankbares Spezialgebiet erobern.

Eine weitere Schwäche der jugoslawischen Kunstgeschichte sieht der Referent in der peripheren Beurteilung der kunsthistorischen Tatsachen, indem sie sich hauptsächlich auf die Frage der Einflüsse der internationalleitenden und benachbarten Zentren auf die eigene beschränkt, anstatt sich auf die national wichtigere Frage, wie unser Volk internationale und nachbarliche Einflüsse aufgenommen und resorbiert und sie im Sinne des eigenen Kunstwillens verarbeitet hat, zu konzentrieren.

SLOVENSKA UMETNOSTNA ZGODOVINA PO LETU 1945*

Fr. Stele, Ljubljana

Ustanovitev stolice za umetnostno zgodovino na ljubljanski univerzi l. 1920 pomeni rojstvo slovenske umetnostne zgodovine kot znanstveno fundirane raziskovalne stroke. Dediščina do prve velike vojne znanstveno metodološko ene najboljše podprtih umetnostno zgodovinskih šol v Evropi, t. zv. dunajske šole, ji je dala trdno podlago in program, po katerem je na eksaktni zgodovinarski metodi zgrajena umetnostna zgodovina zgodovina stila, po njem pa umetnost nazorna priča duhovnega stanja in teženj vsakega časa, po Dvořáku in Cankarju torej zgodovina duha. V tem duhu je I. Cankar napisal dve za slovensko umetnostno zgodovino osnovni knjigi, Uvod v umevanje likovne umetnosti in Zgodovina likovne umetnosti v Zapadni Evropi. Ti dve knjigi izpopolnjuje v založbi Kosmos izdana Umetnost zapadne Evrope, ki v kratkem pregledu zajema ves razvoj likovne umetnosti od bližnje vzhodnih prakultur preko antike do danes. S tem je bila naši stroki ustvarjena trdna podlaga z jasnimi vidiki na osnovno problematiko in sistematiko splošne umetnostne zgodovine. V Ljubljani je bil uresničen v zelo strnjeni obliki deziderat, ki ga »dunajska šola« v svojem začetnem razvoju ni uspela uresničiti. Po vojni se je sicer umetnostna zgodovina splošno in tudi v drugi razvojni fazi dunajske šole začela orientirati že po drugih vidikih, kljub temu pa ima Cankarjevo delo trajno metodološko in predvsem pedagoško vrednost, ki bi je noben drug vidik ne mogel bolje izpolniti.

Drugo oporišče je slovenska umetnostna zgodovina dobila z v letu 1915 ustanovljenim Deželnim konservatorskim uradom za Kranjsko v Ljubljani, ki se je po vojni razvil v Spomeniški urad za vso Slovenijo. Prizadevanje obeh teh dveh osnovnih oporišč naše znanstvene in praktične umetnostne zgodovine je rodilo leta 1921 ustanovljeno Umetnostno zgodovinsko društvo s prvim slovenskim čisto znanstveno usmerjenim glasilom Zbornik za umetnostno zgodovino. Vloge so bile odslej jasno razdeljene: univerza goji sistematiko in metodologijo. Spomeniški urad raziskuje in znanstveno opredeljuje domače umetnostne spomenike, Društvo pa skrbi za tisk in popularizacijo doseženih rezultatov.

* Prebrano v vrsti predavanj v SAZU v ciklu leta 1953/54

V tej organizacijski obliki se je naša umetnostna zgodovina do druge svetovne vojne že dobro uveljavila doma in v svetu. Doma s tem, da je sistematično raziskala eno glavnih področij svoje spomeniške posesti, srednjeveško stensko slikarstvo, podala leta 1924 z Orisom zgodovine umetnosti pri Slovencih osnovne vidike za umetnostno zgodovino kot domoznansko vedo, k Stegenškovim dvem zvezkom topografskega opisa spomenikov pa dodala 3 nove in obdelala več podrobnih vprašanj; najvažnejša taka vprašanja so bila kasno gotske cerkve dvorane, stara ljubljanska in mariborska stolnica, opredelitev Ljubljane kot umetnostnega središča, važna poglavja iz zgodovine baročnega slikarstva in osnovni vidiki za zgodovino sodobne umetnosti med nami od srede XIX. stoletja dalje. V svetu se je naša umetnostna zgodovina uveljavljala na mednarodnih kongresih za umetnostno zgodovino in bizantologijo in doživela priznanje z izborom njenega zastopnika v Mednarodni odbor za umetnostno zgodovino. Splošnega priznanja je bila deležna posebno monumentalna objava srednjeveškega slikarstva v slovensko-francoski izdaji z naslovom *Monumenta artis slovenicae I.*

Po osvobodilni vojni je univerzitetna stolica dokončno izgradila svojo sistematiko splošne umetnostne zgodovine ter na novo formulirala in poglobila vidike za slovensko umetnostno zgodovinsko raziskovanje, posebno pa je vselej poudarjala, da brez upoštevanja eksaktne zgodovinske metode izgublja realna tla.* Spomeniški urad se je reorganiziral na širši podlagi kot Zavod za varstvo spomenikov kulture, zgodovine, narode in osvobodilne borbe ter si ustvaril lastno propagandno glasilo Spomeniško varstvo. Čeprav se je spočetka zdelo, da bo praktično delo na obnovi v vojni poškodovanih in drugače ogroženih spomenikov začasno popolnoma zadušilo raziskovalno delo Zavoda, je ta vseeno uspešno nadaljeval tudi to delo in ga razvijal predvsem v treh smereh: Priprave za topografijo umetnostnih spomenikov Slovenije, odkrivanje srednjeveškega stenskega slikarstva in raziskovanje spomenikov romanske arhitekture. Umetnostno zgodovinsko društvo nadaljuje z izdajanjem Zbornika za umetnostno zgodovino. Novo oporišče pa je dobila naša stroka v letu 1948 ustanovljeni Sekciji za umetnostno zgodovino pri Institutu za zgodovino Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Svoj delokrog vidi sekcija predvsem v pripravah za publikacijo virov za domačo umetnostno zgodovino. Latinsko besedilo Dolničarjeve *Historia cathedralis ecclesiae labacensis* je že prirejeno za tisk; izdeluje se strokovni komentar. Za posebno nalogo si je Sekcija izbrala izdelavo kataloga spomenikov srednjeveškega kiparstva v Sloveniji. Raziskana je bila vsa dežela in ugotovljenih okrog 500 doslej prezrtih spomenikov, izdelana je kartoteka in se pripravlja objava v obliki kataloga. Plod teh raziskavanj je dalje doktorska disertacija asistenta sekcije E. Cevca, s katero je to doslej skoraj popolnoma prezrto gradivo uvrščeno v zgodovinski okvir zapadno evropske srednjeveške plastike. Tretja naloga Sekcije je evidenca spomenikov srednjeveškega sten-

* Prim. o tem Fr. Stelè, *Umetnostna zgodovina — zgodovinska veda*, Zgodovinski časopis VI—VII (1952-53), str. 802—819.

skega slikarstva, priprava za katalog teh spomenikov in sodelovanje na tem področju z Mednarodnim odborom za umetnostno zgodovino, ki je sprejel v svoj program Corpus srednjeveškega stenskega slikarstva in v znanstveni svet te izdaje izbral tudi avtorja Monumentov artis slovenicae. Za četrto nalogo si je postavila Sekcija dalje raziskovanje predromanskih in drugih najstarejših spomenikov umetnosti med nami in dosegla že lepe rezultate na Malem gradu v Kamniku, v Ptujju in v Batujah.

Ob izrazito načrtnem prizadevanju za osnovni repertorij splošne umetnostno zgodovinske vede se mogoče ob listanju osrednjega glasila naše domače stroke, Zbornika za umetnostno zgodovino, zdi, da so znanstveni sadovi prizadevanj za izgradbo domovinske zgodovine umetnosti, ki morajo biti slovenski znanosti prvenstvena naloga, posledica nenačrtnih, sporadičnih raziskav in obdelav slučajnostno znanstveno dozorelega gradiva. Ta vtis pa ni opravičen in je tudi za tem delom jasen načrt, katerega izvršitev pa je odvisna od nešteti slučajnosti osebnih in stvarnih pogojev. Stvarno je treba gradivo, kakor to nazorno dokazuje zgodovina odkrivanj srednjeveških stenskih slikarij po avtorju njihovih objav, srednjeveške plastike po E. Cevcu in romanske arhitekture po M. Zadnikarju, namreč šele odkrivati in za znanstveno porabnost prirejati, kar zahteva čas in znatna sredstva. Osebo pa je pri nas še bolj kot drugod v svetu jasno, da je ljudi, ki so si priborili celotnostni pregled, malo, in da gre na splošno za prizadevanja posameznikov, ki so se z velikim trudom priborili do strokovnjaštva v posameznih panogah likovno umetnostnega gradiva. Kljub temu pa se pokažejo ta prizadevanja v drugačni luči, če se zavemo, da pomeni leta 1924 objavljeni Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih končno vendarle neobhodni splošni program za vse to delo in mu po 50 letih ni mogoče odrekati zasluge, da je oblikoval skelet, ki po podrobnih obdelavah v bistvu ni bil preklican. Težnji, da se posamezna obdobja in skupinska problemska vprašanja posebno in podrobno obdelajo, v danem položaju ni mogoče odrekati načrtni smiselnosti. Da so pri tem velike in važne dobe in celi spomeniški kompleksi ostali še samo površno obdelani, je vzrok predvsem pomanjkanje specializiranih sodelavcev. Ko bo, kakor upamo, v doglednem času izdan nov Oris, se bo pokazalo, kako veliko in v osnovi enotno usmerjeno delo so izvršili avtor Orisa in I. Cankar za sistematiko slovenske umetnostne zgodovine, E. Cevc, M. Zadnikar, D. Komelj, I. Veider in avtor Monumentov za srednji vek, Fr. Kos za važno etnografsko-umetnostno zgodovinsko obsejno področje slikanih stropov, St. Vurnik, M. Marolt, St. Mikuž, Fr. Šijanec in Anica Cevc za baročno slikarstvo, V. Steska za baročno kiparstvo in umetniško biografijo, Fr. Mesesnel, I. Cankar, avtor Slovenskih slikarjev, Fr. Šijanec in mnogi drugi za zgodovino sodobne slovenske umetnosti od srede XIX. stoletja dalje, L. Menaše pa s tem, da je formuliral metodološke poglede na problematiko evropske portretne umetnosti, ki naj omogoči pravilno oceniti ogromno, a s stališča umetnostne, kulturne in družbeno-zgodovinske problematike naše doslej popolnoma zanemarjeno domače gradivo te vrste.

Ni moj namen in tudi ni mogoče, da bi v kratkem pregledu zajel vse rezultate naše umetnostne zgodovine in jih po njih vrednosti ocenil. Opozoril bi samo na to, da so v teh letih dozorela nekatera temeljna vprašanja slovenske umetnostne zgodovine, ki pričakujejo objave v doglednem času. To je srednjeveška plastika, kjer je bistra stilno kritična metoda omogočila ob dokaj neizrazitem materialu opredelitev ljubljanske gotske kiparske delavnice in uvrstitev našega gradiva v mednarodni umetnostno zgodovinski okvir. To je romanska arhitektura, katere spomenike je njen avtor podobno kakor avtor plastike dobesedno iz nespoznavnega stanja priklical v znanstveno porabno luč. V obeh primerih, kakor že pri študiju srednjeveškega stenskega slikarstva, se je odlično izkazal umetnostno zemljepisni vidik, pod katerim se naše pogosto zelo skromno gradivo dviga do mednarodne znanstvene pomembnosti.

Vojna katastrofa na Dolenjskem je s svojimi žalostnimi »odkritji« omogočila ugotoviti osnovne tipične poteze stavbne zgodovine naših gradov od začetka drugega tisočletja do baroka. Prvič je bil sedaj v zvezi z jubilejem slovenske tiskane književnosti umetnostno zgodovinsko ocenjen doslej temni čas slovenske reformacije. V zvezi z borbo za naše zapadne meje na mirovni konferenci je bil v širokem mednarodnem okviru v trojezični publikaciji SAZU ocenjen značaj in kulturno geografski položaj naše primorske umetnosti. V zvezi z drugimi sličnimi opredelitvami vloge pokrajinskega značaja naše domovine v njeni umetnosti so bili k reševanju domoznanskih umetnostno zgodovinskih vprašanj prvič pritegnjeni izsledki naše dialektologije in zgodovine naseljevanja ter poljedelske kultivizacije naših dežel.

Da podrobneje karakteriziram te mnogostranske uspehe naše umetnostne zgodovine po osvobodilni vojni, sem si izbral tisto področje, ki mi je po življenjskem delu najbližje in ki ga tudi še danes s posebno pozornostjo zasledujem, raziskovanje spomenikov srednjeveškega stenskega slikarstva.

Raziskovanje teh spomenikov se je pri nas začelo po pobudi takratnega vodilnega predstavnika »dunajske šole«, mojega učitelja Maksa Dvořáka okrog leta 1910 in se je posebno pospešilo z ustanovitvijo Deželnega konservatorskega urada v Ljubljani leta 1913. Do druge svetovne vojne je predstavljalo glavno raziskovalno področje tega urada in se neprekinjeno nadaljuje tudi po Zavodu za varstvo spomenikov po osvobodilni vojni. Pregled 25-letnih prizadevanj je bil tiskan v Hoffilerjevem zborniku 1940; znanstveni rezultati pa so bili objavljeni v I. zvezku Monumentov artis slovenicae.

Delo ljubljanskega središča na odkrivanju in raziskovanju srednjeveških stenskih slikarij ne pomeni osamljenega pojava. Po isti pobudi so se okrog 1910 začela raziskovanja tudi v drugih takratnih avstrijskih deželah, s posebnim uspehom na Tirolskem in Koroškem, pa tudi na Štajerskem. Delo se je vršilo ves čas v stalnem medsebojnem stiku raziskovalcev, z izmenjavanjem skušenj in izsledkov, kar je prav od začetka dvigalo posamezna odkritja v splošnejši okvir, ki jih je obvaroval znanstveno nevarne ozkosti in osamljenosti. V zibelko je

bila našim prizadevanjem položena po P. Hauserju ena izmed osnovnih ugotovitev, da se od okrog 1440 naprej vrši razvoj osrednje slovenskega stenskega slikarstva v direktni zvezi s koroškim in da je Slovenija posrednik srednje-evropskih vplivov za Istro. V širšem kulturno geografskem okviru se je takoj nato pokazalo, da gre pri slovenski skupini končno le za poseben primer mednarodne, za konec srednjega veka značilne zemljepisno omejene umetnostne kulture. Ta je z mnogimi variantami, na isti kvalitetni in kulturno pričevalni stopnji kot poljudno karakterizirana likovna dejavnost, značilna za predalpski pas med Italijo in Srednjo Evropo od Piemonta do Kvarnera. Slovenija je predzadnji vzhodni člen v tej etnično pisani, zemljepisno in etnično pa v mnogem podobni kulturni skupnosti.

Sistematične izdaje tirolskih in koroških spomenikov so z realizacijo naše izdaje v Monumentih ter oprte na nova odkritja na Koroškem, Štajerskem, Salzburškem, na Hrvaškem, posebno v Istri ter na južnem Tirolskem, v Furlaniji ter v celinski Benečiji omogočile nove poglede tudi na slovensko gradivo in bistveno razširila okvir izsledka Monumentov. Po osvobodilni vojni se je posebno Istra izkazala kot važna, posebna provinca v omenjenem predalpskem pasu, s takimi posebnimi značilnostmi, da je ni mogoče smatrati samo za izzvenevajoči zadnji vzhodni člen, ampak za po raznolikosti sestavin za posebno bogato enakovredno skupino, ki je mnogostransko zvezana z dogajanjem v vsej vzhodni polovici omenjenega predalpskega ozemlja.

Po svojevrstni igri gledanja na Istro v polpreteklosti se je zgodilo s pred letom 1914 najvidnejšim in prvim časovno določenim spomenikom istrske skupine, s freskami v cerkvi sv. Marije na Škrilju pri nekdanjem glagoljaškem Bermu, podobno kakor svoj čas s kajkavskimi narodnimi pesmimi, ki jih je moral vzeti pod okrilje Štrekelj v svoji izdaji Slovenskih narodnih pesmi, da so beramske freske zavzele vidno mesto v naših Monumentih; šele leta 1950, ko se je reševalo vprašanje udeležbe naših spomenikov na velepomembni razstavi kopij jugoslovanskih srednjeveških stenskih slikarij v Parizu, jim je bilo priznано hrvatsvo, kamor po ugotovitvah zadnjih let tudi spadajo, čeprav so po drugi strani zelo pomembna vez med spomeniki hrvatske in slovenske Istre. Odkritja fresk v prezbiteriju župne cerkve v Pazinu in najnovejša odkritja reškega in ljubljanskega konservatorskega zavoda so to skupnost prepričljivo potrdila.

Čeprav smo po osvobodilni vojni včasih precej občutljivi za znanstveno lastnino in se raje sklicujemo na republiške meje, kakor bi jih, kadar gre za oceno preteklih kultur, prezirali, je vseeno zmagalo načelo, da je hrvatsko in istrsko gradivo mogoče pravično in široko problemsko opredeliti samo v ozkem sodelovanju Ljubljane, Zagreba in Reke. Če danes lahko govorimo o uspehih tega sodelovanja, čeprav, žal, doslej še ni uspelo koroškemu, tirolskemu in slovenskemu materialu enakovredno publiciranje kar prebogatega istrskega gradiva, je to posledica kolegijalnega sodelovanja med temi tremi središči. V širšem jugoslovanskem znanstvenem okviru pa so rezultati odkritij po letu 1945 tako pomembni, da bi bila obojestranska in splošno znanstvena škoda, če bi

molčali o njih. Gre namreč za oceno treh, ob Bermu za problematiko istrske poznogotske slikarske šole osnovnih novejših odkritij Pazina, Hrastovlja in Lovrana. Z zadnjima dvema je naša teza o postanku krajevno istrske pozno gotske slikarske šole, katere konkretna osebnost je Vincenc iz Kastva, ki je leta 1474 dovršil poslikanje notranjščine cerkve M. B. na Škrilju pri Bermu, potrjena. Zasluga ljubljanskega spomeniškega zavoda je še nedovršeno, a po rezultatu že jasno odkritje fresk v Hrastovlju, zasluga reškega zavoda pa odkritje fresk v prezbiteriju župne cerkve v Lovranu. Hrastovlje je datirano glagolsko z letom 1490, Lovran pred 1496, ko se je na freskah podpisal prvi doslej ugotovljeni obiskovalec.

Rezultat teh odkritij za človeka, ki 40 let zasleduje ta dela, ni presenetljiv. Pazinske slikarije so nastale okrog 1460; v vsej tej vrsti so najbolj kvalitetne. Njihova zveza s slikarstvom v briksenškem križnem hodniku iz 60-ih let XV. stoletja, ki se veže na ime Jakoba von Sunterja ali kakor sedaj uveljavlja N. Rasmu, Leonharda iz Briksna, je nedvomna; njihovo sorodstvo, kar tiče značilno sitost in pisanost barv in v Istri sicer izpričanemu ikonografskemu sistemu tuj, drugačen, a zelo dognan zamisek nas navaja k tezi, da je bil slikar poklican iz tirolskega Briksena v Pazin in tu po dobro premišljenem, čisto samostojnem programu poslikal prezbiterij. Zame je bilo, odkar sem videl Pazin, jasno, da je tu izhodišče značilne istrske slikarske smeri, ki je odmrila v poljudni obrtniški delavnosti šele v Božjem polju in v Draguču v tridesetih letih XVI. stoletja. Hrastovlje in Lovran pa sedaj rešujeta prav osnovno vprašanje kasnogotskega istrskega slikarstva: Oba imata poteze, ki ju vežejo tako s Pazinom kakor z Vincencem iz Kastva in to slogovne, tipološke in ikonografske. V celoti pa gre v vseh teh štirih primerih za izreden dobro premišljen program, ki presega navadni okvir kasno srednjeveškega slikarskega programa, kakor ga poznamo kar kanonično uveljavljenega v slovenskem gradivu. Časovno obdobje, ki ga ti štirje osnovni istrski spomeniki obsegajo, se razteza približno na troje desetletij. Pazin je nedvomno najstarejši in ga moremo datirati v čas okrog 1460, Beram je datiran z leta 1474, Hrastovlje s 1490, Lovran pa pred 1496. Kvalitetno je najvišji Pazin, ostali trije pa kažejo izrazito poljudne poteze, ki kasneje v Oprtlju, Draguču in Božjem polju popolnoma prevladajo. Hrastovlje veže na Pazin izredni ikonografski tema Geneze na glavnem oboku, z Bermom pa tipologija oseb in izredni motiv Mrtvaškega plesa, ki je ozko odvisen od beramskega vzora. Ima pa Hrastovlje še lastne posebnosti, kakor posebno sliko Treh kraljev v severni apsidi v podobi treh sedečih kronanih oseb z darili v rokah in napisnimi trakovi z imeni ali slike mesecev itd. Z Bermom veže Hrastovlje tudi sita barvitost celote in za vso skupino značilne skrajno shematizirane oblike gub, posebno na rokavih. Pri vseh teh figuralno tematsko izredno bogatih slikarijah je jasno, da je bilo pri vsakem spomeniku udeleženih več rok, izvežbanih pa tudi obrtniških. Od tod precejšnje razlike v kvaliteti posameznih delov slikarije. Čeprav Hrastovlje še ni do kraja odkrito, pa že sedaj lahko domnevamo, da gre za delavnico glavnega mojstra vse skupine, Vincenca iz Kastva. Njegovo

razmerje do tirolske delavnice v Pazinu pa utegne biti razmerje domačega sodelavca v tej takratno istrsko sredino prekašajoči delavnici.

Zavodu za varstvo spomenikov se moramo zahvaliti tudi za drugo važno odkritje stenskih slikarij v Slovenski Istri, v Zanimgradu. Poslikan je bil ves cerkveni prostor na res monumentalen način s pasom slik, ki pokriva stene v celi višini. Slikarije pripadajo za tisti čas za Istro značilni italijanski smeri z močno trecentističnim značajem iz začetka XV. stoletja. Vsebujejo pa v našem gradivu doslej osamljeno varianto slike Svete Nedelje. Upodobljena je sedeča kronana žena pred ozadjem pokritim z orodji človeških del, ki jih je prepovedano opravljati v nedeljo. Gre za varianto pri nas tisti čas močno razširjene teme Sv. Nedelje s podobo Kristusa trpina pred ozadjem pokritim z orodji, s katerimi so ga mučili, pomešanimi z orodji vsakdanjih opravil. Najboljši primer imamo v Bodeščah pri Bledu. V Crngrobu pa je ista misel uresničena s podobo Krista trpina pred ozadjem s slikami iz življenja okrog 1460/70. Drugi primer pa, kjer je Krista nadomestila žena, posebljena Nedelja, poznamo iz konca XIV. stoletja v Döllach na Koroškem. Personifikacijo sv. Nedelje pozna bizantinska ikonografija in je bila znana tudi v srbskem srednjeveškem slikarstvu; v obeh imenovanih primerih se je ona skrižala z zapadnjaško predstavo o sv. Nedelji in prevzela mesto Krista-trpina.

