

**ZBORNİK**  
**ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO**  
**ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART**

NOVA VRSTA

VII



LJUBLJANA

1965



ZBORNIK  
ZA UMETNOSTNO  
ZGODOVINO

ZBORNIK  
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

IZDANJE 1971

ROVA VESTA



DRUGA  
1971



ZBORNIK  
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

VII



LJUBLJANA

1965

413314

ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARHIVS DOKUMENTI ZA 1966

NOVA VESTA



0 2284/1966



AKALIBILI

1966

a

VSEBINA — CONTENU

**Avguštin Cenc:**

- K problematiki meščanske stanovanjske arhitekture v 16. in 17. stoletju na Gorenjskem (sl. 39—47) . . . . . 93  
 Contribution aux problèmes de l'architecture de la maison bourgeoise des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles en Haute-Carniole

**Cevc Emilijan:**

- Renesančna plastika na Slovenskem (sl. 55—72) . . . . . 119 ✓  
 Die Renaissanceplastik im slowenischen Bereich

**Curk Jože**

- Delež italijanskih gradbenikov na Štajerskem v 16. in 17. stoletju (sl. 15—28) . . . . . 37  
 L'oeuvre des architectes Italiens en Styrie aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles

**Horvat Anđela:**

- Pregled problema na področju kontinentalnog dijela Hrvatske s obzirom na razdoblje između gotike i baroka . . . . . 249  
 Übersicht der Probleme des Zeitraumes zwischen Gothik und Barock im kontinentalen Croatien

**Komelj Ivan:**

- Urtdbena arhitektura 16. stoletja v Sloveniji (sl. 29—38) . . . . . 73  
 Befestigungsarchitektur des 16. Jahrhunderts in Slowenien

**Rozman Ksenija:**

- K profilu poznogotskega stenskega slikarstva (sl. 111—118) . . . . . 131  
 Contribution au profil de la peinture murale du gothique

**Stelè France:**

- Slikarstvo v Sloveniji v XVI. in XVII. stoletju (sl. 99—110) . . . . . 205  
 La peinture en Slovénie aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles

**Šumi Nace:**

- Pregled arhitekture XVI. in XVII. stoletja na Slovenskem (sl. 1—14) 9  
 Aperçu de l'architecture des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles en Slovénie

**Turk-Vilhar Breda:**

- 8      Renesančne freske v podružni cerkvi v Dolenji vasi pri Senožečah  
(sl. 119—120) . . . . . 245  
Les fresques de la Renaissance dans l'église à Dolenja vas près de  
Senožeče

**Vrišer Sergej:**

- Renesančni viteški nagrobniki v Sloveniji (sl. 90—98) . . . . . 195 ✓  
Rittergrabmäler der Renaissance in Slowenien

**Zadnikar Marijan:**

- Znamenja in stilne menjave med gotiko in barokom (sl. 48—54) . . . . . 107  
Bildstöcke und Stilwandel zwischen Gotik und Barock

**Zeleznik Milan:**

- Rezbarstvo 17. stoletja na Slovenskem (sl. 73—89) . . . . . 171 ✓  
Die Schnitzkunst des 17. Jahrhunderts in Slowenien



Sedmi letnik nove vrste našega glasila izdajamo z nekajletno in neljubo zamudo. Ima pa ta letnik poseben značaj, saj je v celoti posvečen enemu samemu problemu — renesansi na Slovenskem — ali, kakor bi morda bolje rekli: umetnosti na Slovenskem med gotiko in barokom. Zajema namreč gradivo II. simpozija slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, ki smo ga priredili v dneh od 3. do 7. oktobra 1961 v Slovenjem Gradcu.