Tretje važno odkritje s področja slikarstva pa pomenijo slikarije v kapeli sv. Križa v cerkvi na Ptujski gori, ki po svoji kvaliteti daleč prekašajo splošno raven našega spomeniškega gradiva. Nastale so pred letom 1426, ko se je eden izmed obiskovalcev podpisal v omet na sliki levega donatorja. Takoj pri odkritju je vzbudil pozornost za naše spomenike nenavadni način, kako so bile na oboku vokvirjene slike evangelistov. Obisk v Briksnu je potrdil domnevo, da gre za način, ki je značilen za več delov slikarij v tamošnjem križnem hodniku. Najožja tehnična sorodnost izvedbe pa je opozorila na leto 1417 datirani del slikarij Janeza iz Brunecka, ki je slikal tudi v Neustiftu (1418) in v Sterzingu. Ogljed je dokazal razen načina okrasitve oboka še celo vrsto slogovnih sorodnosti med Ptujsko goro in Janezovimi deli, predvsem pa tudi ikonografske podobnosti, katere je bilo mogoče zasledovati dalje v Verono (S. Zeno Mag. in S. Fermo Mag.).

V Hrastovlju in na Ptujski gori, pa tudi povsod drugod se odpirajo slovenski umetnostni zgodovini po l. 1945 mnogo širši problemi kakor je bilo doslej vprašanje vloge furlanskih delavnic od srede XIV. stoletja do okrog 1450, vloga beljaške šole od 1440 dalje in vprašanje nastanka kvalitetno višje domače šole zapoznelega mehkega sloga v drugi polovici XV. stoletja ali vprašanje umetnostne proveniencije najkvalitetnejšega našega spomenika pri Sv. Primožu nad Kamnikom iz okrog 1520 ter vprašanje istrsko-slovenskih zvez, ki ga vsebuje problem Trubarjevega »krovaškega malarja« in podobno. S temi novimi odkritji pa naši izsledki pridobivajo na mednarodni pomembnosti. Ob problemu tirolske proveniencije ptujskogorskih slikarij se namreč že oglašajo problem kiparja Hansa von Judenburg, ki je bil mogoče tudi slikar in vprašanje osebnosti mojstra ptujskogorske starejše plastike in njegovega razmerja do anonimnega Mojstra iz Grosslobminga.

Taki in podobni problemi, kakor sem na enega opozoril ob naj-novejših odkritjih srednjeveških stenskih slikarij, se odpirajo na vseh področjih naše umetnostne zgodovine. Ob problemu loško-kranjske skupine dvoranskih cerkva smo načeli vprašanje zvez z Bavarsko. Romanska velesovska Marija se je izkazala kot kvaliteten produkt daljnih mednarodnih likovnih tokov. Romanska arhitektura prav bistveno izpopolnjuje odgovor na nekatera viseča vprašanja srednje-evropske romantike. Ptujška plastika okrog 1410 odraža praške Parlerjevske vplive. »Kranjski prezbiterij« prilagaja srednjeveški ikonografski program gotskemu prostoru z naravnost bizantinsko kanonično strogostjo. »Mojster kranjskega oltarja« na Dunaju nas vodi v središče problematike slikarstva v srednji Evropi okrog 1500. Celjski poslikani strop iz okrog 1600 združuje težnje graškega središča z vplivi italijanskega kvadraturizma, beneškega slikarstva in nizozemske grafike. Ljubljanski barok se uveljavlja na ozadju mednarodnih tokov rimskega in beneškega ter južno-nemško-avstrijskega baroka, lastno potezo pa mu daje kraško kamnoseštvo. Slovenski impresionizem s priznanja vredno samostojnostjo predela pobude münchenskega umetniškega središča itd., itd.

Pri vseh zamotani problematiki, ki se mu vedno bolj razodeva, pa stoji slovenskemu umetnostnemu zgodovinarju kot osrednje vprašanje vselej pred očmi problem kreativnosti našega zemljepisnega, kulturno zgodovinskega in etničnega prostora. Ta problem naj bi končno osvetlil naš položaj v kulturnih prizadevanjih evropskih narodov. Ko odkrivamo in opredeljujemo posebnosti našega spomeniškega gradiva, se približujemo temu glavnemu cilju. Zemljepisno, kulturno razvojno in etnično vezani »krajevni stil« naše likovne umetnosti, njena v fenomenoloških in ikonografskih oblikah preteklosti in sedanosti zajeta vsebina in še ne ugotovljeni kreativno psihološki tip naše ustvarjalnosti so glavne sestavine njene posebnosti.

Umetnostna zgodovina je kompleksna veda, pri tem pa po svoje ena izmed najbolj realnih, saj so bili že resni poskusi, da ji prilagode eksaktno naravoslovsko metodo. Če hočemo obvladati njeno problematiko, smo navezani na neprestano odkrivanje in opredeljevanje novih in na način oresničevanja človekovega kreativnega gona. Potrebno je zanj široko, dà, najširše obzorje in največja možna gibčnost obvladovanja njegovih prostorov. Umetnostni zgodovinar neprestano primerja, s primerjavami si ostri delovni način in z neprestanim ponavljanjem opazovanja stalno odkriva nove momente za pravilno presojo svojega gradiva. Ker je v svojem napredku odvisna od konkretnega, zemljepisno vezanega gradiva, uspeva umetnostna zgodovina popolnoma, kadar ima njen raziskovalec polno svobodo gibanja, kadar ni zemljepisno vezan na ozek krog svojega konkretnega delovnega področja. Zato je v povojnih razmerah prav naša stroka bolj kakor večina drugih v stiski in v nevarnosti, da zakrni in se samozadovoljno zamakne v znanstveno brezplodno spekulativnost filozofiranja o umetnosti in njeni biologiji. Umetnostni zgodovinar pa mora imeti bistre oči za predmetno resničnost likovnega sveta; čim bolj jih izbistri, tem neodvisnejši je v svojem poslu. Njegova prva metoda je metoda spreje-

manja vtisov in spoznanj z očmi; da jo zadovolji, se mora neprestano v svojem svetu gibati in imeti neovirano možnost obnavljanja in kontrole svojih vtisov. Povojni zaprti svet ne more pospeševati njenega napredka, ki je odvisen od svobode fizičnih in duševnih oči. Prve osvajajo realni svet likovne umetnosti, druge fiktivni svet zajet v najrazličnejših pomočkih orientacije v realnem svetu, kadar nam ta ni neposredno dostopen — svet znanstvene in informativne literature, zbirke in arhivov. Pomanjkanje zvez in mednarodnega sodelovanja povzroča raziskovalcu največ težav, tako da pogosto obupuje nad smiselnostjo svojih prizadevanj. Najneprijetnejši občutek za znanstvenega delavca je namreč, da mogoče odkriva svetove, ki so zunaj njegovega horizonta že zdavnaj in popolnejše odkriti.

Samo evidentiranje znanstvenega gradiva ne more nobene znanstvene stroke trajno zadovoljiti, zato je na znanstvenih delavcih vseh strok, humanističnih, prirodoslovno-matematičnih in tehničnih, a prav toliko na aktivnih umetnikih, vseh tistih torej, katerih skupnost predstavlja Akademija, da se povsod zavzamemo za najširše nemoteno sodelovanje med znanstvenimi ustanovami vseh dežel. Le tako bomo preprečili, da se naša znanstvena prizadevanja ne sprevržejo v jalov, namišljeno važen posel in nazadnje ne izhirajo.

Zusammenfassung

DIE SLOWENISCHE KUNSTGESCHICHTE NACH 1945

Die slowenische Kunstgeschichte, die ihren hauptsächlichlichen Stützpunkt in der 1920 gegründeten Lehrkanzel der Universität in Ljubljana besitzt, ist ein Abkömmling der älteren Wiener Schule, wo ihr Gründer Prof. Izidor Cankar und auch sein Nachfolger studiert haben; sie haben die Prinzipien der Kunstgeschichte als Geistesgeschichte im Sinne der Geschichte der Entwicklung der Stile und einer exaktmethodischen Geschichtswissenschaft zur Grundlage ihrer Schule gemacht. Drei Werke sind es hauptsächlich, in denen diese Prinzipien festgelegt wurden: Uvod v umevanje likovne umetnosti (Einführung in das Verständnis der bildenden Kunst) im Sinne der Stilsystematik und Zgodovina likovne umetnosti v Zapadni Evropi (Geschichte der bildenden Kunst in Westeuropa) von Iz. Cankar, ferner Umetnost zapadne Evrope (Die Kunst Westeuropas) von Fr. Stelè.

Eine wichtige Rolle fiel weiters dem 1915 gegründeten Denkmalamt in Ljubljana zu, das sich hauptsächlich auf die systematische Untersuchung der mittelalterlichen Wandmalerei konzentrierte. Die Frucht dieser Bestrebungen ist das slowenisch und französisch publizierte Werk Monumenta artis slovenicae I. von Fr. Stelè.

Im Jahre 1921 wurde durch die Gesellschaft für Kunstgeschichte Zbornik za umetnostno zgodovino (Archiv für Kunstgeschichte) gegründet, der bisher 20 Bände der I. und 3 Bände der II. Serie veröffentlicht hat. 1948 wurde auch eine kunsthistorische Sektion bei dem Geschichtsinstitut der Slowenischen Akademie der Wissenschaft und Kunst gegründet.

In enger Zusammenarbeit aller dieser Institutionen hat die slowenische Kunstgeschichte bereits eine Reihe von ihr eigenen Spezialaufgaben mit Erfolg angefasst und gelöst. Ausser der schon erwähnten mittelalterlichen Wand-

malerei sind dies die romantische Architektur (M. Zadnikar), die Burgenkunde (D. Komelj), die Malerei der Barockzeit (St. Mikuž, St. Vurnik, M. Marolt, A. Cevc und Fr. Sijance), die Skulptur der Barockzeit (V. Steska, S. Vrišer und Melita Stelè) und die Malerei der neueren Zeit (Fr. Mesesnel, Iz. Cankar und andere). Eine Übersicht über die Malerei der Barockzeit und des XIX. Jahrhunderts bis zum Realismus enthält das Werk *Monumenta artis slovenicae II.* (slowenisch und französisch) von Fr. Stelè. Ausser der Klärung der Lage der slowenischen Kunst im internationalen Rahmen wurde besonders die Rolle der slowenischen Hauptstadt Ljubljana, die sich vom XVI. Jahrhundert ab zu dem wichtigsten Kunstzentrum der südöstlichen Alpengebiete mit dem Wirkungsradius weit nach Kroatien entwickelte, gewidmet. Eine knappe, durch neue Tatsachen bereits weit überholte synthetische Darstellung der Kunstgeschichte Sloweniens liegt im *Oris umetnostne zgodovine pri Slovencih* (Abriss der Kunstgeschichte bei den Slowenen) aus dem Jahre 1924 von Fr. Stelè vor. Von demselben Verfasser besteht auch eine allgemeine Darstellung der Geschichte der slowenischen Malerei von Barock bis 1941 unter dem Titel *Slovenski slikarji* (Die slowenischen Maler).

ZAPISKI

O AVTORJIH FRESK V KAMNICI PRI MARIBORU

Sergej Vrišer, Maribor

Stropne freske župnijske cerkve v Kamnici pri Mariboru so bile že večkrat predmet razpravljanja, tako glede na tematiko, še bolj pa z ozirom na avtorja. V štiri plitke kupole zajete prizore iz življenja sv. Martina iz Toursa, prepletene v baročni simboliki s svetopisemskimi prizori, je leta 1914 podrobno razložil dr. Avguštin Stegenšek. (Glej Ljubitelj krščanske umetnosti, I, leta 1914, str. 76.) — Ugotovil je smiselno povezavo med osrednjimi zgodovinskimi prizori, simboličnimi slikami in spremljajočimi jih latinskimi citati. V nadaljevanju članka se je pisatelj pomudil ob neznanem avtorju kamniških fresk. Zbral je dotedaj razširjene trditve, ki so bile vse dokaj nasprotno in jih je



Sl. 59. Kamnica pri Mariboru, del fresk

tudi pravilno ovrgel. Videti pa je, da niti on niti kdo drugi ni pregledal cerkvenih računov kamniške župnije, kjer bi našel točne letnice nastanka stropne slikarije in vsaj delni odgovor na vprašanje, kdo je neznani slikar.

Komu so dotlej pripisovali kamniške freske? — Mnenje mariborskega kronista dr. Rudolfa Puffa, da bi kamniški župnik Jakob Kokl, za čigar župnikovanje (1745—1771) je slikarija nastajala, osebno poslikal cerkev, ni bilo z ničemer utemeljeno. (Gl. Puff, Marburg in Steiermark, I, Graz 1874, str. 196.) Druga trditev, da je slikarija prvih dveh kupol delo župnika Mihaela Cuka (roj. ca. 1755, umrl 1795), je bila prav tako neosnovana. V kolikor pa bi pripovedovanje o Čuku-slikarju ne bilo zgolj legenda, je pač pravilna Stegenškova sodba, da gre le za samouka, ki bi mu znanje iluzionističnega slikarstva komaj mogli prisoditi. Tudi Karel Amon (roj. 1797, umrl 1845), kateremu je freske pripisal Josef Wastler (glej Wastler, Steirisches Künstlerlexikon, Graz 1885, str. 2), ni mogel za naše delo priti v poštev. Že bežen pogled na freske nas v stilnem določevanju prepriča, da so nastale sredi 18. stoletja, torej izven Amonove življenjske dobe. Nov problem okoli avtorstva je sprožil leta 1868 gemonski slikar in restavrator Jakob Brollo s trditvijo, da je slikarija stropa v Kamnici delo do tedaj neznanega slikarja Gottlieba Gessorja iz prve polovice 18. stoletja. Po Brollu naj bi bil švicarskega rodu, pripisal pa mu je razen kamniških še freske v Konjicah, pri Sv. Jakobu v Galiciji, v prezbiteriju cerkve v Petrovčah, pri Sv. Roku pri Šmarju ter slednjič oljnato sliko sv. Frančiška Ksaverija v cerkvi pri Sv. Petru pri Mariboru, ki naj bi bila od Gessorja tudi signirana. Stegenšek pripoveduje, da so podpis v tej podobi večkrat zaman iskali, kar je rodilo upravičen dvom o Brollovi trditvi. Šele v času pred drugo vojno je ugotovil podpis Fr. Stelè. Kamniške freske niso bile signirane in jih je Brollo pripisal zagonetnemu Gessorju le po podobnosti. Poznejše primerjave so Brollovo domnevo zavrnille. Tudi A. Stegenšek ni soglašal z njo. Pravilno je ugotovil, da so freske delo dveh avtorjev in dveh razdobj. Datiral jih je v glavnem okoli srede 18. stoletja. Poudaril je stilne razlike med freskami prvih in drugih kupol, vendar pa problema o avtorjih ni dalje razpredel. Poleg že omenjenih trditev je krožila tudi domneva o morebitni pripadnosti neznanega mojstra graškemu krogu.

V povsem novi luči pa se nam pokaže problem, ako prelistamo cerkvene račune kamniške župnije. Leta 1748 je zapisano:

Dem Herrn Räf Maller zu St. Andree vormög gemachten Contract:	
2 gemallene Kupl sambt Trinkhged	52 fl
dan vor absonderlich gemachten Arbeith	10 fl 28 kr
Item ihm Maller gegebenen Kost 22 Wochen 2 fl	44 fl
Zur Extra Arbeith bey geschaffnen notwendikeiten als	
1 ½ fl Leimb	18 fl-Pfund
5 fl kreiden	25 kr
3 fl Leinoell	45 kr
6 fl Bleyweiss	2 fl 6 kr
1 buch Kupfer	28 kr
1 buch Metall	24 kr
1 buch Feingold	4 fl
1 fl Schmolten	15 kr

Slikarja s tem imenom doslej v naših krajih še nismo srečali, pač pa naletimo v strokovni literaturi na ime Georg Raf, »Maler zu St. Andrä (Thieme-

Becker, Allgemeines Künstlerlexikon, XXVII, str. 561; Ginhart, Die Kunstdenkmäler Kärntens VI/2, str. 79; Kirchenschmuck 1881, str. 15 ter Mitteilungen der K. K. Central Kommission XXV, str. 138). Omenjen je v zvezi z izdelavo dveh oltarnih podob v romarski cerkvi Mariahilf na Koroškem, iz leta 1744. Drugih del navedena literatura ne omenja. Potrebna komparacija med koroškimi deli in kamniško slikarijo, ki bi v stilnem pogledu — v časovnem se deli ujemata — potrdila našo domnevo, še ni izvršena. Mislim pa, da je Georg Raf po vsej verjetnosti slikar našega stropa.



Sl. 60. Kamnica pri Mariboru, del fresk

Odprto ostane seveda vprašanje, kdo je poslikal ostali dve kupoli v Kamnici. V računih iz leta 1753 je omenjena postavitve slikarskega odra: »4 Zimmer Tagwerk bey den Maller sein gerist machen. a. 17 kr: fl... 1 fl 8 kr ter slednjič tudi opomba o slikarju stropa: »dem Maller vor Mallen 2 Kupln und Andern sachen bezahlt sambt 1 Dukaten Leykauf... 154 fl 12 kr« in dalje »1 Buch und 1 Biechl fein Gold zu Ausmachung der gewölben... 3 fl 15 kr«, »Item ihm Maller vor 20 Wochen verschafften Kost a 1 fl 15 kr... 2 fl.« — Ime slikarja je pisec računa izpustil. Da freske drugih dveh kupol niso Rafovo delo, je očitno. Poleg razmeroma manjšega iluzionističnega akcenta v naslikani arhitekturi so figure v slednjih bolj razgibane in anatomsko pravilnejše, barve pa v primeri s prvima dvema kupolama nekoliko živahnejše ubrane. Drugi mojster ostane anonimen v vrsti naših freskantov in kot se zdi, je pri nas, enako kakor Raf, zastopan le s slikarijo v Kamnici.

TRIPTIH MARKSA REICHLICHA V NARODNI GALERIJ V LJUBLJANI

Nicolao Rasmio, Bolzano

Pred kratkim sem izvedel, da se nahaja v Narodni galeriji v Ljubljani triptih tirolske ali altoatesinske proveniencie, ki doslej ni bil preštudiran in določen v svojem krogu¹ (sl. 61, 62 in 63).

V naslednjem bom kratko podal rezultate prve raziskave, razume se samo na podlagi študija fotografskega materiala, ki sem ga prejel od prof. Fr. Steleta.



Sl. 61. Marx Reichlich, triptih v Narodni galeriji v Ljubljani

Gre za poslikan krilni oltar, katerega srednja tabla predstavlja skupino sv. Ane z Marijo in Detetom, sedečo na renesančnem tronu, okrašenem na hrbtišču z Oznanjenjem in nekaj figurami angelov. Ob straneh srednje skupine v ospredju sta dva svetnika,² ki predstavljata sv. Ani ob vznožju trona klečeča donatorja. Grbi nam povedo, da gre za Andreja Knillenbergerja in ženo Katarino rojeno Kestlan.³ Identiteta naročnikov se potrjuje z deloma odrgnjenim napisom, ki ga pa lahko skoraj popolnoma rekonstruiramo takole: (Andreas Kn)uylnberger cum Katherina de Castellcon uxore hoc opus fecerunt fieri 151...

Na krilih so naslikani na notranji strani sv. Katarina in Barbara, na zunanjih sv. Boštjan in Krištof, označeni s svojimi atributi.



Sl. 62. Marx Reichlich, triptih v Narodni galeriji v Ljubljani

Avtor se je označil z monogramom MR na srednji tabli na tronu pod figuro oznanjajočega angela; po jasnih stilističnih značilnostih je to Marx Reichlich,⁴ slikar, ki je bil verjetno rojen v Novacella pri Briksenu okrog 1460–65 in je deloval med okrog 1489 in 1520. Tabla s sliko Treh kraljev v Wiltenu, ki je signirana leta 1489, nam odkriva, da se je učil najprej pri Frideriku Pacherju, a je nato sprejel pomembne vplive Mihaela Pacherja.

s katerim je bil v stiku v Salzburgu, kjer je dopolnjeval znani oltar pri frančiškanih. Tabla Thurn v Briksenu, datirana z letom 1499, kaže ta vpliv posebno jasno.

Izmed njegovih slik bi omenili posebej table oltarjev sv. Jakoba in Štefana (1506) in MB (1511) v opatiji Novacella pri Briksenu; te slike so značilne, ker nam omogočujajo kronološko ugotoviti prehod tega umetnika iz poznogotskega obeležja, v katerem se je oblikoval, v renesančno; ta prehod se je izvršil kot posledica slikarjevega bivanja v Italiji, kjer je dobil stik z raffaellovskim slikarstvom. Zadnji decenij življenja Reichlichovega je še bolj ne-



Sl. 63. Marx Reichlich, triptih v Narodni galeriji v Ljubljani, donatorja

jasen in sporen: če mu pripišemo kakor nekateri drugi table oltarja v Heiligenblut (1520), bi morali sklepati na naglo in korenito slabitev njegove umetniške moči;⁵ če pa priznamo za njegovo delo odlični portret kanonika Angererja (1519) in lastno podobo iste roke v Ferdinanduju v Innsbrucku, kakor smo to že drugod predlagali,⁶ moramo zaključiti, da je bivanje v Italiji zelo koristilo slikarju in ga dvignilo do del, kjer se gotski dinamizem umirja ob stiku s pretehtanim ravnotežjem, ki si ga je pridobil v stiku z italijanskim renesančnim ozračjem. Toda ta zadnji čas, ki ga je Reichlich najbrž večinoma preživel daleč od rojstne dežele, verjetno na Salzburškem ali na Štajerskem (oltar, ki je bil svojčas v St. Lambrechtu) še ni bil zadostno preiskan.

Ljubljanski oltar, ki je nastal kmalu po Marijinih zgodbah v Novacelli (1511), kaže poleg neutajljivih zvez s temi, progresivno asimilacijo italijanskihkušenj in nek povratek k tradicionalnim nordijskim formulam; to delo pomeni most k odličnima tablicama v Hallu leta 1515.

O prvotnem mestu oltarja samega nas morejo verjetno poučiti podobe naročnikov: vemo, da sta brata Gašper in Andrej Knulling prišla z onstran

Alp v Alto Adige, kjer sta leta 1506 skupno z grbom, ki je naslikan na oltarju, prejela od cesarja Maksimilijana plemstvo in dovoljenje, da se imenujeta Knullenberger (ali Knillenberger). S kasnejšim cesarskim dovoljenjem se je posest, ki sta jo kupila 1513 pri Maria Bassa pri Meranu, lahko imenovala po njunem imenu Knillenberg.⁷ Nagrobnik v župni cerkvi v Maria Bassa nam pove, da je bil Andrej Knillenberger, ki je umrl 1540, prvič poročen s Katarino von Kestlan (um. 1552), drugič z Lukrecijo Kastner (um. 1552).⁸

Mislimo torej, da je verjetno, da je oltar naročil Andrej Knillenberger okrog leta 1513 za kapelo svojega bivališča, ki ga je takrat kupil.⁹

Briksenško rojaštvo žene je mogoče vplivalo na izbor slikarja, ki je prav tedaj deloval v Briksenu. Današnji oltar v kapeli je iz XVIII. stoletja in kaže neko v Švici čaščno Marijino podobo, ki jo je sem prinesel škof iz Coira, ki je tisti čas bil lastnik stare rezidence Knillenbergerjev. Mogoče celo ni samo slučaj, da sta ob straneh te podobe kipa sv. Katarine in Barbare, ki sta tudi na notranjščini kril ljubljanskega oltarja.

OPOMBE

¹ Opozoril me je nanj prof. Fr. Stelè, ki mi je preskrbel fotografije in me povabil, da za ZUZ kratko formuliram svoje izsledke o njem, za kar se mu najlepše zahvaljujem.

² Ni ju lahko identificirati: eden ima v roki meč, v drugi svojevrstno posodo, drugi je oblečen kot romar in bi lahko bil sv. Jakob, še bolj verjetno pa sv. Koloman ali sv. Jošt.

³ Glede grba Knillenberger glej K. F i s c h n a l e r, *Tir. Wappen-Schlüssel VII*, p. 58. — Za grb Kestlanov prav tako F i s c h n a l e r, *op. c. III*, p. 116. Od ostalih grbov, ki označujejo rod mater naročnikov, je levi doslej nerazrešen, desni pa pripada rodbini Kirchmayr von Ragen, ki je znana pustertalska rodbina.

⁴ O Reichlichu glej najnovejšo bibliografijo, ki vsebuje podatke tudi o starejši: N. R a s m o, *Arte medioevale nell'Alto Adige*, Bolzano 1949, p. 47 sl. — V. O b e r h a m m e r, *Gotik in Tirol*, Innsbruck 1950, p. 49 sl. — N. R a s m o, *Nuove acquisizioni alla conoscenza dell'arte medioevale dall'Alto Adige*, v *Cultura atesina IV* (1950), p. 155 sl.

⁵ Atribucija, ki jo je pred mnogimi leti predlagal Semper, je bila ponovljena in razširjena v zadnjem času v kratki razpravi, kateri manjka vsakršna sled kritične bistrine; ker se opira na nezadostno bibliografsko informacijo in na skrajno slab ilustrativni material, ne prinaša nič novega k tej problematiki (H. v. Mackowitz, *Der Heiligenbluter Hochaltar und die Tiroler Altarbaukunst nach Pachers Tod*, Innsbruck s. d., vendar 1954). Slikarski sestav vidno kaže na bližino Reichlicha, toda kopičenje figur, nezmožnost oživiti jih in pomanjkanje zanimanja za detajle nam ne dopušča, da bi jih pripisali mojstru samemu, čeprav se je neznani slikar, ki bi prav lahko bil Wolfgang iz napisa iz 1520, mogoče inspiriral po kakih slikah in kompozicijah samega Reichlicha.

⁶ Glej *Cultura Atesina IV* (1950), p. 155 sl.

⁷ J. W e i n g a r t n e r, *Die Kunstdenkmäler des Etschlandes IV* (1929), p. 116 sl.

⁸ J. W e i n g a r t n e r, *op. cit.*, p. 104.

⁹ Prof. Stelè mi je sporočil, da se zadnja številka letnice v napisu ne dá zanesljivo spoznati. Stilistične poteze pa ne dopuščajo, da bi se preveč oddaljili od predlagane datacije.

UN IGNORATO ALTARE DI MARX REICHLICH
NELLA GALLERIA NAZIONALE DI LJUBLJANA

Questo altare, dipinto poco dopo le Storie di Maria a Novacella (1511), rivela assieme a rapporti innegabili con queste, una progressiva assimilazione delle esperienze italiane ed un certo ritorno a formule tradizionali nordiche; esso segna il ponte di passaggio alle due splendide tavolette dipinte per Hall nel 1515.

Sull'ubicazione originaria dell'altare stesso ci possono probabilmente illuminare le figure dei committenti: noi sappiamo che i fratelli Gaspare e Andrea Knulling vennero d'oltralpe nell'Alto Adige dove ebbero, nel 1506 dall'imperatore Massimiliano, assieme allo stemma che abbiamo visto dipinto sull'altare, la nobiltà e il permesso di chiamarsi Knullenberger (o Knillenberger). Grazie ad una successiva concessione imperiale del 1518 la residenza da loro acquistata nel 1513 a Maria Bassa (Merano) poteva venire chiamata dal loro nome Knillenberg. La lapide funeraria conservata nella parrocchiale di Maria Bassa ci informa che Andrea Knillenberger morto nel 1540 ebbe come prima moglie Caterina von Kestlan († 1532) e come seconda moglie Lucrezia Kastner († 1552).

Riteniamo quindi verosimile che l'altare sia stato commesso da Andrea Knillenberger intorno al 1513 per ornarne la cappella della residenza allora acquistata. L'origine brissinense della moglie può aver influito nella scelta del pittore allora appunto operante a Bressanone.

ROJSTNI DATUM SLIKARJA JANEZA POTOČNIKA

Dr. F. K. Lukman, Ljubljana

V članku o slikarju Janezu Potočniku v Slov. biografskem leksikonu II, str. 462, ki ga je napisal pokojni msg. Viktor Steska, sem vstavil kot rojstni datum 15. junij 1749 namesto 20. junija 1752, ki se je doslej splošno navajal. Gre za nemajhno razliko treh let. Treba je torej pojasniti, od kot je datum 20. junij 1752, pokazati, da je napačen, in utemeljiti, da je 15. junij pravi datum.

Kaj se je doslej pisalo o Potočnikovem rojstnem in smrtnem datumu?

Ivan Kukuljević Sakcinski, Slovník umjetnikah jugoslavenskih (sv. V, Zagreb 1860) 355 ni poznal natančnih podatkov, marveč je dejal, da se je Potočnik rodil »oko godine 1750« in da je »oko 80 godina star umro okolo god. 1850«. Mimo grede omenim, da je Kukuljević prenesel Potočnikov rojstni kraj Kropo iz okolice Kamne gorice (Steinbüchel) v okolico Zidanega mosta (Steinbrück). Dvanajst let kasneje je Konst. v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich XXIII (Wien 1872), 173, prvi navedel 20. junij 1752 kot Potočnikov rojstni datum. Gotovo ima Wurzbach ta datum iz krstne knjige v Kropi. Kdor mu je v njej iskal Janeza Potočnika, rojenega okoli leta 1750, mu ga je našel, toda nepravega. Smrtnega dneva in meseca Wurzbach ne pozna, glede leta pa napačno trdi, da je slikar umrl leta 1855. Oba podatka sta od Wurzbacha prevzela A. Dimitz, Geschichte Krains IV (Lj. 1876), 290, in P. Radics, Umetelnost in umeteljna obrtnost Slovencev, Letopis Matice slovenske za leto 1880, 43. V razpravi o Janezu Potočniku, ob-

javljeni v Zborniku za umetnostno zgodovino IV (1924), 74—83, je V. Steska 20. junij 1752 kot slikarjev rojstni datum podprl z zapiskom v kropski krstni matici VIII, 77, kjer je med krščenci leta 1752 vpisan neki Janez Krstnik, sin zakoncev Valentina in Helene Potočnik: »20. hujus (= Junii) natus et h. 4. baptizatus est Joannes Baptista filius legitimus Valentini et Helenae Potozhnig conjugum.« Tako je bil, kot se je zdelo, slikarjev rojstni datum neizpodbitno izpričan. Namesto napačnega smrtnega leta 1835 pri Wurzbachu je Steska postavil pravi smrtni datum 9. februarja 1834, ki ga je našel v mrliški knjigi št. 6 (od 1. decembra 1833 do konca avgusta 1840) župnije Marijinega Oznanjenja v Ljubljani (knjiga brez paginacije). Zapisnik v mrliški knjigi pa pravi tudi, da je slikar umrl v svojem 85. letu, kar je seveda s pogledom na rojstni datum 20. junija 1752 za tri leta preveč. Zato je Steska ZUZ IV, 76, zapisal, da je Potočnik umrl »v svojem 82. letu«, in pripomnil, da se je pač zmotila oseba, ki je župnemu uradu naznanila slikarjevo smrt. Odslej je veljal 20. junij za rojstni datum in 9. februar 1834 za smrti datum slikarja Janeza Potočnika; prim. Narodna enciklopedija III, 624 (izdaja v latinici, 1928); V. Steska, Zgodovina slov. umetnosti, I. del: Slikarstvo (Celje 1927), str. 153—154; J. Glonar, Poučni slovar II (Lj. 1935), 251; Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXVII (Leipzig 1933), 305.

Kaj pa, če bi bilo vendarle res, kar pravi mrliška knjiga, in bi bil Potočnik umrl v svojem 85. letu? Jasno je, da bi bilo treba njegov rojstni dan poiskati ne v letu 1752, marveč za tri leta prej, to je v letu 1749. Kaj pravi na to kropska krstna matica?

Ista matica VIII, ki na str. 77 poroča, da se je 20. junija 1752 rodil in bil krščen Janez Krstnik, sin zakoncev Valentina in Helene Potočnik, izpričuje na str. 43, da se je 15. junija 1749 rodil in bil krščen Janez Krstnik, sin zakonske dvojice Gregorja in Marije Potočnik. Med vpisi krščencev leta 1749 se bere: »15. hujus (= Junii) hora 5^{ta} natus et eodem hora 2^{da} baptizatus est Joannes Baptista fil. leg. D. Gregorij Potozhnig et Mariae conjugis leuantibus eum D. Antonio Praprotnig et D. Anna Maria Grobllin adstantibus uero D. Antonio Delnize et D. Elisabetha Stanzhizhin per me Franciscum Tomz subsid. loci.« S tem je pa dokazano, da je zapissek v mrliški knjigi o slikarjevi starosti ob smrti pravilen in da mora za poznejšega slikarja veljati sin zakoncev Gregorja in Marije Potočnik, r. 15. jun. 1749, ne pa tri leta kasneje rojeni sin zakonske dvojice Valentina in Helene Potočnik.

Kropska krstna matica pojasni tudi vprašanje, kako sta bila v sorodu slikar Janez Potočnik in dr. Jožef pl. Potočnik, ki je bil 1786/1787 ljubljanski župan in ki ga je slikar leta 1803 portretiral. Wurzbach pravi na splošno, da je bil slikar iz rodovine, kateri je pripadal tudi dvorni svetnik pl. Potočnik. Steska, ZUZ IV, 79, piše, da »ta dr. Potočnik ni bil slikarjev brat, ampak sorodnik«, češ da je bil rojen le pol leta za slikarjem, kajpada ker ima Valentínovega in Heleninega sina za poznejšega slikarja. Kropska krstna knjiga pa jasno priča, da je bil Jožef Potočnik mlajši brat slikarja Janeza. Zakonca Gregor in Marija Potočnik sta imela dvanajst otrok, sedem sinov in pet hčera. Njih imena so: Janez Krstnik, r. 15. jun. 1749 (krstna matica VIII, 43); Marija, r. 29. jan. 1751 (VIII, 62); Jožef, r. 5. febr. 1753 (VIII, 85); Ana Rozalija, r. 31. jul. 1754 (VIII, 103); Jakob Ignacij, r. 24. jul. 1756 (VIII, 124);

Franc, r. 1. aprila 1758 (VIII, 149); Andrej, r. 18. nov. 1759 (VIII, 165); Andrej Franc, r. 3. nov. 1761 (VIII, 192); Katarina, r. 30. okt. 1763 (VIII, 219); Ana Marija, r. 12. jul. 1765 (VIII, 238); Marija Terezija, r. 11. sept. 1766 (VIII, 251); Simon Tadej Karel, r. 18. okt. 1768 (VIII, 274).

Wurzbach poroča, da je slikar Janez Potočnik vzel svojo sestro Ano k sebi v Ljubljano. Tudi to potrjuje, da je bil slikar sin Gregorja in Marije, in je imel pet let mlajšo sestro Ano. Janez, sin Valentina in Helene Potočnik, je imel le sestro Heleno, r. 11. aprila 1754 (krstna matica VIII, 100).

Tako je do kraja dognano, da je bil slikar Janez Potočnik sin Gregorja in Marije, r. 15. jun. 1749, da je bil brat pravnik dr. Jožefa Potočnika in da je umrl v 85. letu.

Naposled moram popraviti nekaj manjših napak v SBL II, 462. Ko sem pred leti popravil Potočnikov rojstni datum v Steskovem članku, sem imel v rokah samo nepopoln izpisek iz kropske krstne matice. V decembru 1951 sem pa pregledal matično knjigo samo in ugotovil tri netočnosti v SBL. Slikarjevi materi je bilo ime Marija, ne Marijana; njeno ime je razločno vpisano pri vseh otrocih. Jožef je bil tretji otrok svojih staršev, ne tretji sin, in Jakob Ignacij peti otrok, ne peti sin. Prav tako je treba v Andrejkovem članku o Jožefu Potočniku popraviti, da je bil le-ta tretji otrok, ne tretji sin Gregorja in Marije Potočnik. V istem članku v SBL II, 463, v prvem stolpcu proti koncu je slikarjevo ime pravilno Janez K. (ne N.) Potočnik.

Resumé

LA DATE DE LA NAISSANCE DU PEINTRE JEAN-BAPTISTE POTOČNIK

Le peintre J.-B. Potočnik naquit le 15 juin 1749, fils des époux Grégoire et Marie à Kropa, village de la Haute Carniole. Il faut donc rectifier l'opinion de C. de Wurzbach (*Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich* XXIII, 173) et de V. Steska (*Zbornik za umetnostno zgodovino* IV, 74) qui prennent, par erreur, le peintre pour le fils des époux Valentin et Hélène Potočnik, né le 20 juin 1752. Le peintre, selon le registre mortuaire de la paroisse de l'Annonciation à Ljubljana, mourut le 9 février 1834 à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Cela correspond à la date de la naissance de Jean-Baptiste, fils de Grégoire et Marie, qui naquit, selon le registre baptistaire de Kropa, le 15 juin de l'année 1749.

SLIKAR MATIJA KNAVS

Jakob Soklič, Slovenj Gradec

Pokojni Jože Knavs, od fašistov leta 1928 nasilno izgnani istrski župnik, mi je za časa svojega službovanja v Dragi večkrat pripovedoval o svojem bratu Matiju, ki je bil akademski slikar. Pravil mi je, da je bil sošolec in dober prijatelj mojstra Groharja, s katerim je imel zveze do svoje smrti.

Večkrat sem se po svojem izgnanstvu iz Istre zanimal za tega slikarja, a nisem mogel dobiti pravih podatkov ne o njem ne o njegovih delih. Malo pred svojo smrtjo mi je pokojni prijatelj dal nekaj podatkov pismeno, nekaj del sem videl, nekaj pa zvedel od prijateljev.

Matija Knavs je bil sin malega posestnika Matije Knavsja in njegove žene Marije roj. Hlebec. Rojen je bil v Št. Rupertu na Dolenjskem 14. II. 1864. Matija je bil nežne in slabotne narave in za to so ga odločili za trgovino. Družina je bila velika, najstarejši sin Jože je študiral, zato so Matijo dali v Ljubljano v trgovino Vencel na Glavnem trgu, da se izuči za trgovca, ki mu ni treba tako naporno delati kot kmetu. Matija se je res izučil trgovine in je postal trgovski pomočnik. Ni pa kazal za trgovino nobenega veselja, njegova srčna želja je bila postati slikar. Že kot šolarček je vedno risal in poslikal doma vrata in okna z živalmi in ljudmi, tako da je vzbujal zanimanje svojih učiteljev.

Medtem je njegov brat postal duhovnik in je bil nastavljen kot kaplan v Jelšanah. Vedel je, kako si Matija želi izobrazbe za slikarja in mu je omogočil, da je prišel leta 1891 v Gradec na deželno akademijo. Leto na to je prišel za njim v Gradec tudi Grohar, s katerim sta skupaj delala. Pokojni, od nemških okupatorjev nasilno ustreljeni dekan Gomilšek, je tudi takrat študiral v Gradcu in je kaj rad pripovedoval o obeh umetnikih. Bila sta to pridna mladeniča, ki sta pa veliko stradala in se otepala z revščino. Groharja je opisoval Gomilšek kot gorenjskega kmečkega fanta, Knavsja pa kot bledega in boječega mladeniča, ki je neprestano slikal.

Matija Knavs je napravil s pastelom portret enega izmed deželnih odborikov in ga priložil svoji prošnji za podporo. Dobil jo je. Pozneje tudi Grohar. Akademijo je po zatrdilu svojega brata dovršil z odliko.

Kmalu nato se je kaplan Jože Knavs selil iz Jelšan na Topolovac v srednjo Istro. Povabil je Matija, naj mu pride pomagat. Prišel je in pri njem ostal več let. Pridno je slikal zase in po naročilu. Imel je precej naročil, tako da je skromno živel s svojim zaslužkom.

Ker ni bil nikoli krepkega zdravja in je v Gradcu mnogokrat stradal, ga je napadla jetika. Podal se je spet na Dolenjsko in je pri svoji sestri Mariji poročni Končina na Okrogu pri Št. Rupertu umrl dne 2. februarja 1905. Pokopan je bil na pokopališču v Št. Rupertu.

* * *

O delih slikarja Knavsja sem mogel le malo dognati. V svoji zbirki imam portret pok. Jožeta Knavsja, olje na platno, izmera 32×42 cm. Sliko je signiral: M. Knavs 1892. Delo spada torej v dobo na akademiji in kaže tudi vse lastnosti šolskega dela. Vidi se pa, da je bil spreten risar. Od slik iz poznejše dobe so mi ugajali portreti njegovih sester. Ti portreti so bili v barvi in vsem podajanju izborni. Zanimivo bi bilo po Istri pogledati za njegovimi portreti, ker se zdi, da je bil Knavs mojster v portretu.

Matija Knavs je izdelal več oltarnih slik. Njegov brat me je opozoril na sliko Matere božje v cerkvi svete Barbare na Okrogu pri Št. Rupertu. Za časa svojega bivanja v Istri je Matija naslikal oltarno sliko za Dekane v Istri. Za cerkvo na Gradini je napravil veliko sliko sv. Valentina. O zadnji sem zvedel, da so jo odstranili z oltarja, ker je bila zelo poškodovana od vlage. Dali so jo renovirati v Trst, kjer je ostala pri slikarju, ki jo je prevzel v popravilo.

NOVI PODATKI O UMETNINAH IN UMETNIKIH NAŠEGA BAROKA

Jože Šorn, Ljubljana

V Osrednjem državnem arhivu Slovenije v Ljubljani in v Mestnem arhivu ljubljanskem se nahaja še vrsta važnih drobnih podatkov, ki morejo znatno pripomoči k poznavanju nekaterih problemov naše umetnostne zgodovine. Priobčujem prvi del drobcev, pri tem pa opuščam uvodne stavke, večje komentarje in navajanje literature; omejujem se predvsem na vire in njihovo točno citiranje.

Po smrti Franca Cirianija, nekdanjega ljubljanskega župana in znanega bogataša, so med njegovo zapuščino našli tudi sledeče slike: Portret cesarja in cesarice, 12 poganskih cesarjev, 12 Sibil (olje), 5 slik na baker, več nabožnih slik itd. — Avtorji povsod neznani. (ODAS, zapuščinski inventarji, fasc. LIV, Lit. Z. — Ljubljana, 15. oktobra 1647.)

Med zapuščino Gregorja Črviča (Zeruitsch), župnika v Cerknici in prelata, so našli: Kontrafé Ivana Seifrida vojvode Crumau in kneza Eggenberg, dva kontraféja pok. Črviča, 1 zgodovinsko sliko (motiv ni znan), 4 bakroreze, nekaj nabožnih slik itd. — Avtorji neznani (ODAS, zapuščinski inventarji, fasc. LII, Lit. Z. — Cerknica, 7. avgusta 1696.)

Abondino Donino (tudi Abondio Di Donino in slično) je bil znani ljubljanski stavbenik XVI. in XVII. stoletja. Sinu Lovrencu Doninu je zapustil hišo v Nemški ulici, kjer je družina stanovala, in srebrno pozlačeno vazo z vrezanim mestnim grbom. — Graver neznani; Ljubljančan? (ODAS, Testamenta de Anno 1622—1810, No. 6, Lit. D.) — Ljubljana, 30. julija 1652.

Premožni trgovec Matevž pl. Šegala iz Vogelj, gospod imenja Bela peč, je napravil oporoko v Ljubljani dne 16. februarja 1720 in v njej določil, naj se slike, ki jih ima pri gospodu Dominiku Vesconiju v Benetkah, prevzamejo in razdele na dva enaka dela: enega naj dobi Janez Krstnik Prešeren, dr. obojega prava, in pa stric Franc Ernest pl. Steinhoffen, solicator; drugega naj polovico prevzame Lovrenc Feichtinger, polovica naj se proda in dá za maše. — Umetnine in umetniki neznani; najhrž Benečani. (ODAS, Testamenta de Anno 1641—1782, No. 39, Lit. S.)

Kranjski stanovi so (na Dunaju?) kupili za 308 gld portret cesarja Karla VI. — Avtor neznani (ODAS, Reigersfeldov arhiv, fasc. I, Cammeralia; ovoj: Cammeralia-Varia, spis z naslovom Lüffergelts ausgaben de a. 1724).

Iz let 1742-44 obstaja seznam stroškov za Ivana Dizma Florjančiča karto Kranjske, za plačila bakrorezcu Abrahamu Kaltschmidtu in plačila bakrotiskarju te karte Ivanu Juriju Weimannu. — (ODAS, Reigersfeldov arhiv, fasc. XIX, Kranjske stanovske zadeve.)

4. julija 1743 je ljubljanski knjigarnar Valusi dobavil iz Benetk za to karto 24 Rüssov Imperial papirja. — (ODAS, Starejši stanovski arhiv, fasc. 579 d.)

Dne 29. avgusta 1752 je znani gospodarski teoretik in praktik-merkantilist Franc Reigersfeld (Rakovec) obiskal slikarja Metzingerja.

Dne 28. februarja 1754 je Metzinger obiskal Reigersfelda, ki je pokazal slikarju portret svoje žene, ki ga je izdelal Meytens.

Dne 6. maja je bil Reigersfeld s sinom Mihcem pri Metzingerju zaradi portreta drugega sina Maksa.

Dne 15. maja je zopet obiskal tega slikarja, ki je pričel kontrafirati sina Maksa.

Dne 30. maja je umrl slikar Albert.

Dne 4. julija je bil Reigersfeld spet pri Metzingerju, da bi plačal portret in da bi kupil portret generala Wurmbanda.

Dne 13. januarja 1756 je bil Reigersfeld z Mihcem pri Metzingerju, ki je obljubil, da bo naslednjega dne pričel s portretom Reigersfeldove žene (sc. Marie Ane Elizabete roj. baronice Erberg iz Dola) v romarski obleki. (Gl. njen portret iz leta 1740 v GMS-zs, XI, 1950, str. 39.)

Dne 18. januarja je bil R. pri Metzingerju, da bi videl ta portret, ki bo kmalu gotov.