Že dolgo smo živo čutili, da je treba stilno vretje dobrega poldruega stoletja med gotiko in barokom pri nas tudi umetnostnozgodovinsko nadržneje razčleniti in preceniti, da, celo prevrednotiti. Gre namreč za čas, ki ga prepletajo duhovni, politični in družbeni premiki reformacije, rekatolicizacije, krepitve centralne politične oblasti, poleg tega pa še stalna ogroženost pred turškimi vojskami. Obenem je v tem času vedno bolj dozorevala ne samo meščanska, ampak tudi narodnostna zavest. Razumljivo je, da nas je zamikalo ugotoviti, kako je v teh zunanjih in notranjih napetostih odmevala govornica likovne umetnosti in posebno še, kako je odgovarjala na nove stilne in lepote zakone italijanske in severne renesanse. Slovenjegraška simpozijaska predavanja pomenijo prvi globlje in širše zajeti odgovor na ta vprašanja in so zato vabljiv, čeprav še ne do kraja dozorel in prečiščen poskus, da bi spoznali in obdelali vsaj nekatere vidnejše spomenike tega do sedaj še precej temnega časa in jih obenem tudi stilno in časovno opredelili. Zavedamo se, da pregledu do sedaj znanega spomeniškega gradiva manjkajo še tista stilno analitična in topografska preddela, ki bi dovoljevala že določnejšo sintezo, in prav tako manjkajo načrtne arhivalne raziskave, ki bi problematiko tudi zgodovinsko bolj oprijemljivo osvetlile. Upamo pa, da bodo stilno razvojne silnice in konstante, ki smo jih poskusili zarisati, ohranile nekaj temeljne teže in veljave. Zato so ta predavanja vendarle pomembna tako za čas in umetnost, ki so mu posvečena, kot za sedanje stanje naše stroke, ki si prizadeva, da bi izpolnila vrzeli, ki v podobi naše umetnostne preteklosti še ostajajo. Pripomnimo naj še, da ponatiskujemo večino predavanj v nespremenjeni obliki, le nekateri avtorji so govorjeno besedo prilagodili tiskani ali pa dodali besedilom opombe z literaturo — tudi novejšo — kar je stvari gotovo v prid.

Zelo smo veseli, da srečamo med predavatelji tudi »očeta slovenske umetnostne zgodovine«, profesorja in akademika dr. Franceta Steleta, ki letos z nezmanjšano delovno vneto slavi osemdesetletni življenjski in več kot petdesetletni delovni jubilej. Prav dr. Stelè je s svojimi razpravami o likovni umetnosti v času reformacije na Slovenskem prvi načel in delno že plodno formuliral njen slogovni in duhovni profil, pa obenem tudi

poudaril razmerje med odmirajočimi silnicami gotike in postavami prebujajočega se baroka. Obenem pa, ko se s ponosom zbiramo ob svojem akademskem učitelju v domovini, nam hite tople misli k drugemu prvaku naše velike umetnostnozgodovinske generacije, k profesorju dr. Vojeslavu Moletu v poljski Kraków v želji, da bi iz teh besed razbral utrip domovine in spoštovanje prijateljev in učencev, ki se ga spominjamo ob osemdesetletnici življenja.

Na koncu se moramo pristrčno zahvaliti Slovenjemu Gradcu, mestecu, ki slavi že osmo stoletnico, kar je bilo prvič omenjeno, pa danes doživlja pravo mladostno renesanso. Prijateljsko je sprejelo naš simpozij in nam s svojim kulturnim ozračjem omogočilo nemoteno, plodno in temeljito delo.

Ta letnik Zbornika izdaja Umetnostnozgodovinsko društvo SR Slovenije v samozaložbi, seveda z željo, da bi mu ostali naročniki prav tako zvesti kot dosedaj. Za gmotno pomoč pri tej izdaji pa se toplo zahvaljujemo Skladu za pospeševanje založniške dejavnosti pri Republiškem sekretariatu za kulturo in prosveto SR Slovenije.

Uredništvo

# PREGLED ARHITEKTURE XVI. IN XVII. STOLETJA NA SLOVENSKEM

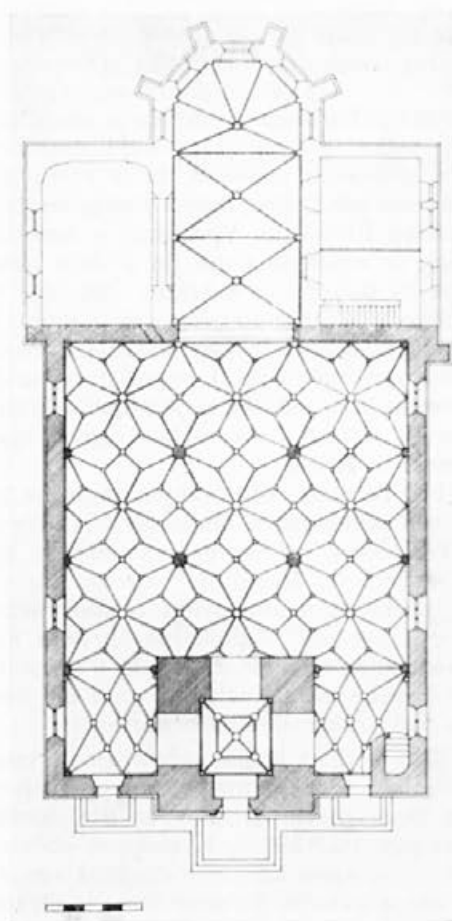
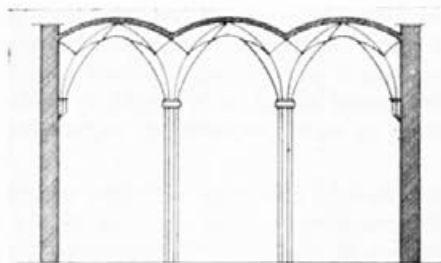
NACE ŠUMI