Dne 26. januarja je Metzinger končal portret.

Naslednjega dne je bil R. pri Metzingerju, kateremu je plačal 5 species dukatov za svoj in ženin portret na eni sliki (žena v romarski obleki); slikarjevi ženi je regaliral dve buteljki vina Santorino in malo stekleničko spirita di Ross Marina.

Dne 29. januarja je prejel R. gornja portreta. S tem je imel v hiši šest ženinih portretov.

Dne 19. maja 1756 je R. dal poklicati k sebi slikarja Cebeja (Zebej).

Dne 5. oktobra je bil R. pri Metzingerju zaradi portreta svoje žene na baker.

Dne 11. oktobra je bil znova pri slikarju in videl portret svoje žene na bakru (auf Kupfer blaten).

Dne 10. novembra je bil pri Metzingerju, plačal za mali, na baker naslikani portret pokojne žene in sina Luke S. J. 4 kremniške dukate (za vsakega po dva kremniška dukata).

Dne 15. novembra je bil zopet pri slikarju, kjer je dal kontrafirati svojega sina Henrika v ogrski obleki. — (ODAS, Reigersfeldov arhiv, Diaria 1751-56. Podatke išči pod citiranim datumom.)

Dne 5. septembra 1758 je Franca Reigersfelda portretiral slikar Franc Lindner(!), ki je stanoval v isti hiši.

Dne 6. septembra je k R-u prišel neki Hübner s poezijami, s perorisbo Dauna itd.; Hübner je bil tudi medaljer.

Dne 30. septembra je odpotoval preko Trsta v Benetke slikar Franc Linder, ki je pred tem eno leto prebival v R-ovi hiši in mu naslikal okoli 60 portretov.

Dne 25. decembra je neki Peteneg pokazal R-u portret neveste, slikar je Jožef Kristijan Schmitt z Dunaja.

Dne 15. marca 1759 je slikar Franc Linder napravil 2 portreta: kapetana Herbersteina in njegovo ženo.

Dne 20. avgusta je R. sprejel slikarja Lindra pod pogojem, da mu naslika vsak teden en portret (ODAS, Reigersfeldov arhiv, fasc. XXX, Dnevnik — ovoj: Diarium 1758-59. Podatke išči pod citiranim datumom!).

V zapuščini Franca Reigersfelda so našli 17 družinskih portretov, 56 raznih nabožnih in drugih slik, ki jih je meščanski slikar Anton Fajenz ocenil na 46 gld 13 kr, dalje 9 svetih in drugih slik, ocenjenih na 5 gld, 6 zemlje-

vidov Kranjske, 12 malih slikic, ki predstavljajo zgodbo egipčanskega Jožefa, dve omari z različnimi srebrnimi, zlatimi in bakrenimi medaljami, 26 malih družinskih portretov na steklu, končno 8 družinskih slik. (ODAS, zapuščinski inventarji, fasc. XXXX, Lit. R. Lj., 8. maja 1760.)

Njegov sin Mihael je zapustil le še 13 bakrorezov, 9 rodbinskih portretov, ki naj bi pripadli bratu Maksu. (ODAS, zapuščinski inventarji, fasc. LIII, Lit. R. Lj., 17. maja 1785.)

UMETNOSTNO ZGODOVINSKO DRUŠTVO PO LETU 1951

Jelisava Čopič

Umetnostno zgodovinsko društvo je imelo po letu 1951 dva redna občna zbora, prvega 18. januarja 1952 in drugega 29. maja 1953. Na prvem občnem zboru je bil soglasno izvoljen odbor v tej sestavi: predsednik dr. France Stelè, podpredsednik dr. Izidor Cankar, tajnik Jelisava Čopič, blagajnik dr. Ciril Pavlin, knjižničar Lucijan Menaše, odborniki Gojmir Anton Kos, dr. Karel Dobida, Nace Šumi, Zoran Kržišnik. — Finančna sredstva, s katerimi razpolaga društvo, so znašala 15. januarja 1952 din 212.179, saldo 26. maja 1953 din 305.742 in saldo dne 31. decembra 1954 din 530.119. — Društvo je prejelo v tem času 540.000 dinarjev subvencije, ki mu jo je podelil Svet za prosveto in kulturo, ostale dohodke pa je črpalo iz članarine in prodaje zaloge starih Zbornikov za umetnostno zgodovino. Največji izdatek, ki ga je imelo društvo v tem razdobju, je poravnava dela stroškov za tiskanje Zbornika za umetnostno zgodovino 248.000 din, ki jo je društvo plačalo Državni založbi Slovenije.

V letu 1952 je izšel drugi poveljni letnik Zbornika za umetnostno zgodovino, tiskan na 15 tiskovnih polah v nakladi 750 izvodov pri Državni založbi Slovenije, s katero je bila sklenjena pogodba tudi za tiskanje tretjega letnika.

Predavanja s področja umetnostne zgodovine je priredila v tem razdobju Moderna galerija v Ljubljani s pomočjo Umetnostno zgodovinskega društva. V predavanjih o moderni francoski umetnosti od impresionizma dalje so predavali: dr. Izidor Cankar, dr. France Stelè in dr. Fran Šijanec. V Moderni in Narodni galeriji so bila o priliki razstav predavanja in vodstva, ki so jih pripravili člani društva. Večji ciklus predavanj o razvoju zahodnoevropske umetnosti je priredila Centralna ljudska univerza v Ljubljani spomladi leta 1954, ciklus predavanj o slovenski umetnosti pa je pripravil za Radio-Ljubljana dr. France Stelè, pa pozneje zaradi tehničnih ovir ni bil do konca predvajan.

Izletov v tem času ni bilo, ker so stroški za prevozna sredstva zelo veliki. Društvo je organiziralo le izlet v Zagreb na razstavo »50 let jugoslovanskega slakarstva« in v sodelovanju s Tehniškim muzejem izlet v Kropo in Kamno Gorico, kjer je društvo sodelovalo pri odkritju spominskih plošč slikarjema Janezu Potočniku in Petru Zmitku.

Društveno življenje je v zadnjih letih občutno zamrlo, čeprav ostaja aktivnost na področju znanstvenega in poljudno znanstvenega dela v umetnostno zgodovinski stroki enako velika ali pa še večja kot takoj po vojni. Slej ko prej je Zbornik za umetnostno zgodovino najvažnejša naloga Umetnostno zgodovinskega društva in njegov najbližji cilj, da spravi tiskanje Zbornika zopet v pravilna časovna razdobja, obenem s stalno skrbjo za njegovo kvaliteto.

KRONIKA

DR. FRAN WINDISCHER

Dne 30. marca je v Ljubljani umrl bivši predsednik Umetnostno zgodovinskega društva dr. Fran Windischer.

Pokojnik je bil rojen v Postojni dne 24. februarja 1877. Po dovršenih pravnih študijah je leta 1901 stopil v službo pri Zbornici za trgovino, obrt in industrijo v Ljubljani, kjer je dosegel položaj generalnega tajnika. Tako je z njim kot spretnim organizatorjem in upravnikom povezan lep kos naše gospodarske zgodovine v prvih treh desetletjih dvajsetega stoletja. Udeleževal se je tudi kot strokovni pisatelj in kot urednik strokovnih glasil ter je kot odličen stilist vplival na razvoj slovenske gospodarske strokovne terminologije. Leta 1931 je bil upokojen in se je odslej posvetil predvsem sodelovanju pri naših kulturnih akcijah. Z znanstvenim, posebno pa z umetnostnim življenjem je imel že prej tesne stike kot mecen in ljubitelj in ga je Društvo za humanistične vede izbralo celo za častnega člana. Ko je leta 1929 postal predsednik društva Narodna galerija, si je resno prizadeval, da se poglobi v likovno umetnostno stroko in na stara leta celo več let zvesto obiskoval predavanja iz umetnostne zgodovine na univerzi. Predvojna, na vsa razdobja slovenske umetnosti razširjena Narodna galerija je v veliki meri njegova zasluga. Z energičnimi ukrepi je saniral posledice večletne krize v tem važnem zavodu. Z nakupi in darili je množil njen inventar, s svojo iniciativo pa bodril pogosto manj okretne strokovnjake k akcijam v korist njenega napredka. Predsednik je ostal do leta 1945, ko je Narodno galerijo prevzela v svojo upravo ljudska oblast. Zelo naklonjen je bil tudi Slovenski akademiji znanosti in umetnosti; bil je med najvnetejšim propagatorji borbe za njeno ustanovitev; pozneje pa je njeno delo tudi gmotno podprl. Ko je takratni predsednik prof. dr. Izidor Cankar leta 1937 zapustil domovino in se posvetil diplomaciji, je bil pokojnik izvoljen tudi za predsednika Umetnostno zgodovinskega društva; nič manj skrben gospodar kakor Narodni galeriji ni bil odslej UZD pa tudi našemu glasilu. To mesto je zavzemal do reorganizacije društva leta 1949, ko se je novi odbor, ugotavljajoč njegove nepozabne zasluge za napredek društvenih ciljev, s priznanjem poslovil od njega. Po osvoboditvi se je kljub boleznim, ki je nazadnje povzročila njegovo smrt, ponudil za sodelovanje pri Zavodu za spomeniško varstvo in ostal pri njem delaven do smrti. Pokojnik je bil tudi zbiratelj umetnin; pri tem ga je odlikovala redka lastnost te vrste ljudi, da s pridobljenimi predmeti ni špekuliral in da jih niti ni zaklepal doma, ampak jih je, kolikor jih ni podaril galeriji, dal na razpolago za njeno

zbirko, s slikami impresionistov pa je opremil prostore SAZU. S svojimi nakupi je rešil marsikatero umetnino, ki bi bila sicer za nas zgubljena. Zaslužen je tudi po tem, da je omogočil Narodni galeriji pridobitev izbrane serije del Franca Kavčiča iz zbirke Akademije likovnih umetnosti na Dunaju. Fran Windischer je bil med nami redke tip gospodarstvenika, ki se je zavedal, da bogastvo tudi obvezuje nasproti narodni kulturi. Marsikateri likovni umetnik bi se moral hvaležno spomniti, kako ga je v zadregi podprl, priporočil ali mu preskrbel zaslužek. Zato tudi ni umrl pozabljen in bo njegov spomin še dolgo živel v ustanovah, kjer je sodeloval.

Frst

XVII. mednarodni kongres za zgodovino umetnosti se je vršil od 25.—31. julija 1952 v Amsterdamu. Zastopanih je bilo 25 držav z okrog 700 udeleženci. Jugoslavijo so zastopali Cvito Fisković iz Splita, Sv. Radojčić iz Beograda in Fr. Stelè iz Ljubljane. Delo kongresa je bilo organizirano v peterih sekcijah, ki so obravnavale sledeče probleme: 1. Začetki romanske umetnosti na Zahodu. Tu je Fisković orisal začetke romanike v Dalmaciji; Radojčić pa je referiral o zahodnih vplivih v srbskih srednjeveških miniaturah. — 2. Konec gotike in začetki renesanse, posebno na Nizozemskem; obravnavali naj bi se pri tem problemi zvez med umetnostjo, civilizacijo in verstvom. Načelne misli o razmerju srednjega veka do renesanse je podal Marcel Aubert in ugotovil, da se v splošnem vretju novih idej doba razcveta renesanse, italijanski Quattrocento, s svojo veličino in nesporno kreativno silo v najrazličnejših ozirih povezuje s srednjim vekom, tako da ni mogoče govoriti o prelomu. Umetniki renesanse so duhovno še zelo blizu duhu srednjega veka: korporacijska organizacija, obvladanje tehnike, usposobljenost za različne stroke, zvestoba veri itd. Tudi gotski realizem XV. stoletja ni dekadenten, ampak ga močno upoštevajo v Quattrocentu celo v Firenci in v Rimu. Ni mogoče govoriti o prepadu med gotiko in renesanso. Drugo stran vprašanja renesanse, njen zaton, je obdelal Erwin Panofsky iz Princetona. Ugovarjal je naziranje, da renesanse sploh ni bilo, ali vsaj da je njen pomen malenkosten. Strinja se s tistimi, ki smatrajo tri stoletja od 1500 do 1600 za čas zavestne obnove, katere višek je v XV. in XVI. stoletju. Zanj je vprašanje samo ali se »renesansa« XV. in XVI. stoletja v Italiji in XVI. stoletja drugod v Evropi bolj pozitivno uveljavlja v umetnosti kakor v znanosti. Po njem je renesansa doba razčlenjevanja, ki podira pregrade srednjega veka in pripravlja novo spojitve v XVII. stoletju. V renesansi umetnost in znanost nista bili ločeni kakor sta dandanes. Druga drugo sta oplajali. Kot o zgovornem primeru novo, renesančno pojmovanega umetnika je Lionello Venturi razpravljala o vlogi misli in domišljije pri Leonardu. Značilno zanj je, da Leonardo enakovredno ustvarja v skicah umetniško in znanstveno delo, kar mu omogoča, da ustvari umetnino ali formulira znanstveno odkritje. — 3. Zveze nizozemske in flamske umetnosti v času Rembrandta, Rubensa in Caravaggia z italijansko. Posebna razstava v Narodnem muzeju v Utrechtu osvetli Caravaggiov vpliv v nizozemski in flamski umetnosti. — 4. Bistvo prispevka XVIII. in XIX. stoletja v umetnostni kulturi. V tej sekciji je referiral Fr. Stelè o problemu umetnostno zgodovinske vloge XIX. stoletja. Izvajal je, da je predvsem potrebno, da pravilno formuliramo pojem »zahodnoevropska umetnost« kot do kraja dosledno koncepcijo humanističnega ideala likovne umetnosti. Samo tako bo mogoče premagati dosednji vtis, da je XIX. stoletje brezstilna, umetnostno neorien-

tirana doba, kar pogosto povzroča zaključek, da pomeni to stoletje kar konec likovne umetnosti sploh. To naziranje izvira iz dejstva, da je bila dosedanja umetnotno zgodovinska sistematika zgrajena predvsem na ugotovitvah na arhitekturi: posledica tega je napačno mišljenje, da so se vse stroke likovne umetnosti istočasno zavedle svoje posebne osnovne problematike in da so se vse istočasno in čisto vzporedno razvijale. Referent je kratko označil osnovno problemsko koncepcijo posameznih strok in ugotovil, da gornja trditev ne drži in da se problemska zavest posameznih strok v zahodnoevropski umetnostni zgodovini pojavlja ustrezno triadi osnovnih likovnih slogov. Tako je v starokrščanski dobi samo arhitektura spoznala svoj osnovni problem in ga zasledovala skozi več kakor poldrugo tisočletje. Upodablajoči stroki sta ji sledili s tisočletno zamudo, plastika v XII., slikarstvo na začetku XIV. stoletja. Tudi končne stopnje razvoja ene in druge likovnih strok se ne strinjajo. Prva je arhitektura dosegla svoj cilj sredi XVIII. stoletja z infinitezimalno prostorninsko razpoloženjsko arhitekturo zadnjega baroka. Čez sto let ji je sledilo slikarstvo z impresionizmom v drugi polovici XIX. stoletja. Skulptura je svoj skrajni ideal dosegla z impresionistično, vsebinsko poglobljeno Rodinovo plastiko. V luči referentovih izvajanj pomeni XIX. stoletje po tzv. »karolinškem vozlu«, v katerem sta se prvič prepletli antična in barbarska komponenta in ustvarili temelje zahodnoevropski umetnosti, drugo najvažnejšo vozlišče v zgodovini zahodne evropske umetnosti. V splošnem razvoju humanistično usmerjene umetnostne kulture doživljamo v XIX. stoletju v smislu prvega umetnostno biološkega triadnega cikla — tektonska stopnja v Egiptu, in Mezopotamiji, plastična v antiki, slikovita v zahodni Evropi — njegov zaključek. Le kot obračun z antiko in renesanso in kot začetek novega, na vseh dosedanjih osvojitvah umetnostnih kultur osnovnega univerzalnega, sedaj prvič v zgodovini resnično svetovnega umetnostnega razdobja je mogoče pravilno oceniti vse, kar se dogaja v zgodovini zahodnoevropske umetnosti od 2. polovice XVIII. stoletja dalje. — 5. Teoretične in metodološka vprašanja kakor tudi vprašanja varstva spomenikov, kolikor ne spadajo v sekcijo ICOM UNESCO.

Frst

VIII. bizantološki kongres se je vršil od 5. do 10. aprila 1951 v Palermu. Udeležilo se ga je nad 350 znanstvenikov iz 20 držav. Iz Jugoslavije so bili navzoči Gj. Bošković kot zastopnik Arheološkega inštituta Srpske akademije znanosti v Beogradu, Jos. Hamm kot zastopnik Staroslovanske akademije v Zagrebu in Fr. Stelè kot zastopnik SAZU v Ljubljani. Delo kongresa je bilo organizirano v treh sekcijah, za arheologijo in umetnost, za zgodovino, in za literaturo. Iz Jugoslavije so priglasili referate: v I. sekciji Gj. Bošković o novih bizantinskih odkritjih v Jugoslaviji, predvsem v zvezi z odkritji v Ohridu (Sveta Sofija in Sveti Kliment) ter o simbolični zasnovi cerkve sv. Mihaela Vel. v Paviji, kjer naj bi bila izhodišče ideja o Nebeškem Jeruzalemu; Fr. Stelè o bizantinizmu v srednjeveškem stenskem slikarstvu v Jugoslaviji; L. Mirković iz Beograda je poslal referat Mozaik nad carskimi vrati v narteksu cerkve sv. Sofije v Carigradu. V II. sekciji je priglasil L. Mirković referat o tipiku srbskega nadškofa Nikodema in vplivu Carigrada na božjo službo srbske cerkve; V. Mošin iz Zagreba je priglasil referat Marčni sistem v bizantinskih datih; G. Novak iz Zagreba je prečital referat o administraciji in družbenem sestavu v dalmatinskih bizantinskih mestih.

Iz referata o bizantinizmu v srednjeveškem stenskem slikarstvu v Jugoslaviji posnemamo del, ki se nanaša na slovensko gradivo. Referent je najprej ugotovil, da gradivo v zahodnih delih Jugoslavije, v Sloveniji, Istriji in zahodni Hrvaški, nima tako enotnega bizantinskega značaja kakor gradivo iz Srbije in Makedonije. Te dežele so bile odvisne od različnih zahodnih političnih in kulturnih središč, ki so vplivala tudi na njihov umetnostni razvoj. Čeprav sledi njihovo srednjeveško slikarstvo sodobnemu romanskemu in gotskemu razvoju na Zahodu, pa vseeno kaže neke bizantinske elemente, vendar teh ni mogoče razložiti kot posledice zvez s bizantinsko skupino na jugu sedanje države. Ti elementi so namreč odmevi vsemu Zahodu skupnih bizantinskih ikonografskih koncepcij ali še ožje odmevi zahodnega italobizantinizma, predvsem njegove beneške inačice. Neki v domači zgodovini ne dosti poučeni raziskovalci so se pustili zapeljati po strogosti ikonografskega sistema v slikarstvu podeželskih slovenskih cerkvic, ki ga Zahod upošteva dokaj svobodno, in so mislili, da so se tu srečali z najbolj zahodnimi odmevi balkanskega bizantinizma. Mnoge slovenske vaške cerkve kažejo namreč stalno, kar kanonično razporeditev slik, ki pokrivajo oboke in stene prezbiterija, slavolok, severno in zahodno notranjo ploskev sten ladje, v nekih primerih pa tudi zunanjščino zahodne stene. Slikarije so razvrščene po simboličnem pomenu posameznih delov cerkvenega prostora. Tako zavzema v prezbiteriju obok Majestas Domini, predstavljajoč Kristusa v mandorli, obdanega od simbolov evangelistov, na stenah pod arkadami stoječe apostole, na notranji strani slavoloka sv. Jurija v borbi z zmajem, ali darovanje Kajna in Abela, ali Pametne in nespametne device, ali Dvanajstlega Jezusa v templju. V loku se v prepletih vinske trte prikazujejo dopasne podobe prednikov Odrěšnikovih kot Jesejeva korenika. Na zunanji strani slavoloka je največkrat Oznanjenje, motiv, s katerim bizantiska umetnost krasi carska vrata ikonostaza. Vsa severna stena, ki je v gotiki v Sloveniji navadno brez oken, zavzema največja vseh slik, Pohod in poklonitev Treh modrih. Zahodno steno pa pokriva po velikosti druga med temi slikami, Poslednja sodba, ki se naslanja na bizantinsko romanski koncept. Več cerkva od srede XIV. do druge četrtine XV. stoletja pa ima v enotnem skupnem okviru poslikano tudi vso zunanost zahodne stene. V dveh primerih (Sopotnica, Godešće) je tu tudi slika Poslednje sodbe. Vse poslikane fasade so delo tzv. furlanskih potujočih slikarjev; to je tem bolj zanimivo, ker poznamo tudi v Furlaniji iz XV. in XVI. stoletja poslikane fasade; niso tuje tudi balkanskemu bizantinizmu (n. pr. Morača v Črni gori), posebno pa so značilne za bizantinsko slikarstvo v Bukovini, kjer je pogosto poslikana vsa zunanjščina. Slovenski primeri imajo torej srednji položaj med furlanskimi, balkanskimi in bukovinskimi primeri.

Med ikonografskimi temami, ki so v zvezi z bizantinizmom, se je v Sloveniji na poseben način uveljavila Sveta Nedelja. Ta motiv, ki je zelo popularen v starem srbskem slikarstvu, uveljavlja misel o nedelji kot Gospodovem dnevu in svari pred opravljanjem vsakdanjih del na ta dan. V srbski ikonografiji se Nedelja predstavlja kot bogato po modi velikaških gospa oblečena žena. Skupen pomen slovenskih in srbskih slik Svete Nedelje je v tem, da oboje opominjajo vernika naj spoštuje Gospodov dan. V slovenskem slikarstvu se ta naloga rešuje na dva načina. Prvi način predstavlja tzv. Imago pietatis, Kristusa trpina, kakor se je po legendi prikazal med mašo papežu Gregoriju Vel. in čigar protip je mozaična ikona v cerkvi Sta. Croce di Gerusa-

lemme v Rimu. Krista trpina predstavljajo v tem primeru pred ozadjem posejanim z orodji, s katerimi je bil mučen, pomešanimi z orodji vsakdanjih opravil, ki so v nedeljo prepovedana. Najbolje je v Sloveniji ta tip ohranjen na zunanjsčini prezbiterija v Bodeščah pri Bledu; najpomembnejša inačica pa se nahaja na fasadi cerkve v Crngrobu, kjer so orodja nadomeščena z okrog 40 majhnimi sličicami opravkov iz vsadanega življenja. Ime te vrste slik, Sveta Nedelja, se je v Sloveniji ohranilo v ustnem izročilu, v Italiji pa tudi v napisu. Ta vrsta slik, ki izhaja sicer od bizantiske ikone v Rimu, pa se strinja z bizantinskimi upodobitvami samo po pomenu, ne pa tudi po formi upodobitve. Vendar pa poznamo v Sloveniji in v avstrijski Koroški (Döllach) tudi drug način upodobitve te teme, ki je mnogo bližji bizantinskemu. Najzanimivejši primer je slika v cerkvi v Zanigradu v slovenski Istri iz okrog 1400. Slika predstavlja bogato oblečeno kronano ženo, sedečo pred ozadjem pokritim podobno kakor pri Imago pietatis z orodji vsakdanjih opravil. Tu je torej bizantinska personifikacija Svete Nedelje zavzela mesto Odrešenikovo. Gre torej za zanimivo križanje zahodne ikonografske ideje z bizantinsko. Zanimivo pa je, da sta oba doslej znana primera izvršena po italijanskih delavnicah.

Frst

Nova odkritja srednjeveških stenskih slikarij v Avstriji je bil naslov predavanja, ki ga je imel l. 1952 v SAZU v Ljubljani na vabilo Sekcije za umetnostno zgodovino ravnatelj Umetnostno zgodovinskega inštituta Zveznega urada za varstvo spomenikov bivši deželni konservator za Koroško dr. W. Frodl. Kratka tudi za raziskovanje slovenskih spomenikov važna vsebina tega predavanja je bila sledeča:

Podobno kakor pri nas tudi v Avstriji porabijo vsako priliko restavriranja kake stare cerkve za to, da natančno preizščejo stene in pri tem pogosto odkrijejo ostanke starih slikarij. Tako je odkritje v prezbiteriju cerkve nemškega viteškega reda v Friesachu obogatilo znanje o romanskem slikarstvu v srednji Evropi z delom, ki se temetično in časovno skoraj popolnoma strinja s freskami v cerkvi sv. Janeza v Pürgu na Štajerskem. Skupni predlogi za ta spomenika je treba iskati v salburškem slikarstvu XII. stoletja; to velja posebno za prizore nasičenja peterih tisočev in za podobe modrih in nespametnih devic, pa tudi za njihovo razvrstitev po stenah. Slikarije v Pürgu so bile sicer že pol stoletja znane, bile so pa zaradi preslikanja z oljnimi barvami tako skažene, da jim je šele restavracija v zadnjih letih vrnila pravo vrednost. Oba cikla sta iz konca XII. stoletja. Iz konca XIII. stoletja so slikarije v škofovi kapeli v Gössu na Štajerskem. Tudi tu je odkritje novih delov izpopolnilo vtis celote. Stilistično pripadajo kasnoromanskemu stilu zobčasto nabranih robov oblek (Zackenstil), ki ga v visoki kakovosti predstavlja slikarija na zahodni empori v Krki. Njegovi kasni odmevi so znani v slikanih oknih in stenskih slikarijah na primer v Mariji ob Zilji na Koroškem in v Kammern na Štajerskem, kjer pa prevladuje ljudski okus. Iz romanske dobe so dalje slikarije v Maria-Pfarr, v Weisspriach na Salburškem in v Naudersu na Tirolskem. Najbolj kvalitetna dela, ki so bila odkrita v zadnjih letih, pa spadajo v XIV. stoletje. To so posebno slikarije v Göttweigerhof-Kapelle v Stein a/Donau, kjer pokrivajo vse stene majhnega prostora in se izražajo na višku zgodnjegotskega liričnega linearnege stila. Po ekspresivni sili se odlikuje freska Objo-

kovanja Kristusovega v župni cerkvi v Metnitz. Bolj poljudne, pa vendar popolnoma ustrezajoče linearnemu stilu so slikarije iz XIV. stoletja v župni cerkvi v Maria-Pfarr. Dela začetka XIV. stoletja so še pod zapadnim vplivom, od četrtega desetletja dalje pa se uveljavlja vedno bolj italijanski monumentalni stil. Novo se ne omejuje samo na razne formalne značilnosti, ampak se izraža predvsem z uvajanjem arhitekture, katere se poslužujejo s tem, da jo postavljajo poševno, v zvezi z drugimi perspektivnimi pomočki vedno bolj za oblikovanje prostora. Te novosti se ne pojavljajo samo s prevajanjem v domače umetnostno narečje, ampak jih tu in tam izvajajo italijanski umetniki sami. Med najpomembnejše najdbe te vrste spadata Križanji v cerkvi klaris v Dürnsteinu (Wachau) in edinstveni Križani v minoritski cerkvi v Stein a/Donau, ob katere restavraciji so našli tudi več drugih gotskih slikarij. V primeri s temi spomeniki zastopa velika slikarija Mučeništva desetih tisočev v minoritski cerkvi Bruck a/Mur tisto razvojno stopnjo alpskega slikarstva, v kateri odloča vpliv češkega dvornega slikarstva. Kakovost tega dela je tako izredna, da ga moremo pripisovati enemu izmed pomembnih slikarjev na takratnem dunajskem dvoru. Umetnost Mojstra Teodorihja se jasno kaže v slikarijah v gradu Clam v Gorenji Avstriji, slikarije v prezbitariju župne cerkve v Litschau pa kažejo že kasnejšo stopnjo razvoja češkega stila. Slikarije svetne vsebine so bile najdene v hiši št. 50 na Glavnem trgu v Radgoni. Nastale so v času okrog 1590 in predstavljajo viteške prizore; prav gotovo pripadajo slikarju, ki je naslikal legendo sv. Ladislava v Turnišču. Vplivnost koroškega slikarstva XV. stoletja dokazujejo prizori iz legende s sv. Jurija v Maria-Pfarr v Lungau, ki so nedvomno v neposredni zvezi z Janezom Ljubljanskim. Med slikarijami iz kasnogotskega časa je treba omeniti sliko Petra v ječi, ki jo je naslikal vzhodnotirolski slikar Simon von Taisten v župni cerkvi v Hainfeldu i/Pustertal; dalje z letom 1505 datirano fresko na zahodni notranji steni nekdanje cistercijske cerkve v Neubergeru na Štajerskem, ki predstavlja ogromen na steno naslikan krilni oltar. Delo istega slikarja, ki se je verjetno priselil iz Švabske, se nahaja tudi v Lucijini kapeli v Seckau. V križnem hodniku v frančiškanskem samostanu v Schwazu (Tirolsko) so bile od preslikav z oljnato barvo očiščene slikarije iz okrog 1520. Slikani oboki iz poznogotskega časa so bili odkriti v Leobnu (Waasenkirche), v Pernegg (Nižja Avstrija) in drugod.

Frodlovo predavanje je dokazalo, da se umetnostno zemljepisna podoba o srednji Evropi vedno bolj izpopolnjuje, kar je v korist tudi jasnejši presoji slovenskega gradiva. Posebno presenečenje za nas pa pomeni slikarija Janeza Akvile v njegovi rodni Radgoni, kjer je bil doslej neznan.

Frst

SLOVSTVO

Izidor Cankar. Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. III. del. Od leta 1400 do leta 1564. 2. snopič. Razvoj stila v severnih deželah. V Ljubljani 1951. Izdala Slovenska Matica. Str. 209—468, slike 99—225. Tiskala Tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani junija 1951 v 3000 izvodih.

Cankarjeva Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi se uvršča kot edini zahtevnejši jugoslovanski prispevek k velikim sintezam evropske umetnostne zgodovine, ki jih poznamo mnogo in močno različnih po obsegu, konceptu in metodi, po svetovnem nazoru, številu sodelavcev ter po strokovni vrednosti. Po obsegu je nekako na sredini med priročniki v eni knjigi, kakršne so napisali n. pr. Max Osborn, Wilhelm Hausenstein in pri nas France Štelè in kjer predstavlja nekako minimalno mejo popularni Apollo Salomona Reinacha, ter med znanimi obširnejšimi kompendiji, ki so iz njih študirale starejše generacije ter so doživeli do petnajst izdaj in bili presajeni tudi k drugim narodom, kakor vsem znana dela Antona Springerja, Wilhelma Lübkeja in Karla Woermanna. Vse še obsežnejše izdaje, pri Nemcih Burger-Brinckmannov Handbuch der Kunstwissenschaft in poljudnejša Propyläen Kunstgeschichte, pri Francozih André Michelova Histoire de l'art in pri Angležih nedavno začeta Pellican History of Art, so nastala in nastajajo s sodelovanjem številnih specialistov. Po konceptu je »Zgodovina likovne umetnosti« daleč od čim stvarneje sežetih pomožnih del à la Goeler von Ravensburg pri Nemcih ali Henri Lavedan v zbirki Clio, nastalih predvsem za potrebe študentov, daleč pa tudi od beletristično svobodno pisanih zgodovin brez znanstvenega aparata, kakor je Élie Faurova Histoire de l'art. Že po omejitvi na osnovno razvojno važna dejstva in po stilnem opredeljevanju, ki ga odlikuje poleg sistematičnosti tudi originalni odtенок piščevega osebnostnega doživetja, se »Zgodovina« dovolj razločuje tudi od del, ki ima z njimi skupno ože zastavljeno nalogo — sintezo zgodovine evropske umetnosti — in kakršne sta napisala po zadnji vojni Švicar Peter Meyer in Nемец Hans Weigert.

Specifične značilnosti Cankarjevega umetnostnozgodovinskega teksta so zlasti jasno zgrajena splošna sistematika likovne umetnosti, ki jo je avtor naslovil pred skoraj tremi desetletji Uvod v umevanje likovne umetnosti ter v njej nudil za ožje upodabljaajočo umetnost vzorce enostavne morfološke stilne in snovne analize, dalje velikopotezno osredotočenaje na splošno razvojno pomembne spomenike tako zvane »visoke« umetnosti, kateri edini velja avtorjevo zanimanje — te spomenike pisec redoma vključuje v tekoči tekst

s kratkimi analizami — ter tretjič: izbrano lepo izražanje, kakršno pri znanstvenih delih pogosto pogrešamo.

Cankarjev koncept je nastal pod vplivom njegovega profesorja Maxa Dvořáka, tudi med drugače usmerjenimi cenjenega predstavnika tako zvane dunajske šole umetnostne zgodovine, in to po njegovih zadnjih formulacijah, ki jih kratko označujemo s »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte«. Idealistično komponento Dvořákovega poslednjega, z vidika ožjega razvoja umetnostnozgodovinske znanosti v določenem obdobju utemeljenega in potrebnega pogleda na razvoj in zakonito pogojenost likovne umetnosti je Cankar poenostavil, uredil v sistem in povezal s formalno sistematiko, ki so ji bila za izhodišče dognanja Heinricha Wölfflina, in se v vseh važnih zaključkih sklada z osem let pozneje izišlim, natančnejšim in obširnejšim delom nemškega katoliškega esteta in umetnostnega filozofa Heinricha Lützelera »Grundstile der Kunst«. Splošno idejno je Cankarjev koncept načelno soroden vsem tistim — četudi specifično morda drugače usmerjenim — piscem, ki imajo celotno človeško kulturo in z njo tudi umetnost v prvi vrsti za objektivacijo duha — »als Ergebnis eines Bewusstseinsvorganges« (Dagobert Frey).

Kakor v prvih dveh knjigah svoje zgodovine in v prvem zvezku tretje podaja Cankar tudi za uvod tega zvezka duhovno podobo dobe.

Najprej začrta splošne razločke med »severom« in »jugom«, ki da živita v tem času — po Cankarjevem mišljenju — sicer na istih socioloških temeljih, kjer pa je za Italijo značilno, da vztraja tudi v renesansi na poti katoliške verske tradicije, dočim postane za sever usodna reformacija. Tudi v nadaljnjem so piscu vsi socialni pogoji, ako jih omenja, le pojavi in dogodki, ki se odvijajo hkrati, kot vzporedno dogajanje.

Podoba časa črta Cankar skozi prizmo duhovnih pogledov in nazorov mislecev te dobe. Od njih izbere Erazma Rotterdamskega, Thomasa Mora, se obširneje pomudi pri Dürerju in dá nato govoriti Villonu, Rabelaisu in Montaignu ter citira še Ronsarda in Maloryja. Ko omeni še Kopernikovo odkritje, poudari nasprotje, ki je bilo med mišljenjem teh »najpomembnejših, za bodočnost najodličnejših« in »globoko maso človeških bitij«, ki se vsega tega ni »niti od daleč zavedala« in ni o vsem tem »sploh nič vedela«. S to duhovno konservativnostjo na eni in naprednostjo na drugi strani razlaga pisec stil Severa, ki je po njegovem »trenutna sinteza zelo starega in zelo novega, sinteza idealizma in naturalizma« — ter ga kratko označuje kot **k r š č a n s k i r e a l i z e m**.

Najprej obdeluje Cankar slikarstvo in je poglavje o Nizozemski daleč najobsežnejše v vsej knjigi ter zajame na slabih sto straneh skoraj toliko kot obravnava vsega ostalega severnega slikarstva s skulpturo vred. Besedilo se v glavnem ustavlja ob opisih posameznih del. Po slikah Broederlama in Jacquemarta de Hesdina so to miniature v pariškem »Livre de la Chasse« in v rokopisu Terencovih komedij (Térence des Ducs) ter tri sličice v Sijajnem horariju vojvode Berryjskega (Très riches heures du Duc de Berry). Sledita brata ali točneje Jan van Eyck, kjer je več prostora odmerjenega zlasti Gentskemu oltarju (vpletena je primerjava z Broederlamom), sicer pa še Arnolfinijema in Paelejevi ter Rolinovi Madoni. Po van Eyckih pridejo na vrsto Petrus Christus z newyorškim Sv. Eligijem, flémallski mojster z Merodskim oltarjem, z več primeri Roger van der Weyden, z dvema deloma Dierick Bouts in s po enim Ouwater ter van Goes. Predstavljeni so Memling, Gerard

David in Geertgen tot sint Jans, primerno obširneje Bosch, na kar obravnava besedilo še Massysa, Patinierja, Joosa van Cleve, Gossaerta, Leydena in Scorela, dočim sta Mor in Aertsen le bežno omenjena. Staronizozemsko slikarstvo zaključí Cankar s kmečkim Brueghelom, ki ga postavi kot osrednjo slikarsko osebnost severne renesanse nasproti usodnemu umetniku italijanske — Michelangelu.

Od slikarjev, ki jih avtor izpušča, n. pr. Mostaert in Orley, »nizozemski Raffael«, bi zaslužil opombo in reprodukcijo vsaj zadnji. Orleyev Jobov oltar v Bruslju je pač eno nad vse značilnih del nizozemskega romanizma.

Francosko slikarstvo prične pisec z Avignonsko pietà. Mimogrede naj bo omenjeno, da se zdi Réaujeva datacija precej prezgodnja. Če bi se Cankar oprl na primer na Charlesa Sterlinga, čigar mnenje je pri tem gradivu nedvomno bolj avtoritativno in ki prepričljivo datira delo (seveda je to ostanek oltarja) v čas okoli 1460 (enako gl. Grete Ring: *A Century of French Painting*, 1949), bi bržkone postavil na začetek kako drugo delo. V nadaljnjem obravnavava avtor Mojstra Oznanjenja iz Aixa (Maitre d'Annonciation d'Aix), nato pa še Fouqueta, Nicolasa Fromenta, Mojstra iz Moulinsa in Mojstra sv. Gila. Opcimnim, da bi bilo mogoče tako pri louvrskem Možu s kozarcem kot pri že citirani Avignonski pietà vsaj omeniti najpomembnejšega portugalskega slikarja Nuna Gonçalvesa, ki predstavlja eno posebno zanimivih osebnosti v slikarstvu 15. stoletja in ki ga Cankar niti ne omeni.

Sledi kratka, precej subjektivna oznaka fontainebleaujske slikarske šole, nato so predstavljeni Jean Bellegambe in Jean ter François Clouet. Ob koncu je omenjen še Jean Cousin.

Nemško slikarstvo začne Cankar z znano sliko Veronikinega prta iz Münchenske Stare pinakoteke, pri čemer se dokaj presenetljivo drži močno zastarele atribucije Mojstru Wilhelmu, o čemer sem pisal že na drugem mestu (prim. tudi katalog pinakoteke iz leta 1936). Od slikarjev so potem nanizani Stephan Lochner, Lukas Moser, Mojster Francke, Konrad Witz in Hans Multscher. Od Schongauerjevega dela preidemo k Mojstru hišne knjige in ES, nato pa k Mojstru Marijinega poveličevanja in k Mojstru Marijinega življenja; Pleydenwurffa Cankar le omeni in na kratko spoznamo Pacherja in Zeitbloma. Osrednji prostor je posvečen Dürerju, ki mu sledé Burgkmair starejši in Holbein star., slednjega slavni sin, nadalje Mathis Neithardt-Gothardt, ki ga Cankar imenuje le s Sandrartovim apokrifnim imenom Matthias Grünwald, Baldung-Grien in — oba Cranacha. Tudi tu vidimo, da Cankar zvesto sledi danes skoraj premaganim pogledom, ki so ostro delili med čisto in visoko, da ne rečem klasično umetnostjo ter med manj izbranimi, slogovno kompliciranějšími, eventualno tudi regionalno in lokalno obarvanimi pa zato za čas in kraj mnogokrat še bolj značilnimi deli. Kot bi bil lahko starejši Cranach predstavljen še s sliko, tako bi zaslužil svoj prostor tudi v tako skopem pregledu razvojno dovolj pomembni Altdorfer.

Od Špancev omenja Cankar samo tri slikarje — v katalonski šoli Dalmata, v aragonski iz Andaluzije izvirajočega Bartolomeja Bermeja in iz kastilske Pedra Berregueta, ki je kakor znano delal tudi na urbinskem dvoru vojvode Federiga da Montefeltro.

Skladno z obravnavo ostalih zemelj je problematika angleškega slikarstva v tem času primerno bežno nakazana. Poznamo množico slikarjev, ki delajo tam, a skoraj vsa njihova imena pričajo o nizozemski domovini in tujci so

tudi vsi trije, ki se po kakovosti svojega dela dvigajo nad ostale: daleč najpomembnejši Hans Holbein mlajši, ki vpliva vse do van Dycka, Anthonis Mor in Federigo Zuccaro, čigar angleško delo pripada že elizabetinski dobi, ki se je avtor še dotakne.

Severnorenesančna skulptura je podana sežeto. Potem, ko vzame za izhodišče Clausa Sluterja, ilustrira pisec francosko plastiko s kipom Izabele Bavarske iz Poitiersa, z naturalistično iluzionističnim balkonom na hiši Jacquesa Coeura v Bourgesu, z enim kasnejših primerov »pleurants«, s tremi meniškimi maskami muzeja v Amiensu in s Poklonom treh kraljev v chartrski katedrali. Od nemških kiparjev prikaže le Adama Kraffta in Veita Stossa, samo imenuje Tilmana Riemenschneiderja ter že pri slikarstvu omenjenega Pacherja, se pomudi ob Vischerjevi družini, zlasti ob Petru starejšem, ter pokaže še enega Pilgramovih avtoportretov.

Za francosko kiparstvo 16. stoletja nudi po uvodni Cellinijevi fontaine-bleaujski Nimfi Jean Justov nagrobnik Louisa XII. in po dve Goujonovi, Bontempovi ter G. Pilonovi deli.

Poglavje o arhitekturi, ki je najbolj skopo, začenja najobširnejši splošni uvod. Kar tiče spomeniško gradivo, se pisec zadrži le ob francoskem stavbarstvu. To so Château de Blois iz znamenite doline gradov ob reki Loire in še bolj znani Château de Chambord iz iste pokrajine ter Château d'Anet, ki ga je Philibert Delorme zgradil za Henrika IV. oziroma za Dianu de Poitiers. Pregled francoske arhitekture zaključuje na podlagi zanimivega Lescotovega in Goujonovega sodelovanja nastala fasada starega Louvra (točneje jugozahodna fasada današnjega velikega kvadratnega dvorišča, ki jo na severu končuje Pavillon de l'Horloge), Bullantov grad d'Ecouen in Rosso Fiorentinova galerija Franca I. v Fontainebleauju.

Na koncu ločenih poglavij o posameznih umetnostnih strokah je »sklepe«, ki povzame glavne misli tega drugega dela zgodovine evropske renesančne umetnosti. Cankar tu predvsem določuje posebnost Severa v razloček z Jugom in vzroke stilne zaostalosti prvega. Vidi jih v drugačnem duhovnem razpoloženju severnega in južnega Evropejca. V obravnavanem renesančnem obdobju se je znašel Sever v duhovni in formalni krizi in se je moral zato opreti na italijansko umetnost. Ko mine doba humanizma, pa se evropska kulturna enota zopet razdeli. Italija predstavlja »v miselnem, verskem, družbenem oziru konservativne tendence«, sever pa išče in tudi najde »nove poti v filozofiji, verstvu in organizaciji družbe. V likovnem svetu sta najvidnejša predstavnika tega nasprotja v istem času Michelangelo in Brueghel, dve skrajnosti renesančnega realizma, da si jih bolj oddaljenih ne moremo predstavljati, vendar obe v potomstvu zelo plodni.«

Ob vseh pomislekih proti Cankarjevi idealistični koncepciji likovno umetnostnega razvoja, ne moremo zanikati, da je njegova zgodovina likovne umetnosti z zahodni Evropi pomembno zgodovinsko delo, jasno zgrajeno in lepo pisano. Tudi priznamo, da Cankar svoje idejne podlage ne skriva, ampak jo dovolj vidno zastopa v smislu uvoda v prvo knjigo svoje Zgodovine izpred četrtr stoletja. O pomislekih ob Zgodovini pa je vseeno še vredno spregovoriti. Po svoji zamisli in po absolutni vrednosti Cankarjevo veliko delo ni, kot sem že uvodoma dejal, priročnik, ki daje na podlagi trenutno najobjektivnejših stvarnih dognanj laiku. Ljubitelju ali mlademu umetnostnemu zgodovinarju-začetniku izčrpen uvod v zgodovinski pregled umetnostnega ustvar-

janja. Za to ji manjka skoraj vse, razen interpretacije stilnega razvoja. Kot je Cankar izjavil v že omenjenem uvodu v prvo knjigo in pozneje pred obravnavo renesance še ponovil, ni njegova Zgodovina — »seznam imen, ne katalog ohranjenih umetnin, ne zbirka življenjepisov«. Po avtorjevi izjavi hoče biti njegovo delo »zgodovina umetnostnega stila in hoče iz splošnih kulturnih dispozicij dobe pokazati smiselnost pa potrebo tega stila«. Po nekako treh dovršenih četrtinah dela se da že odgovoriti, koliko je to avtorju uspelo. Po vsem sodeč mu je bolj uspel prvi del njegovega programa: podati zgodovino stila. S spretno izbranim gradivom je sugestivno pokazal glavni slogovni razvoj zahodnoevropske likovne umetnosti v obravnavanih stoletjih. To je sicer poenostavljena slika, ki se malo ali nič ne ogleduje po podrobnih zgodovinskih dejstvih, po ožjih zgodovinskih medsebojnih vplivih, ki pušča ob strani celo vse stične točke s spomeniškim gradivom izven ože pojmovane »zahodne Evrope« in ne stremi niti po tem, da bi prikazala vse splošno zgodovinsko razvojno važne spomenike. Pri tem pa je po drugi strani res, da je Cankar ustvaril ne sicer zbirke življenjepisov, pač pa zbirko izbranih opisov slik, plastik in arhitekture. Ta značilnost se posebno kaže v zadnji knjigi, ki je prvenstveno posvečena slikarstvu.