## UVOD

Naša umetnostnozgodovinska literatura je označila gotško in baročno umetnost kot dvoje viškov v starejši zgodovini umetnosti na Slovenskem. Obakrat smo priča močnemu razcvetu, ki se opira na domače moči, — od tod bogastvo regionalnih inačic, lastna fiziognomija umetniških skupin v raznolikem mozaiku Slovenije. Vprašanje o umetnosti obeh vmesnih stoletij, šestnajstega in sedemnajstega, pa je bilo komaj zastavljeno. Za arhitekturo, ki nas tu zanima, se vztrajno vzdržuje teza o dolgem življenju gotike, globoko v XVII. stoletje, ko se pojavijo prve baročne arhitekture. Po ustaljenem, čeprav nikjer natančno formuliranem mnenju, naj bi bila pri nas renesančna zgolj importirana arhitektura, kajpak v prvi vrsti italijanskega tipa, kolikor se je pojavila posebej v vrhnji družbeni plasti (gradovi); izjemo pomeni kot regionalna skupina arhitektura primorskih mest in Krasa.

Vseeno pa so bile že pred zadnjo vojno zapisane tudi kritične besede na račun opredelitve stavbarstva obravnavanih dveh stoletij, zlasti za arhitekturo v XVI. stoletju, kolikor gre za smer, ki uporablja udomačen »gotški« formalni repertoar. Marolt je uspešno razbil iluzijo o istovetnosti strukture in jezika tako imenovane tradicionalne arhitekture obeh obravnavanih stoletij pri nas. Vzpodbudo za tako kritiko tez Orisa in drugih spisov je nedvomno dal Izidor Cankar v svojem znanem kritičnem prispevku, čeprav kritike ni utemeljil izrecno ali dosledno v domačem gradivu, marveč s kulturnozgodovinsko analogijo.

V predvojni dobi je bilo resno načeto zlasti vprašanje cerkvenega stavbarstva poznogotske dobe, posebej skupine dvoranskih cerkva v osrednji Sloveniji. Temeljnemu orisu izpod Steletovega peresa se je po vojni pridružil nov pionirski korak, Komeljeva obdelava dolenjske grajske arhitekture, in v zadnjem času nov pregled vsega gotškega stavbarstva pri nas, delo istega avtorja. Za našo temo je ob tem zanimiva poznogotska doba, brez katere problema renesančnega v naši arhitekturi — in umetnosti na sploh — ni mogoče resno zastaviti. Jedro stavbarskega gradiva za XVI. in XVII. stoletje, ki ga danes postavljamo v kritično luč, pa mimo posameznih nepovezanih objav še ni bilo nikjer zbrano. Razum-



Sl. 1. Kranj; zupna cerkev, tloris in prerez;  
15. stol.

Kranj; église paroissiale, plan et profil; 15<sup>e</sup>  
siècle



Sl. 2. Leskovec pri Krškem; župna cerkev; druga četrtina 16. stol.  
Leskovec près de Krško; église paroissiale; second quart du 16<sup>e</sup> siècle

ljivo je, da tudi pričujoči sestavek ne more imeti namena, da kakor koli izčrpno označi razvojno ali kvalitetno pomembne spomenike obeh stoletij. Za cilj si postavljam nalogo, opozoriti ob različnih stavbnih temah na posamezne smeri, kakor jih more odkriti že bežen stilni pregled, ki pa se ne sme zadovoljiti z zunanjim formalnim jezikom, marveč skuša zajeti tudi notranje struktivne prvine arhitektur. Samo tako lahko upamo, da bo za pregrinjalom tradicionalnih form in oblikovne mešanice mogoče ugotoviti resnične notranje vzgibe in stične točke. Že opravljeno delo je kljub fragmentarnosti vendarle tudi v tej smeri nepogrešljiva podlaga.