Manj je uspel Cankar dokazati smiselnost pa potrebo določenih slogov in slogovnih sprememb. »Kako bi bil gotski lok z vsemi svojimi umetnostnimi posledicami nujen produkt socialnega reda v poznem srednjem veku« — Cankar je pred pet in dvajsetimi leti ponovil že takrat obrabljen porogljivi očitek proti t a k o z v a n i materialistični interpretaciji; na takó zastavljeno vprašanje ne bi danes nihče odgovarjal. Prav tako pa je danes težko znanstveno obrazložiti kateri koli pojav v duhovni nadstavbi človeške kulture, če ga razlagajo z drugimi pojavi te iste nadstavbe, ki so s prvimi vred posledica — ne v enačbi: socialni red poznega srednjega veka ima za posledek gotski lok, ampak — preko splošne družbene psihologije vodilnih razredov dokaj zamotano učinkujočih osnovnih ekonomsko-socialnih vzmeti. Misli in čustvovanja posameznih mislecev in drugih velikih osebnosti nekega časa lahko dovolj subjektivno izberemo za dokaz in protidokaz, enako kot lahko prikažemo slogovni razvoj nekega obdobja precej različno, samo če izberemo druge spomenike te dobe in jim najdemo druge medsebojne zveze.

Povsem drži, kar je Cankar dejal o zgrešenosti umetnostne zgodovine, ki predstavlja umetnino zgolj kot izraz osebne umetnikove duševnosti, enako o zgodovini, ki se preveč opira na nacionalne ali etnološke posebnosti. Prav tako pa moramo ob konkretni Cankarjevi zgodovini priznati, da predstavlja s svojo idealistično koncepcijo v bistvu le duhovit in bleščeče napisan poskus umetnostne zgodovine, ki ga sicer lahko — kljub vsem našim pripombam — mirno primerjamo z drugimi podobnimi individualnimi dosegljaji svetovne umetnostne literature, ki pa s svojim specifičnim konceptom vendar ne more zadovoljiti kritičnega bralca.

Ob koncu moram dodati še nekoliko važnejših in tudi podrobnejših ugotovitev. Nekaj tiste nedoslednosti v pristopu k raznim zgodovinskim dobam, ki smo je navajeni pri številnih manj pomembnih, bolj ali manj šablonskih umetnostnozgodovinskih učbenikih, se tudi Cankar ni mogel otresti. Res s stilnega vidika sta bili obravnavani prvi dve knjigi, kjer je Cankar obdeloval bolj kot obe upodabljaljoči stroki arhitekturo in kjer sta bila že po zgodovinski logiki tudi slikarstvo in kiparstvo več ali manj tesno povezana z ano-

nimno enotnim slogovnim pečatom. V času renesance pa je — kljub napovedi — »množica« imen pisca vendar odtrgala od sintetičnega pogleda na celoto in ga privedla — to velja še bolj za zadnji zvezek — skoraj k načinu kaknega Warneckeja v nekako »Kunstgeschichte in Hauptwerken«. Enotnost zahodno-evropske umetnosti zaslutimo skozi avtorjeve besede skoroda le v uvodu in sklepu.

Druga nedoslednost je v navajanju »spomenikov«, kot je bil to običaj v prvih dveh knjigah. Če sta imeli prvi dve knjigi pri tem načinu le še veljavo priročnika in je bil obenem zato prosto tekoči tekst vedno bolj svoboden, to se pravi bolj vprti v glavno nalogo sintetične obravnave, trpi v tretji knjigi in zlasti v obravnavanem zvezku oboje: enotnost in drobno praktična vrednost »knjige s podatki«. V isti zvezi lahko omenim, da Cankar v v srednjem veku — spet po zgledu mnogih starejših avtorjev — še obravnava tudi umetno obrt, v renesansi pa že povsem izpusti to zadnjo možnost povezave tako imenovane visoke umetnosti z obdajajočim jo življenjem.

Drobne opazke bi veljale pravopisu (Van namesto van pri nizozemskih imenih, Fischerji namesto Vischerji itd.) nedoslednosti v tem, da so nemški anonimni mojstri predstavljeni tudi z originalnimi nazivi, francoski pa ne, in slednjič omenjanju povsem nevažnih detajlov: n. pr., da je bil Thomas More leta 1935 proglašen za katoliškega svetnika.

Zaradi zanimanja, ki z njim bralec pričakuje naslednjo in zaključno knjigo, bi podčrtal še eno, zadnje vprašanje — problem kronološke razporeditve, ki postaja pereč prav tako v zadnji knjigi.

Obžalovati je, da se ni Cankar v svojem pričujočem zvezku z ničemer dotaknil starostne stopnje renesanse, za kar bi mu nudila najlepšo priložnost v ostalem obravnavana fontainebleaujska šola. Vobče se ne dotakne niti tu (v prejšnjem zvezku z italijansko renesanso je pravzaprav zaključil šele visoko renesanso) problematike manierizma. Kasna renesansa daje možnost potegniti obširne in spodbudne paralele tako s pozno gotiko kot s feminilnim 18. stoletjem in fin de sièclem na prehodu v naš vek, s pojavi v antiki itd. Prav umetnostni zgodovinar, ki ga zanimajo čustveno-miselne podlage razvoja likovne umetnosti, mora tu opozoriti na sočasnost askeze, devotnosti in dogmatizirane pruderije z erotiko in obscenostjo, kar najdemo povsod in vselej, kadar postane umetnost prvenstveno izrazilo in strežnik rafinirano propadajočih izbranih gornjih plasti še vladajočega družbenega razreda.

Obravnavani drugi snopič tretje knjige je izšel kakor prejšnji v standardizirani opremi znanstvenih izdaj Slovenske matice. Tisk reprodukcij je nezadovoljiv in slika 114 (Weydenovo Snemanje s križa v Escorialu) je izpadla.

Luc Menaše

Walter Frodl, Glasmalerei in Kärnten — 1150—1500. Zal. Joh. Leon sen. Celovec—Dunaj 1950.

To impozantno delo obsega 76 strani besedila, 128 strani črnih posnetkov, 20 skic in 18 barvastih posnetkov. Kakor pri prejšnjih Frodlvih objavah koroškega srednjeveškega slikarstva, o katerih smo v ZUZ poročali, je tudi tu težišče na katalogu in slikovnem delu, ki nam spomenike živo predstavi predvsem zaradi številnih barvastih primerov. V prvem delu obravnava pisatelj koroške spomenike pod ikonografskimi, oblikovnimi in stilno zgodovin-

skimi vidiki, vselej vestno pred ozadjem sočasnega stanja te stroke v zahodni Evropi. Drugi del vsebuje kronološki seznam vsega gradiva z najnужnejšimi podatki o zgodovini, ikonografiji in ohranitvi vsakega spomenika ter literaturo o njem. Sledi krajevni in ikonografski seznam. Tretji del vsebuje slike.

Avtor je knjigo posvetil »spominu prijatelja in kolega« Franceta Mesesnela, s katerim ga je »der Beruf in einer Zeit und unter Umständen zusammengeführt, die uns äußerlich zu Gegnern stempelten, uns aber dessenungeachtet nahezu im ersten Augenblick eine auf tiefem gegenseitigen Vertrauen beruhende Freundschaft schließen ließen.«

Postanek knjige je po svoje zvezan z zadnjo vojno, ko je obstajala nevarnost, da se tako krhki spomeniki kakor so slikana okna pri bombardmanih in eksplozijah zdrobijo v prah. To je dalo razen skrbi za dejansko zavarovanje predvsem tudi povod za čim popolnejšo registracijo in fotografsko posnetje teh spomenikov. Knjiga se smatra za preddelelo za Corpus slikanih oken v Avstriji, ki je v načrtu. V zvezi s poprej omenjenima knjigama istega avtorja o romanskem in gotskem srednjeveškem stenskem slikarstvu na Koroškem pomeni ta knjiga dragoceno dopolnilo virov za zgodovino slikarstva v tej deželi, katerega dejstva so v marsikaterem oziru važna tudi za presojo slovenskih spomenikov.

Ohranjenih in registriranih je nad 400 del, ki obsegajo čas od druge polovice XII. do začetka XVI. stoletja. Pri presoji pa je treba upoštevati važno razliko v primeri s stenskim slikarstvom, ki je vezano na izvršitev na mestu, kjer se nahaja in največkrat tudi na delavnice v deželi postanka šami, dočim se slikana okna izvršujejo največkrat v delavnicah izven kraja, za kateri so namenjene, kar pomeni, da so v ožjem ali širšem pomenu te besede importirane na sedanje mesto. Tako so te vrste dela bolj kakor ona odsev umetnostnega dogajanja v sosednjih deželah, čeprav v splošnem zrealijo iste stopnje stilskega razvoja kakor stensko slikarstvo. Za koroško gradivo velja, da je nastajalo izven dežele in da je ozko zvezano z razvojem te stroke v Avstriji. Značilno je tudi, da v splošnem le redko dosega visoko kvaliteto del svojih vplivnih središč in se izraža skromnejši podeželski sredini ustrezno, a vseeno tako, da ga mednarodna znanost ne bo mogla prezreti, ko bo iz delno pridobljenih izsledkov podajala končni obračun o ti važni stroki kasno srednjeveškega slikarstva. Ozko zvezana s tehnično izvedbo teh del je tudi njihova stilska konservativnost; pomanjkanje enotnega središča, na katero bi se ta delavnost opirala, pa je v primeri z lokalnim razvojem v stenskem slikarstvu povzročila pomanjkanje večje ali manjše stilske kontinuitete in gradivu imanentnega razvoja.

Glede splošne označbe spomenika okenskega slikarstva ugotavlja avtor, da je pri presoji razen ozke vezanosti na pogoje arhitekture, v kateri se tako delo pojavlja, treba upoštevati predvsem tri sestavine slikarstva v oknih, človeško figuro, ornament in arhitekturo. Skupnost teh sestavin se izraža v danem prostoru kot barvasto ploskovit element, tako da smo upravičeni, da smatramo slikana okna za enega najčistejših izrazov srednjeveškega umetnostnega nazora. Posebej označi nato vlogo in značaj ornamentike in arhitekture kot pomožnih elementov, v katerih objemu se uveljavlja figuralno s svojo versko vezano ikonografsko vsebino. Važna je posebno arhitektura, ki se uveljavlja v treh časovno zaporednih stopnjah: kot figuro obdajajoči arhitekturni okvir brez težnje za izrazom perspektivnih lastnosti; kot vse-

bino dopolnjujoči arhitekturni element, tron, baldahin ali podobno, ki vsebuje tudi perspektivne pobude v stranskih pogledih; od konca XIV. stoletja pa kot urejevalec celotnega sestava, ki zajema pogosto večdelne celote. Figuralne teme ustrezajo drugod v tem času znanim, označuje pa jih sorazmerna skromnost skupnostnih zasnov. Največkrat gre za posamezne svetnike, apostole, evangeliste, pametne in nespametne device, cerkvene očete in slično. V ciklih pa nastopajo Kristusovo in Marijino življenje in svetniške legende.

Nato oriše Frodl gradivo v njegovi zgodovinski zapovrstnosti in ga oceni z ozirom na njegovo razmerje do vplivnih centrov, ki so odločali o njegovem značaju. Najstarejši spomenik okenskega slikarstva na Koroškem je slika sv. Magdalene iz cerkve te svetnice pri Weitensfeldu, shranjena danes v celovškem škofijskem muzeju. Nastala je pod salzburškim vplivom v 2. polovici XII. stoletja. Najpomembnejši spomeniki pripadajo XIII. in XIV. stoletju. V XV. stoletju pa se čuti padanje kvalitete in počasno odmiranje te vrste slikarstva. Najvažnejši spomenik iz XIII. stoletja so okna s slikami pametnih in nespametnih devic v Brežah iz okrog 1280, ki kažejo še značilni slog ostrolomljenih robov in gub oblek. Iz prve polovice XIV. stoletja so okna s prizori iz Kristusovega življenja v Brežah iz 1526—1535, starejša skupina pri Sv. Lenardu v Labodski dolini iz 1511—1550 in okna v Liedingu iz okrog 1545; izdelala jih je delavnica v Judenburgu. Značaj teh kakor večine koroških del je provincialen. Po letu 1578 pa je nastalo najpomembnejše delo te vrste na Koroškem, okna v Vetrinju, ki so odmev elegantnejše ustvarjalnosti dunajske »Herzogswerkstatt«. Drugi judenburški delavnici pripada mlajši cikel pri Sv. Lenardu v Labodski dolini iz okrog 1580. Omembe vredno je, da ta dela izražajo srednjeevropski slogovni značaj v nasprotju s furlanskim značajem koroškega in slovenskega stenskega slikarstva tega časa, kar dokazuje tudi, da sta se obe vrsti neodvisno druga od druge razvijali.

Frodlova knjiga je v vsakem oziru zgledno delo, kar velja že za obe njegovi starejši knjigi. Nas zanima razen splošno umetnostne vrednosti tega gradiva predvsem seve njegovo razmerje do spomenikov te vrste v Sloveniji. Čeprav iz starih poročil vemo, da so tudi pisanost naših poslikanih gotških notranjščin dopolnjevale slikarije v oknih, se nam je ohranil samo najmanjši drobec nekdanjega bogastva. Na mestu sta danes ohranjeni samo še dve okni v podružnici na Bregu pri Preddvoru iz začetka XV. stoletja. V škofijskem arhivu v Ljubljani hranijo dve stekli iz podružnice v Gostečem iz prve polovice XV. stoletja. V Lomu pri Trzihu je ohranjena slika sv. Katarine, za katero bi bil utegnil predlogo izdelati Janez Ljubljanski. Do zadnje vojne v cerkvi sv. Janeza na Muti ohranjeno okno iz XIV. stoletja pa je v zadnjem desetletju izginilo. Glede delavniške proveniencije teh del ni nič znanega in nam tudi koroško gradivo ne daje zanesljivega ključa za tako ugotovitev.

Frst

Ejnar Dyggve, History of Salontan Christianity, Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning, Serie A: Forelesninger XXI. Oslo 1951; 146 str. besedila in 200 slik.

Ta za starokrščansko arheologijo izredno pomembna knjiga vsebuje šestere predavanj, ki jih je avtor imel l. 1946 v Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning v Oslu. Avtor jo je posvetil svojim sodelavcem in prijaj-

teljem M. Abramiću, J. Brøndstedu in H. P. L'Orangeu. V uvodu podčrta Dyggve dejstvo, da je poleg Rima prav Solin najpomembnejše področje za študij zgodnjekrščanske arheologije v Evropi. Avtorja zanima posebno vprašanje geneze krščanske kultne stavbe in zveze med evharističnimi in mrliško kulturnimi obredji.

V prvem poglavju oriše avtor topografski in zgodovinski položaj solinskih spomenikov. Ti spomeniki obsegajo čas od okrog 500—600 našega štetja. Značilno za ostanke tega mesta, ki je bilo ustanovljeno v 4. ali 5. stoletju n. e., je, da nosijo pretežno krščanski značaj in so poganski templji naravnost izginili. Krščanstvo se je pojavilo tu malo pred 500, ko je Solin doživel svoj prvi razcvet. Ob polnem razmahu krščanstva je S. doživel drugi razcvet in se dolgo upiral barbarom ter propadel na začetku 7. stoletja. Za značaj njegovih spomenikov je posebno važno tudi, da so 481 nad mestom zavladali Goti in uveljavili ariansko vero. Ob Raveni, svoji sestri onstran Jadrana, je Solin najvažnejše ognjišče tzv. adriobizantinizma. Za zgodnjekrščansko dobo so, kakor drugod, tudi v Solinu značilne adaptacije poganskih prostorov in predmetov za potrebe novega kulta. V drugem poglavju nas avtor seznanja s spomeniki Solina kot škofijskega središča. Osrednji spomenik je dvojna cerkev, basilica gemina, z baptisterijem in pomožnimi poslopji. Leva, ob kateri je s hodnikom z njo na severni strani zvezan baptisterij, je basilica urbana — cerkev za versko občino, desna, ki je imela v svoji kasnejši obliki podobo križa, je memorialna cerkev, posvečena kultu mučeniških relikvij. Dočim je imela prva samo en oltar brez groba za relikvije in je bilo v njej celo prepovedano večje število oltarjev, se je oltar memorialne cerkve nahajal nad grobom mučenca, niso pa bili izključeni tudi drugi oltarji nad drugimi grobovi, kar je vodilo k posebnim oblikam prostora, n. pr. križastemu. V nadaljnjem razvoju pa se je pod vplivom kulta relikvij tudi v basiliki urbani uveljavil sepulkralni moment s tem, da so tudi tu z oltarjem združil grob, kar je kot relikvijski grobek ostalo trajna sestavina krščanskega oltarja. V 6. in 7. stoletju je cerkev opustila prepoved več oltarjev v isti cerkvi, s čimer je prenehala potreba po dražji dvojnosti cerkva. To pa je vplivalo na razvoj stavbnega tipa, ki se je končal z obliko velikih cerkva s prečno ladjo ali s kripto ter s tremi apsidami. Dvojne cerkve so bile zelo razširjene ob vzhodni Jadranski obali. Cerkev za občino je bila največkrat posvečena Materi božji, vzporedna pa mučencu, patronu mesta; tako v Trstu sv. Justu, v Puli sv. Tomažu. Grobovi v cerkvi in želja vernikov, da bi bili pokopani čim bliže grobovom mučencev, so povzročili končno, da se je opustilo staro načelo, da morajo biti pokopališča zunaj selišč in so jih prenesli k cerkvam. Ta razvoj je bil zaključen v 9. stoletju, ko je Solin že propadal, dobro pa se izraža tu težnja po pokopavanju odličnikov v cerkvah v bližini glavnega oltarja.

V tretjem poglavju obravnava avtor druge kultne spomenike v Solinu in ga posebej zanima dejstvo, da se kombinacija bazilike z baptisterijem že enkrat stereotipno ponovi, kar pomeni, da je bila v mestu še druga škofovska cerkev. Gre namreč v tem primeru za središče arijanskega verstva, ki se je v tem naslonilo na starejši, v mestu že dani primer.

V 4. poglavju obravnava pokopališča, nagrobno arhitekturo, nagrobne obrede in objasnjuje zelo opazno kopičenje sarkofagov okrog grobov mučencev na pokopališčih v Marusincu in v Manastirinah. Posebno obravnava

dvojno baziliko v Marusincu, od katerih ena je basilica discoperta, kar avtor razlaga s kulturnimi plesi pred grobom mučenčevim.

V 5. poglavju obravnava rakve, grobne prostore, relikvijske grobove pod oltarji, vprašanje tzv. fenestrelle in s tem zvezanih obredij. V 6. poglavju obravnava prenos relikvij solinkih mučencev leta 641 v Rim ter postanek novega krščanskega središča v Splitu: nato poseže v čas starohrvatske naselitve in pokristjanjenja Hrvatov ter se dotakne vprašanja tipološke kontinuitete starohrvatskega stavbarstva s starokrščanskim. Posebej se dotika tudi naziranja Strzygowskega o zvezah med starohrvatsko in bližnje azijsko (armensko in mezopotamsko) arhitekturo, ki mu je težko pritrčiti, ker se opira samo na zunanje podobnosti. Nasproti Karamanovi tezi pa, da so stari Hrvatje zidali svoje majhne, preproste cerkvice brez vplivov od zunaj ali celo brez vplivov v deželi že obstoječih stavb, dokazuje z vzporeditvijo načrtov glavnih tipov, da so prav vsi znani že starokrščanski dobi, kar tiče značilno zunanjo obdelavo sten z oporniki in pilastri pa opozarja na vlogo Anastazijevega mavzoleja v Marusincu. Tako je Dyggve v tej knjigi raztegnil ozki okvir solinske problematike še za 500 let in obsegel v njej celih 700 let. Ker je pri vprašanju krščanskih nagrobnih obredov posegel nazaj v pogansko dobo na eni strani, na drugi pa v še danes živo ljudsko izročilo, vzbuja prav 5. poglavje celo širši interes od ozko krščansko arheološkega. Opozorilo na motiv kulturnega plesa na srednjeveških »bogomilskih« stečkah pa odpira pot do globlje razlage tega motiva v ikonografsko še premalo dognani umetnosti stečkov. Posebno vrednost daje tej knjigi podrobna bibliografska dokumentacija in spretno izbrani bogati ilustrativni del.

V zvezi s problematiko te knjige opozarjamo na istega avtorja razpravo *The origin of the urban churchyard* (*Classica et mediaevalia* vol. XIII., fasc. 2, str. 147—158, Kopenhagen 1952), kjer ponovi svoje izsledke o razmerju cemeterialne do urbane bazilike in pokaže na shematični vrsti florisov vpliv relikvijskega groba na razvoj arhitekturne oblike krščanske cerkve na Zahodu, od enoapsidnega prostora do prostora s prečno ladjo ali stransko kapelo in do cerkve z več apsidami in kripto.

Dyggvejevi izsledki so splošno pomembni za krščansko arheologijo in razvoj kulta, prav posebno pa so pomembni za problematiko tega gradiva ob naši Jadranski obali.

Frst

Nicolao Rasmò, *Arte medioevale nell'Alto Adige*, Catalogo dell'esposizione di Bolzano 1948—1949, Bolzano 1949; 70 strani teksta in 197 slik v prilogi. Knjiga je izšla tudi v nemški izdaji z naslovom: *Mittelalterliche Kunst in Südtirol*, Bozen 1949.

V. Oberhammer-C. Th. Müller, *Gotik in Tirol*, Malerei und Plastik des Mittelalters, Katalog; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Kunstausstellung 1950; 80 strani teksta in 96 slik v prilogi.

Tirolska, ki je danes politično razdeljena med Italijo (Južna Tirolska, to je Alto Adige — Etschtal in Val Venosta — Vintschgau) in Avstrijo, je po svojem kulturno zgodovinskem profilu v marsičem podobna Sloveniji, saj se tod podobno kot pri nas v alpskem geografskem prostoru srečujeta dve veliki kulturi, srednjeevropska in mediteranska. Ob njuni umirjeni sintezi je tirol-

ska umetnost že v srednjem veku izoblikovala sicer lokalno, pa v svojih višjih evropsko pomembnih značaj, v katerem odseva kot centralna osebnost slikar in kipar Mihael Pacher. Nič čudnega, če se je začelo oko umetnostnih zgodovinarjev vedno pogosteje obračati v njeno umetnostno zakladnico ter tipati za njenim regionalnim umetnostnim obrazom ter za lokalnimi spomeniki, ki naj bi osvetlili njen umetnostnozgodovinski, posebno še srednjeveški diagram. Od prve obsežne, toda danes že zdavnaj zastarele monografije zaslužnega Karla A t z a (*Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, 2. izd., Innsbruck, 1909) pa do Weingartnerjeve topografije Južne Tirolske ter knjige o srednjeveških freskah in G. Th. Müllerjeve klasične monografije o srednjeveški tirolski plastiki, je bila Tirolska deležna še mnogih podrobnejših umetnostnozgodovinskih študij, ki so jih prispevali tako nemški kot italijanski avtorji, obenem pa je dozorevala vrsta monografičnih problemov (Mihael in Friedrich Pacher, Jakob Sunter, Hans Klocker, Simon von Taisten, Hans von Judenburg itd.), ki so klicali po razrešitvi. Mnoge ugotovitve v zvezi s tirolsko umetnostjo zajemajo tudi našo pažnjo, saj je v srednjem veku v plastiki in slikarstvu in prav tako še v baroku, tirolski umetnostni impulz mnogokrat odmeval posredno ali neposredno tudi na slovenskih tleh.

Prva leta po drugi svetovni vojski so bila za tirolsko umetnostno zgodovino kaj plodna, saj so rodila dve veliki razstavi tirolske srednjeveške umetnosti, prvo leta 1948 in ponovno 1949 v italijanskem Boznu, drugo pa leta 1950 v avstrijskem Innsbrucku.

Prvo so pobudili zakladi južnotirolske srednjeveške umetnosti, ki so jih med vojsko zaradi varnosti prenesli s terena v bozenski muzej ter jih je bilo treba pred vrnitvijo na stara mesta pregledati in restavrirati. Že zbrano gradivo je z nekaterimi dopolnitvami zadoščalo, da je razstava, obsegajoča (po katalogu) 265 števil, podala dokaj izčrpno podobo južnotirolske srednjeveške umetnostne posesti v slikarstvu (zidnem in tabelnem), kiparstvu in umetni obrti, katalog sam pa pomeni temeljito revizijo dosedanjih umetnostno zgodovinskih mnenj; dosedanja razvojna podoba tirolske umetnosti se sicer s tem ni razmajala, pač pa se je v marsičem izpopolnila in poglobila ter obohatila z vrsto novih umetniških imen.

V kratkem, toda zelo poučnem uvodu h katalogu (7 strani) je Rasmus nakazal geografski in zgodovinski okvir, v katerem je zorela ta umetnost: v gorati deželi, ki premošča sever in jug, med dvema različnima kulturama, izpostavljena napadom ob obeh strani. Stare rimske ceste so opustele, življenje se je premaknilo v varnejše višine, posebno v zgornjo dolino Adiče — zato se nam je prav tod ohranilo največ spomenikov karolinške dobe in romanike (štukature, reliefi in stenske slikarije v Malsu), prevladujejo pa seveda lombardski umetnostni vplivi. S propadom politične oblasti tirolskih škofov in s porastom Tirolskih grofov ob koncu 14. stoletja nastopi obenem z gospodarskim razcvetom tudi gotika. Mesto Bozen vedno bolj cvete, Meran (politično) in Brixen (versko središče) pa usihata. Domači, lombardsko šolani kamnoseki in stavbarji ne morejo več zadovoljevati naraščajočih potreb, zato jih začno izpodrivati od severa prodirajoče gotske stavbarnice, na drugi strani pa kličejo naročniki (posebno redovi) v deželo giottovsko šolane slikarje-freskante iz zgornje Italije. Domači mojstri v 14. stoletju ne vzdrže več tekmovanja s severom in jugom, čeprav zori tudi v njih novo umetnostno

snovanje z močnim lokalnim naglasom. Kvalitetnejši domači mojstri so ob istem času, ko se je domača dežela odpirala tujim umetnikom, sami pogosto delali v tujini. Rasma upravičeno ugotavlja — kar je metodološko važno tudi za nas! — da bi dobili le nepopolno podobo tirolskega kulturnega kompleksa, če bi hoteli k južnotirolski umetnosti prištevati samo tista dela, ki so jih ustvarili Južnotirolci. Tuji umetniki, ki so delovali v deželi, spadajo prav tako k njeni umetnostni podobi, kajti njihova dela so vplivala na lasni umetnostni okus dežele in, notranje ali zunanje, je sodelovalo z njimi tudi ljudstvo; iz tega sožitja pa se je rodila tudi lastna južnotirolska umetnost. Morda je škoda, da se Rasma nekoliko ekskluzivno sklicuje samo na južnotirolski kulturni prostor ter s tem vnaša cezuro tja, kjer je nikdar ni bilo, toda njegove ugotovitve veljajo v splošnem skoraj prav v isti meri tudi za severnotirolski umetnostni krog.

V 14. stoletju je v Boznu giottovska umetnostna smer preglasila severno, toda njeni nosilci se spet niso mogli upirati vitkim figuram s slik severnih mojstrov. Tudi to je nek moment, ki mu lahko najdemo mikavno paralelo v slovenskem slikarstvu 14. stoletja, posebno v krogu tzv. »furlanskih slikarjev«! V tabelnem slikarstvu pa odloča severni vpliv (oltar iz gradu Tirol, Austrunkova tabla itd.). Proti koncu 14. stoletja se vedno bolj uveljavljajo domače umetniške moči, ki povezujejo severne in mediteranske impulze (Mojster Konrad iz Merana), dočim se na Jaufenbergovi votivni tabli iz začetka 15. stoletja kažejo poleg italjskih močne češke in štajerske poteze. V delu Janeza iz Brunecka to zlitje še bolj dozori in v prvih desetletjih 15. stoletja njegov čopič vodi v vsej brixenški okolici. Za nas je krog Janeza iz Brunecka važen, ker zajema v svoj opus tudi novoodkrite freske na Ptujski gori! — Ob istem času pa v Boznu še konservativno žive giottovske tendence, ki kažejo včasih na veronsko oploditev.

Kiparstvo 14. stoletja je vezano bolj na sever kot slikarstvo. V Italiji namreč rezbarstvo ni pognalo korenin. Odločala je posebno švabska smer, ki je izbrisala na Tirolskem zadnje sledove trdoživih, lombardsko vplivanih romanskih tradicij. Reakcija proti »mehkemu slogu«, ki je na severu okoli 1440 popolnoma zmagala, je tudi na južnem Tirolskem preglasila delež tujih mojstrov, med katerimi se je v prvi četrtini 15. stoletja najbolj uveljavil Hans iz Judenburga, ki je 1422 ustvaril veliki oltar za župno cerkev v Boznu ter odločilno obogatil tudi slogovni izraz domačih umetnikov (Mojster oltarja pri Sv. Sigismundu v Pustertalu, reliefi pri uršulinkah v Brunecku itd.).

Sredi 15. stoletja je reagirala bozenska umetnost — s prvimi pobliski renesanse, ki jih posreduje Verona — z lastnimi formami na prestrogi realizem severa. V Brixenu in Pustertalu pa je našel ta plodnejša tla (votivna tabla Verene von Stuben, nekatere freske v brixenškem križnem hodniku). Najznačilnejši predstavnik brixenškega umetniškega kroga pa postane Leonhard iz Brixna (veliki oltar v Velturnu), ki izhaja sicer iz tradicije mehkega stila, pa se kot kipar in slikar bori za čim močnejše prostorninsko občutje ter linearno požitev površine z zalomljenimi gubami oblačil, ki pa ne negirajo telesnih volumnov. Prav tedaj pa s Hanson Multscherjem (oltar v Sterzingu 1458) prodre na južno Tirolsko nov švabski umetnostni val, ki pa je trčil ob bruneški umetnostni krog, v katerem je odmevala že padovanska renesansa in čigar glavni mojster je bil Mihael Pacher. Njegovo začetno delo temelji v avstrijski umetnosti kaschauerške tradicije, Padova pa ga je sezna-

nila z deli Filippa Lippija, Donatella in Mantegna. Tako je M. Pacher združil severnjaško liričnost z latinsko logičnostjo, lastni temperament pa mu je figure notranje poživil. Popolnoma drugačen od Mihaela je (brat?) Friedrich Pacher. Tudi njegovo delo je vzniklo ob luči padovanskih mantegneskih vzorov, ne veže pa ga ista harmonična discipliniranost kot Mihaelov opus. Pacherjansko tradicijo nadaljuje delno brixenski krog z Mojstrom iz Uttenheima, Marxom Reichlichom in Andrejem Hallerjem, delno pa pustertalski krog s Simonom iz Taistena. Šibkejše umetnostne osebnosti pa so zapadle vplivom južnonemške umetnosti, ki je renesančne elemente pojmovala le zunanje. V bozenskem krogu odmeva Pacherjev vpliv ob koncu 15. stoletja posebno v dveh, po izvoru brixenskih mojstrih, Narcisu iz Bozna in Hansu Klockerju iz Brunn. Prvi je izoblikoval n. pr. oltar v Wölssu in Fieri di Primieri, drugi pa je poln poezije, včasih pa tudi patetiške (oltar v Montanu, oltar Rojstva pri frančiškanih v Boznu itd.). V prvih desetletjih 16. stoletja je prevzel Klockerjeve forme Bozenčan Georg Arzt, Vintschgau pa je preplaval švabski manierizem, v katerem se močneje odraža le Jörg Lederer s svojo delavnico. To pa so tudi zadnji severni impulzi na južnotirolskih tleh pred viharjem reformacije.

Ta Rasmov uvod kaže, da se je avtor zelo poglobil v problematiko tirolske srednjeveške umetnosti. Njegovi izsledki veljajo v glavnem res za celo Tirolsko. Že v predhodnih razpravah (bibliografija na koncu kataloga našteva njegova dela od št. 59 do 77!), pa tudi v katalogu samem je Rasmó zbral vrsto drobnih podatkov o posameznih avtorjih. Najdragocenejši pa so zaključki o Hansu iz Judenburga, ki mu je Rasmó prvi določil tudi konkreten opus v reliefih iz Deutschnovena, o Leonhardu iz Brixena, ki je izpodrnil nebulozno figuro Jakoba Sunterja, o Hansu Klockerju, ki mu avtor delo na novo osvetljuje itd. Nejasna osebnost Mojstra sv. Korbinijana se je zliła z imenom Friedricha Pacherja, Mihael Pacher pa je dobil nov kronološki diagram. Pomembna je tudi ugotovitev giottovske šole v Boznu in češke v 14. stoletju, prvič pa se je pojavil v literaturi tudi mojster Narcis iz Bozna. Predaleč bi nas zapeljalo, če bi se podrobneje ukvarjali s pregledom res bogatega kataloga. Omenim naj le, da je bil najstarejši objekt na razstavi plošča iz Malsa, okrašena z reliefno pletenino ter da je razstava zajela tudi nekaj predmetov iz umetne obrti (paramenti, pečnice, rezljana vrata, posodje itd.).

Bozenska razstava je dala pobudo za severnotirolsko, innsbruško, ki pa je bila zasnovana na mnogo širši podlagi, saj je pritegnila tudi gradivo iz južnotirolskih, francoskih, švicarskih in nemških zbirk. Katalog obsega 214 števil. Zajela je tirolski material dokaj izčrpno, pri čemer je pohvaliti prav to, da se ni omejila samo na avstrijsko Tirolsko. Ureditev kataloga, pri katerem sta sodelovala dva najpomembnejša poznavalca tirolske srednjeveške umetnosti, prof. V. Oberhammer iz Innsbrucka in direktor Münchenskega Bavarskega muzeja C. Th. Müller je metodološko v glavnem enaka bozenski, zelo pa nam je žal, da je odpadel uvod, ki bi nam nakazal prerez razvoja tirolske srednjeveške umetnosti tudi z zrelišča nemških znanstvenikov. Tedaj šele bi lahko precenili, v koliko se njihovi izsledki skladajo z Rasmovimi in v koliko ne, oz. v koliko se morda razvoj severnotirolske umetnosti razlikuje od razvoja južnotirolske. Kritičen pregled dosedanjih izsledkov, ki je dodan posameznim številkam kataloga, to vrzel sicer nekoliko

izpolnjuje, terja pa od bralca, da si sintezo šele sam ustvari, kar pa ni vedno lahko.

V splošnem pomeni innsbruški katalog mnogokrat lepo dopolnilo bozenskega, čeprav nastopajo včasih med obema tudi divergence, med drugim tudi v važnejših poglavjih, n. pr. ob deležu češke šole v 14. stoletju ali ob Mihaelu in Friedrichu Pacherju. Med dragocenimi dopolnili je posebno omeniti opus Hansa iz Judenburga, ki ga je innsbruška razstava obogatila s kipoma sv. Vigilija in Janeza Krst. iz kölnskega Schnütgen-muzeja — in prav ta dva kipa sta v Hansovem delu naravnost ključna spomenika.

Za primerjavo s slovenskim gradivom prinaša innsbruški katalog prav tako nekaj plodnih pobud, med katerimi naj omenim poleg Hansa iz Judenburga ponovno Leonharda iz Brixena ter razne odmeve M. Pacherjeve delavnice, ki nas spominjajo na nekatere koroške plastike ter obetajo rešiti tudi problem koroškega mojstra Luka Tausmana. Prav tako sta v zvezi s poznogotško koroško plastiko (šentvidskega kroga), ki nastopa tudi pri nas v Mislinjski dolini, važna kipa sv. Ožbalda in sv. Sigismunda iz Silliana (št. 165). Vedno bolj postaja jasno, da problema poznogotške koroške plastike, ki je precej bolj zapleten, kot pa bi se zdelo na prvi pogled, brez dobrega poznavanja tirolskega postpacherjanskega kiparstva ne bo mogoče rešiti. Zato se mi zdi škoda, da innsbruški katalog tega momenta ni bolj naglasil, posebno ker je Koroška, kakor vse kaže, Tirolski umetnostne usluge tudi vračala.

Gradivo, ki ga torej prinašata oba kataloga, pomeni važen doprinos k študiju vzhodnoalpske srednjeveške umetnosti in želeti bi bilo le, da bi se nekoč ta kulturni krog, ki je končno kljub heterogeni etnični strukturi prebivalstva, dokaj enovit, sklenil v sintetičnem pregledu. Sele takrat, ko bodo tanko pretehtani vsi medsebojni vplivi, ko bo ugotovljen žariščni radij vseh glavnih umetnostnih središč tako na Tirolskem, kot na Koroškem, Štajerskem in v Sloveniji, bo mogoče presoditi kulturni delež vsake posameznih teh dežel in njih različne, v geniju loci pogojene akcente.

E. Ceve

Nicolao Rasmò, Nuove acquisizioni alla conoscenza dell'arte medioevale dell'Alto Adige, Bolzano 1952, Estrato da Cultura Atesina IV., 1950. 27 strani in 61 slik v prilogi.

Razprava, ki kaže rahlo polemičen značaj, je nastala kot odmev na zgoraj omenjeni katalog innsbruške razstave. Je več kot njegova recenzija, saj želi detajlirati nekatere postavke in revizije, ki jih je nakazal Rasmò delno že v svojih predhodnih razpravah, delno pa v katalogu bozenske razstave. To velja posebno za primere, ko sestavljalca IK njegovih ugotovitev nista dovolj upoštevala. Ne nameravam tu povzemati celotne problematike interesantne razprave. Opomnil bi rad le na nekatere najvažnejše odstavke, katerih rezultati so več kot lokalno tirolsko pomembni.

Ob oltarju iz gradu Tirol, ki ga pripisuje IK meranskemu mojstru Konradu von Tiergarten, zagovarja R. avtorstvo slikarja votivne table škofa Očka z Vlašima v Pragi. Prav tako poudarja češko šolo tudi pri potujočem nemškem umetniku, ki je ustvaril Austrunkovo votivno sliko, dočim naj bi bil Konrad v. Tiergarten avtor slike Marijinega kronanja iz Stamsa, katero IK pripisuje nekemu gornjetirolskemu mojstru okoli l. 1410—1420.

O problemu kiparja Hansa iz Judenburga, ki se ga tu R. ponovno dotika ter analizira tudi njegove stilne vplive (tu omenja tudi križ pri San Giorgio Maggiore v Benetkah!), sem pisal že na drugem mestu (»Ob problemu Hansa iz Judenburga, Razprave razreda za zgodovinske in družbene vede SAZU II, Ljubljana 1953).

Ponovno se R. dotika vprašanja mojstra Leonharda iz Brixena, umetnika predpacherjanske dobe (okoli 1460 in kasneje), ki mu umetniški značaj še ni dokončno osvetljen. Slikal je v briksenški stolnici, izrezljal Marijin oltar za Säben (1469—72) itd. Stilne odmeve Sigismundovega oltarja iz Pustertala srečamo tudi pri Leonhardu (relief Marijine smrti v Ferdinandeumu v Innsbrucku); njegovi roki pa moramo pripisati tudi Marijin oltar iz Velturna ter tablo iz dunajskega Umetnostno zgodovinskega muzeja (Poklon sv. treh kraljev), ki pripada že L. zrelemu slogu; med L. zgodnejšimi deli po navaja R. Marijo v obleki s klaski (Freising), ki jo IK uvršča v briksenški krog okoli 1430—40. Poleg tega pripisuje R. Leonhardu tudi Križanje v frančiškanskem samostanu v Boznu (Ferdinandeum) ter Križanje iz Freisinga. Jakob Sunter, ki so ga dolgo identificirali z Leonhardom, pa naj bi bil le eden njegovih pomočnikov.

Ponovno poudarja R. ravnovesje, ki ga je med severnimi in južnimi stilnimi tokovi ustvaril M. Pacher ter nato v daljšem ekskurzu obravnava kronologijo M. P. del, kakršno je nakazal že v BK: izgubljena listina iz leta 1507 dokazuje, da ni najstarejše znano M. P. delo oltar v grajski kapeli v Riedu pri Boznu, ampak veliki oltar pri St. Lorenzu v Pustertalu, ki je delno še ohranjen; nastal naj bi okoli 1460—65. Okoli leta 1465 izvirajo table s prizori mučeništva sv. Tomaža Becketa (Graz, Joanneum), na katerih že opazimo vpliv renesančne perspektive (Donatellovi reliefi v padovski baziliki). Mantegnov vpliv opazimo pri M. P. šele v njegovi zreli fazi (oltar cerkvenih očetov v Neustiftu pri Brixenu), pred tem pa vplivata nanj posebno Donatello in Filippo Lippi (izraz obrazov!). Ker na grajskih tablah nikjer ne opazimo vpliva leta 1458 nastalega Multscherjevega oltarja iz Sterzinga, pač pa padovanske sledove, smemo domnevati, da je M. P. obiskal Padovo pred letom 1458. Torej so graške table iz časa okoli 1460, nikakor pa mlajše od 1465. Oltar sv. Lovrenca je nastal po l. 1458, ker na njem že odmeva Multscherjev vpliv; verjetno je nastal okoli leta 1465, najkasneje pa 1470. Med Madono s tega oltarja in ono z oltarja v Griesu (1471—75) ni mnogo časovnega razločka. Ostanke grieskega oltarja (angeli) kažejo v plastiki močno severno orientacijo, ki sega morda celo do Nizozemske, kot je domneval že Hempel. Okoli leta 1470 so nastale freske v koroškem Št. Pavlu, pri katerih je morda — kot pomočnik? — sodeloval tudi Friedrich Pacher. Friedrich je v prihodnjih letih postal eden najvažnejših Mihaelovih sodelavcev pri slikah oltarja za St. Wolfgang, izginil pa je iz M. delavnice okoli 1480—81, ko se je osamosvojil. V Št. Pavlu opazimo pri M. P. že mantegneskne poteze (prim. kapelo Eremitani), pa tudi spomin na Filippa Lippija še odmeva. Prve odločno mantegneskne poteze pa kaže oltar cerkvenih očetov iz Neustifta (okoli 1482—85), kar dokazuje, da je M. P. okoli leta 1480 verjetno iznova obiskal Italijo, da pa se ni mudil več toliko v umetnostno na pomenu izgublajoči Padovi kot v Mantovi, katere dvor je bil v rodbinskih zvezah v goriškimi grofi, ki so gospodovali tudi nad P. domovino. Table s salzburškega oltarja kažejo zveze z Benetkami ter z Antonellom da Messina.

Domneva, da bi bil Friedrich Pacher Mihaelov brat, ni potrjena, velja po, da je nekaj časa sodeloval v njegovi delavnici. Ze v rodu je razloček. Prvi je iz Neustifta, drugi iz Brixena, različna pa sta si tudi po značaju. Friedrich kaže mnogo več severnih, pa skoraj nič renesančnih potez. Po Rasmu je identičen s Friedrichom tudi Mojster sv. Korbinijana. Zadnje datirane table, ki jih poznamo izpod F. čopiča, pripadajo oltarju sv. Magdalene v St. Korbinijanu v Pustertalu iz leta 1498; tedaj se je posvetil velikim freskiranim ciklom (Neustift, St. Martin v Pustertalu kmalu po 1492 itd.). Tudi Friedrich končno ni mogel prezreti mantegneskni in beneških slikarskih pobud.

Drug slikarski vzporednik in delno sodelavec M. Pacherja je bil, za zdaj še aninimni, Mojster iz Uttenheima, ki so ga nekateri skušali identificirati (neuspešno) s Hansom Pacherjem. V marsičem je odvisen od M. P., delno pa tudi od Multscherja.

V delu enega najmočnejših tirolskih koloristov, Marxa Reichliche, pri katerem utriplje celo nekoliko Raffaelovih impulzov (Marijino obiskanje in Marija v templju — Dunaj, Um. zgod. muzej), se pojavlja mikavno vprašanje: ali je bil M. R. samo slikar ali tudi kipar? Odgovor dajejo oltarji v Neustiftu (Marijin), v Waldaufovi kapeli v Hallu in v Heiligenblutu. IK sklepa ob zadnjem, da je slikar prevzel v oltar nekaj plastik M. Pacherja ali pa da so te izdelali nekateri njegovi sodelavci; Rasmu pa zaključuje, da je bil M. R. tudi sam kipar (sorodnost med slikanimi figurami in kipi), da pa je njegova delavnica vzcvetela posebno po zatonu Pacherjeve. — In končno poskuša Rasmu identificirati z M. Reichlichem tudi Mojstra Angrerjevega portreta, ki nastopa v IK še kot samostojen slikar.

Po smrti Leonharda iz Brixena so na južnem Tirolskem zamrli vplivi iz vzhodne Avstrije (Štajerske). Multscher je odprl vrata švabskim elementom. Te švabsko-brixenške akcente opazamo tudi v delu Narcisa iz Bozna in Hansa Klockerja iz Brixena. Ob kronologiji Klockerjevih del R. ugotavlja, da Klockerjeva umetnostna podoba še zdaleč ni rešena, oba omenjena mojstra pa pomenita zadnji višek tirolske avtohtone srednjeveške umetnostne dejavnosti.

E. Cevc

Ljubo Karaman, **O umjetnosti srednjeg vjeka u Hrvatskoj i Slavoniji**; 1. del izšel v zagrebškem Historijskem zborniku I., str. 103 do 127, 2. del v Historijskem zborniku III., str. 125 do 174.

Isti, **O srednjevekovnoj umjetnosti Istre**, Historijski zbornik II., str. 115—150.

Isti, **Osvrti na neka pitanja iz arheologije i povijesti umjetnosti**. Starohrvatska prosvjeta, III. serija, sv. 2 (Zagreb 1952), str. 81—104.

Vse tri razprave, ki nudijo kratek splošni pregled spomenikov srednjeveške umetnosti na Hrvatskem, so izredno važne, ker upoštevajo pomembna povojna odkritja v hrvatski srednjeveški umetnosti in vsebujejo kritično revizijo dosedanjih trditev.

Geografsko področje, ki ga zajemajo te razprave, je ožja Hrvatska, Slavonija in Istra, edino Osvrti segajo preko tega okvira in se nanašajo predvsem na načelne probleme zgodnje slovanske in posebno starohrvatske umetnosti. Tako Karaman uspešno polemizira z Dinklagejem o poreklu obsenčnic z nastavkom v obliki črke S pri Slovanih v prilog slovanske etnične

pripadnosti zgodnesrednjeveških grobišč v G. Ptuju in Sp. Hajdini. Kratko poroča o Ginhartovi teoriji o pleteninasti ornamentiki zgodnjega srednjega veka in ugovarja njegovemu mnenju, da gre za karolinško državno umetnost ljudske vrste. Mi smo v razpravi o slivniškem kamnu Ginhartovo formulo sprejeli s tem, da smo predlagali za to ornamentiko ime karolinško-italska ali italo-karolinška ornamentika, s čimer smo zajeli zgodovinsko dejstvo njenega italskega porekla in prav tako drugo dejstvo, da se je ta umetnost pojavila povsod, do koder je segal politični, kulturni in trgovski vpliv karolinške države. Karaman upravičeno ugovarja domnevno ljudskemu značaju te umetnosti, obenem pa ugotavlja, da je dekoracija cerkvene opreme brez človeške figure in brez učene simbolične vsebine ustrezala prirojenim okrasnim nagljenjem vseh plemen, ki so se v zgodnjem srednjem veku naselila na ozemljih nekdanje visoke antične kulture. Nam se zdi po vsem še vseeno izraz italo-karolinška ali karolinško-italska ornamentika najprimernejši, ker je zadosti širok in nevtralen, tako da zajame vse njene etnično različne nosilce, katerih potomci so si jo v novejšem času pogosto prisvajali kot svojo narodno umetnost. Karaman ugovarja tudi moji časovni opredelitvi slivniškega kamna v 9. stoletje in uveljavlja argumente za datiranje v 11. stoletje; predvsem je to za 11. stoletje značilno mešanje italske in bizantinske zgodnesrednjeveške dekoracije na ograjnih ploščah v Ogleju, na katere se jaz, opirajoč se na njih datiranje v 9.—10. stoletje sklicujem. Glede figuralno okrašenih notranjih plošč oglejskih ograj se popolnoma strinjam s Karamanom, da niso starejše od 11. stoletja. Celota ograj v sedanjem sestavu in tudi ne več na prvotnem mestu nas pa nikakor ne obvezuje, da priznamo istočasni postanek vseh njenih delov. Vidno se namreč ločita že tudi v skupnem motivu, pletenini sami, dva tipa, bizantinski s široko srednjo progo in italski z enakotrodelnim trakom. Prvi se omejuje na notranje, figuralno motivne plošče, drugi na podnožja stebrov in okvirne pasove figuralnih plošč. Prav tu pa se pojavljajo živalski motivi, ki so v zvezi s slivniškim kamnom važni, kača z odprtim gobcem in kot podstavek bizantinske plošče z Jagnjetom božjim pletenina, ki prehaja v kačjo glavo, kateri iz ust visi list. Primere zanje iz Metza in s križa iz langobardskega groba v Italiji, ki so vsi starejši od 11. stoletja, sem navedel v svoji razpravi in se jim tudi sedaj ne morem odreči. Dopuščam možnost, da je sedanja oblika ograje posledica obnove v 11. stoletju, to tembolj, ker je tudi med okvirnimi ploščami ena, ki se ne strinja z italskim slogom drugih in kaže značilni bizantinski trak s širšo srednjo progo. To je plošča s krožnim motivom prepleta nad bizantinsko ploščo z živaljo in grozdi na »košaričnem dnu«. Da gre za plošče različne časovne proveniencie, me posebno potrjuje tudi »barbarski« značaj že omenjene podnožne plošče pod bizantinsko ploščo z Jagnjetom božjim. Njen vzorec, ki je v večjem delu kita spletena iz dveh trakov, je v drugem delu nepravilen, kar ustreza geometrično nevezanemu snovanju barbarov. Tudi srednja proga njegovega traku, ki je nasekana, ustreza tipično severnjaškemu traku, ki ga kaže tudi citirani langobardski križec. Tudi lokalno zgodovinski razlogi govore prej za nastanek cerkvene opreme izpred 10. stoletja, kakor za spomenik cerkvene obnove po madžaskem navalu.

Karaman posveti nadalje posebno pozornost vprašanju frankovskih vplivov na hrvatsko srednjeveško umetnost. Tako zavrne mnenje, da bi bila gotska cistercijanska cerkev v Topuskem francosko delo iz časa okrog 1205, ko je

bila gotika v Nemčiji še neznana. Razvaline v Topuskem so po njegovem mnenju verjetno iz okrog 1500. Prav tako kritično pretrese trditev, da je bila zagrebška katedrala zgrajena po vzoru cerkve sv. Urbana v Troyesu. Dopusča sicer možnost, da je zagrebški škof Timotej, ki je bil kapelan papeža Urbana, pri njem spoznal troyeški tloris in ga uporabil v Zagrebu; arhitektura zagrebške katedrale kaže znake zgodnje gotike z reminiscencami romanike, troyeška pa je sezidana v popolnoma dozoreli gotiki, tako da je zagrebška po svojih oblikah bližja sodobnim nemškimi kakor francoskim stavbam. Tudi francoski iluminirani rokopisi v Zagrebu ne dokazujejo kakih posebnih umetnostnih zvez med Zagrebom in Francijo, ker so jih v Zagreb prinesli madžarski cerkveni dostojanstveniki, in so tako samo priče zvez Madžarske s Francijo. Podrobneje se bavi tudi s tipom dvoranskega sv. Marka v Zagrebu in ga razlaga v zvezi z avstrijskimi in slovenskimi spomeniki. Nam pa se zdi, da je v tem primeru zaradi v srednji Evropi nenavadne obočne konstrukcije z rebri, ki se konzolasto naslanjajo na okrogle stebre, treba računati z vplivom severnoogrške arhitekture v Spižu, kjer je ta način navaden (prim. O. Schürer in E. Wiese, Deutsche Kunst in der Zips, Brno 1958, slike 89, 90, 91, 99).

Močno je napredovalo v zadnjem času znanje o gotski plastiki na Hrvatskem. Samo število Madon iz XV. stoletja je narastlo na 12. Preseneča pa, da tudi novejša literatura molče prehaja preko Križanega v zagrebški stolnici, ki je po našem odlično nemško delo druge polovice 15. stoletja.

Lep napredek kaže hrvatska umetnostna zgodovina posebno v spomenikih srednjeveškega stenskega slikarstva. Očiščenje slikarij v zagrebški zakristiji, odkritje v kapeli v škofijskem dvorcu ter nova odkritja v Zagorju in Medjimurju nam nudijo prezanimiv vpogled v usode te stroke na Hrvatskem. Oba imenovana zagrebška spomenika, kakor tudi uničeni pri sv. Marku, so posledica direktnih zvez z Italijo; pri podeželskih spomenikih ob štajerski meji pa preseneti, da doslej ne opazimo nikakih ožjih zvez s soslednim slovenskim gradivom. Glede datiranja slikarij v cerkvi sv. Jurija v Belcu, ki sem jih medtem osebno videl, bi datacijo v prvo polovico 14. stoletja pomaknil naprej v sredo ali celo tretjo četrtino 14. stoletja, za kar govori predvsem izrazita plastična modelacija obrazov. Slikarja bi bilo iskati med potujočimi italijanskimi obrtniki, ki imajo od srede 14. stoletja veliko vlogo tudi v Sloveniji in na Koroškem.

Na str. 136 razprave v III. knjigi Hist. zbornika je pri navedbi štirih glavnih stavbarskih delavnic neljuba pomota Stern za Bern.

Poročilo o Istri dobrodošlo dopolnjuje razpravo o Hrvatski in Slavoniji in zgoščeno podaja gradivo, na katerega študiju in objavi je zelo zainteresirana tudi slovenska umetnostna zgodovina. Nova odkritja v hrvatski in slovenski Istri so medtem to gradivo močno obogatila, osnovne ugotovitve Karamanove pa se niso bistveno spremenile. V novo luč pa stopa posebno vloga slikarja pazinskega prezbiterija in delavnice Vincenca iz Kastva.

Frst

Ljubo Karaman, Pregled umjetnosti u Dalmaciji (od doseljenja Hrvata do pada Mletaka). Matica Hrvatska, Zagreb 1952. 90 strani besedila, 185 slik.

Ta najnovejši prikaz zgodovine dalmatinske umetnosti ima izrečen namen, da prikaže delež Slovanov v umetnostni dejavnosti in kulturi Dalmacije v preteklosti. Zato izključuje iz svojega okvira spomenike predсловanske dobe brez ozira na njih izredno pomembnost, kakor tudi čas avstrijske nadvlade.

ki pomeni do narodnega preporoda najnižjo stopnjo umetnostne dejavnosti v Dalmaciji, kolikor pa se v tem času uveljavlja slovanski živelj, jo je ocenil že Ljubo Babić v Umjetnosti Hrvata u XIX. stoljeću.

Svoj pregled je Karaman razdelil na poglavja ustrezno razdobjem, ki logično slede iz zgodovinskih usod in političnega, kulturnega, gospodarskega in socialnega razvoja v Dalmaciji. To so čas rodovne ureditve v 7. in 8. stoletju, predfevdalna doba hrvatskih narodnih vladarjev od 8. do 11. stoletja, za katero je značilen motiv tridelna tračna pletenina, doba fevdalizma v notranjosti dežele in doba svobodnih mestnih občin na obali do beneške nadvlade v Dalmaciji v začetku 15. stoletja ter doba beneške nadvlade v Dalmaciji od 1420 do 1797.

Karamanov uvod zelo pregledno in jasno podaja dosedanje izsledke in je tudi ilustrativni del spretno izbran.

Frst

Branko Fučić, Izveštaj o putu po Istri 1949 godine; pos. otisak iz 57. knjige Ljetopisa Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb 1955; 73 str. besedila, 12 slik in 1 karta spomenikov.

Fučičevo poročilo pomeni lep prispevek k umetnostni topografiji Istre, ki bi bila naši umetnostni zgodovini tako zaželjena. Poročilo obsega v prvem, večjem delu, po krajih zajet opis spomenikov labinskega okraja s kratkim a jedrnatim in zadostnim splošnim uvodom, vsebujočim umetnostno zgodovinske izsledke. Vsi važnejši stavbnj spomeniki so podani v tlorisih. Drugi del obsega opis umetnostnih spomenikov hrvatskega Krasa. Avtor ugotavlja, da na hrvatskem ozemlju ni bilo mogoče ugotoviti niti enega arhitekturnega spomenika, ki bi bil starejši od gotike. Poudarja se splošno skromnost spomenikov v toliki meri, da cerkve ne poznajo niti sicer splošno razširjenega stenskega slikarstva. Material in ustno izročilo govori za to, da so zaposljevali največ zidarje in klesarje s sosednjega slovenskega Primorja. Avtor misli tudi, da ni mogoče razložiti oblike in položaja večine vaških zvonikov ob levi strani pročelja drugače kakor s sosednjim slovenskim vplivom.

Fučičevo delo odlikuje zgoščeno jasno podajanje tvarine in trezna sodba.

Frst

Kruno Prijatelj, Slikar Tripo Kokolja; poseban odtisak iz 287. knjige Rada Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb 1952; 26 strani besedila, 43 slik.

I s t i, Prilozi slikarstvu XV.—XVII. stoljeća u Dubrovniku; pos. otisak iz Historijskog zbornika IV. knj., Zagreb 1951.

I s t i, Slikari XVII. i XVIII. stoljeća u Dubrovniku; pos. otisak iz Starohrvatske prosvjete, III. ser., sv. 1, Zagreb 1949.

Zgodovina slikarstva v Dalmaciji po renesansi je bila doslej malo raziskana, slabo ocenjena in pogosto prezirana kot čas, ko je v tej deželi zavladal drugovrstni slikarski import iz Italije, posebno iz Benetk. Domači slikarji tega časa, znani sicer v literaturi po imenu ali po kakem posebno vidnem delu, niso bili opredeljeni kot umetniške osebnosti in je bila zato sodba o njih zelo nezanesljiva. K. Prijatelj se je v zadnjem času z vnemo lotil revizije dalma-

tinskega slikarstva baročne dobe in svoje izsledke vestno objavlja v spredaj navedenih in drugih razpravah (n. pr. Andrija Medulić Schiavone ter Benković leta 1952 v izdaji Jugoslavenske akademije v Zagrebu). Med temi razpravami je najvažnejša in najbolj zaokrožena študija o Kokolji (1661—1713), ki je najvidnejši predstavnik baročnega slikarstva v Boki, kolikor ne v Dalmaciji sploh. V uvodu podaja avtor najprej zelo dobrodošel sintetičen pregled o razvoju slikarstva v Dalmaciji v 16., 17. in 18. stoletju. Po ugotovitvi slikarjevega življenjepisa in dosedanjih njegovih ocen v literaturi, oriše Kokoljino delo in ga nazadnje slogovno opredeli. Svoj slikarski način je Kokolja razvil na sodobnih beneških pobudah, čeprav se ne ve, kdo od takrat vodilnih slikarjev v Benetkah bi bil njegov učitelj. Najvidnejša je v njegovem delu vsekakor tradicija Palme ml. Glavno njegovo delo je slikarski okras Gospe od Škrpljela; tu se tudi najboljše zrcali njegova beneška šola pa tudi osebni razvoj. Toda čeprav v njegovem delu prevladuje beneški baročni manierizem, ni mogoče prezreti tudi vplivov Neapoljčana A. Vaccara in Bassanov. Prvi in drugi so bili s svojimi deli zastopani v Dalmaciji. Kot umetniški pojav je Kokolja značilen za provincialno ozračje, iz katerega je izšel in v njem deloval.

V razpravi Prilozi ... nas Prijatelj seznanja s slikarjem Blažem Jurjevim iz prve polovice 15. stoletja, ki je bil trogirski meščan in je deloval v Korčuli, Dubrovniku in v Zadru. Zatem opredeljuje Mantegnin vpliv v delu M. Hamzića, kar potrjuje izročilo, da je bil Hamzić učenec Mantegne. Tretji odstavek je posvečen vprašanju avtorstva slike Vnebohoda v cerkvi sv. Spasa v Dubrovniku. Arhivski dokument iz 1527 poroča, da jo je naslikal Peter Anton iz Urbina. Dalje nas avtor seznanja s slikarjem poliptiha v Pakljeni na Šipanu, Krstom Nikolinim, z dubrovniškim slikarjem druge polovice 16. stoletja Simonom Ferrijem in dvema slikama A. Vaccara v Dubrovniku.

Tretja spredaj navedenih razprav nam daje pregled dubrovniškega slikarstva v 17. in 18. stoletju na podlagi stilistične analize, novih dokumentov in dosedanjih objav.

Frst

Cvito Fisković, Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku. Izdala Matica Hrvatska 1947. Zagreb. 186 strani besedila, 44 slik.

Beritić Lukša, Dubrovački graditelj Paskoje Miličević. Izdanje Konzeratorskog zavod za Dalmaciju u Splitu 4, 1948. 16 strani besedila, 6 slik.

Namén Fiskovićeve knjige je s podatki o delu dubrovniških stavbarjev in kamnosekov iz arhivskih virov dokazati domači delež na likovni umetnosti Dalmacije, katero so dosedANJI raziskovalci pretirano smatrali kar kratko za italijansko, češ da imajo vso zaslugo za njen razvoj in napredek vidni splošno znani mojstri z one strani Jadrana. V uvodu ugotavlja avtor pogoje, pod katerimi se je razvila bogata stavbarska in kamnoseška delavnost v Dubrovniku od 14. do 16. stoletja. Gre namreč za izvedbo v drugi polovici 13. stoletja sprejetega regulacijskega načrta za mesto, ki je veljal do velikega potresa v 17. stoletju. V tem razdobju je postal Dubrovnik iz lesenega mesta vsestransko izgrajeno belo kamnito mesto, čigar osnovne poteze odločajo še tudi v izrazu sedanjega Dubrovnika. Pri teh delih, posebno pri izvrševanju monumentalnih nalog, je bilo udeleženih več italijanskih mojstrov, kakor v 14. stoletju benečan Nikolaj Corbo, pri ozidju pa drugi benečan Homobono Bulli,

drugod Ivan iz Siene in Leonardo Stepani; kasneje so znani Onofrio de la Cava, Bonino iz Milana, Pietro di Martino da Milano, Michelozzo Michelozzi, Nikolaj Fiorentinec, Francoz Ivan iz Vienne in mnogi drugi. Vendar se ob tujih imenih prav od začetka te delavnosti pojavljajo mnoga domača imena, katerih zasluga za umetnostno posest Dubrovnik doslej ni bila ocenjena. Organizirani so bili v kamnoseški bratovščini in se udeleževali na vseh področjih svoje obrti kot stavbarji manj vidnih stavb ter kot izdelovalci kamnitega arhitekturnega okrasja in opreme; mnogi izmed njih so se uveljavili tudi izven republike v Italiji, v Bosni in drugod po Dalmaciji. Izobraževali so se v Dubrovniku, le redkokateri drugod, posebno v Italiji. Primer, kako se je ta obrt podedovala v rodovih, je posebno rodbina Andrijić, katere člani so delovali v 15. in 16. stoletju.

Lep primer za precenjevanje vloge tujih mojstrov je posebno Onoforio de la Cava iz okolice Neaplja, ki je leta 1438 sklenil z dubrovniško občino dogovor za postavitve znanega velikega vodnjaka. Fisković pokaže sedaj, opirajoč se na arhivske podatke, da je Onoforio izdelal samo načrt za ta vodnjak, da pa je izvršitev reliefnega in drugega kamnoseškega okrasja izročil raznim kamnosekom, med katerimi so bili tudi domačini. Tudi arhivski dokumenti ga imenujejo samo ingeniarius, nikdar pa ne lapicida. Tudi pri gradnji knežjega dvora izdeluje samo načrte, izdelavo pa naroča pri domačih mojstrih. Za mali vodnjak je prav tako izdelal samo načrt, ves kiparski okras pa je s pogodbo prepustil Petru iz Milana, ki je kot kipar priznan tako v Italiji kakor tudi v Franciji. Njemu je treba pripisati tudi renesančne stilske elemente, ki se uveljavljajo posebno v čutu za oblikovanje golega telesa na malem vodnjaku in v knežjem dvoru.

Prav tako se precenjuje vloga Michelozza, čeprav je treba priznati, da so doseljeni mojstri prinašali nove stilske pobude v konservativno kamnoseško ozračje domačih mojstrov in s tem osveževali provincialno zaostalost.

Fiskovićeve knjige je pomemben prispevek k domači umetnostni zgodovini; uspelo mu je tudi, da je suhoparno arhivsko gradivo podal v prebavljivi obliki umetnostne zgodovinske skice. Pogrešamo pa imensko kazalo v knjigi imenovanih kamnosekov in stavbarjev.

Razprava o Paskoju Miličeviću (okrog 1440—1516) je monografsko dopolnilo Fiskovićevega sintetičnega dela. Paskoje je eden najpomembnejših dubrovniških stavbarjev in inženirjev druge polovice 15. in začetka 16. stoletja. S kamnoseško rodbino Andrijićev je sodeloval tudi pri najzanimivejši dubrovniški stavbi tega časa, pri Divoni.

Frst

Cvito Fisković, Umjetnički obrt XV.—XVI. stoljeća u Splitu, Zbornik Marka Marulića 1450—1950, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1950, str. 125—164.

Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (C. Fisković, L. Beritić, K. Cicareli, L. Petricioli, D. Kečkemet). Izdanje Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju u Splitu ? (1953).

Vse te razprave, med katerimi je umetnostnemu zgodovinarju posebno dobrodošla Fiskovićeve v Marulićevem zborniku, povezuje po drugi svetovni vojni zelo izražena volja po umetnostno zgodovinski oživitvi ogromnega dalmatinskega arhivskega gradiva in po slogovno in ikonografsko kritični revi-

ziji dosedanjih pogledov na nekatere v umetnostnozgodovinskem pogledu sporne spomenike. Tako Fisković, ki je napisal tudi uvod k zadnji slikovni objavi Radovanovega portala katedrale v Trogiru (Zagreb 1951), dopolnjuje in popravlja s ponovno ikonografsko analizo nekaterih prizorov doseданje lastno in posebno Karamanovo naziranje o ikonografskem značaju in smislu nekaterih teh prizorov in ugotavlja težnjo, da jih je umetnik samostojno žanrsko preoblikoval. V drugi razpravi pa isti avtor v nasprotju s starejšimi mnenji dokazuje stilsko enotnost »divone« v Dubrovniku in jo prikazuje kot dosleden izraz lokalnih teženj na prehodu gotike v renesanso. **Frst**

Ferdinando Forlati, Il palazzo dei Trecento di Treviso, Istituto tipografico editoriale, Venezia-Lido 1952.

Il Palazzo dei Trecento je eden najpomembnejših srednjeveških arhitekturnih spomenikov v Trevisu. Dne 7. aprila 1944 ga je zadela bomba in ga spremenila v razvaline tako, da si niti najbujnejša domišljija ni mogla predstaviti več njegove obnove, razen v več ali manj vernem posnetku porušenega spomenika. Zidove, kolikor so obstali, pa je eksplozija vrgla v vrhnjih delih iz navpičnega položaja do enega metra. Za primer, da bi staro hoteli obnoviti, je kazalo, da je edini izhod, podreti vse in historičnim oblikam ustrezno na novo pozidati, kar bi pomenilo vzeti obnovljeni stavbi vsako starinsko vrednost. Tu je nastopil s svojim načinom mehničnega vračanja nagnjenih zidov v navpično lego, preizkušenim že na manjših objektih, arhitekt F. Forlati in rešil nalogo konservatorsko zgledno, brez da bi kaj podiral. V skrbno izdani publikaciji o tej problematiki nas Forlati izčrpno s fotografijami in tehničnimi risbami dokumentirano seznanja s svojim delom, ki je rešilo v vsi po katastrofi še ohranjeni zgodovinski pričevalnosti važen spomenik italijanske srednjeveške arhitekture.

Uspeh v Trevisu je vzbudil veliko pozornost v konservatorskih vrstah po svetu in tudi pri nas, ker smo stali pred podobnim problemom v cerkvi sv. Sofije v Ohridu. Po posredovanju UNESCO je bil tudi tu k domači strokovni komisiji, ki je osvojila njegov način kot najbolj ustrezen, priključen arhitekt Forlati, ob katerega sodelovanju je ohridsko nalogo odlično rešil ravnatelj Zavoda za varstvo spomenikov v Skoplju, inž. Čipan. O tej akciji je UNESCO izdal publikacijo *Sainte-Sophie d'Ohride. La conservation de l'édifice et de ses fresques. Rapport de la Mission envoyée par UNESCO en 1951 par Ferdinando Forlati, chef de Mission et Cesare Brandi-Yves Froidevaux.* **Frst**