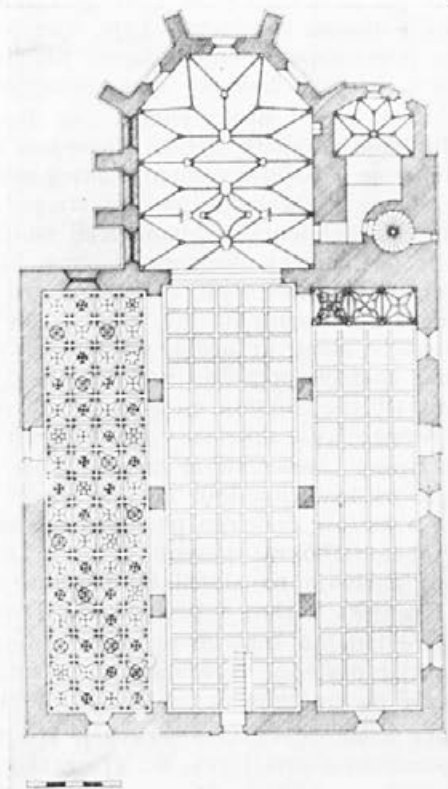
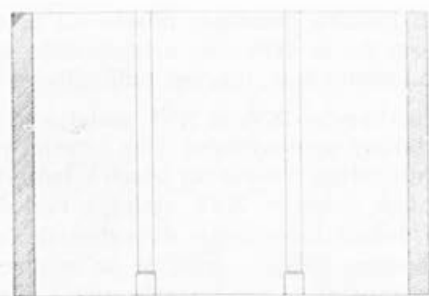
Nikakor pa ni domača literatura edina vir pogledov na arhitekturo XVI. in XVII. stoletja pri nas, tudi ne na stavbarsko umetnost klasične

poznogotske dobe v XV. stoletju. Čeprav pretres značaja arhitekture tega časa tudi sicer v evropski literaturi ni zaključen, ponekod tudi ne jasno zastavljen, nam vrsta za naše gradivo neposredno zanimivih razprav vendarle pripomore k zbitritvi pojmov in nam nudi oporo za analizo spomenikov, za vzporeditev njihovega značaja s sosesčino ter za prvo, čeprav v marsičem pomanjkljivo in začasno periodizacijo. Med takimi obravnavami naj omenim na tem mestu vsaj Buchowieckega življenjsko delo o avstrijski gotiki, ki se v začetnih poglavjih izrecno ukvarja z načelnimi vprašanji poznogotske arhitekture, na drugi strani pa ključno, prav tako novejšo Zürcherjevo študijo o stilnih problemih italijanske arhitekture v XVI. stoletju, ki se natančno peča zlasti z vprašanjem manierizma.

## I. POZNA IN POSEBNA GOTIKA V CERKVENI ARHITEKTURI

Pojem pozne gotike v evropski arhitekturi, kakor znano, označuje časovni razpon po klasičnem francoskem XIII. stoletju in zajema različno niansirane stilnorazvojne stopnje. Znano je tudi, da pozna gotika ne pomeni preprosto nadaljevanja klasike, marveč uvaja njej nasproti nove, revolucionarne principe. Po pri nas popularni Cankarjevi opredelitvi gotške arhitekture kot logičnega zveznega člena med romansko in renesančno arhitekturo, ko se vezani organizem romanskega prostora razveljavi ter se prostor poenoti, razširi na vse stavbno telo in na ta način omogoči pregledno jasnost renesančnega tipa, je sicer vloga klasične francoske gotike močno poenostavljena in glede na resnične vrednote deloma celo spregledana. Ugotovitve Jantzena in drugih ostrih opazovalcev so razbistrile prav poglede na francosko klasično katedralo; tako imenovana diafana struktura klasične katedrale, kjer se umetnostno polnovredni prostorski akcent uveljavi v srednji ladji (ki jo zaključuje prezbiterij) s plastično zamreženim ozadjem stranskih ladij (in kapel kornega obhoda) in glorio barvne luči, je nedvomno gradivu bolj primerna oznaka kakor Cankarjeva in mnoge njej sorodne. Zakaj Cankarjeva analiza je opravljena preveč s stališča renesančne perspektive. Raziskovalci so si danes enotni v tem, da je poenotenje prostora specifična tema poznogotske arhitekture, ko se spreminja vloga stavbnih členov, prostorskih razmerij in osvetljave. Notranji princip nove stopnje gotške arhitekture ni več oblikovanje mistično osvetljenega, barvno napojenega, kvišku stremečega prostora, marveč oblikovanje enotnega, dnevnega, ostro rečeno, profanega prostora; vse spremembe v konstruktivnem plašču so enako usmerjene, slopi spet nosijo, obok se zniža in zravna, obočni sistem reber dobiva novo vlogo mrežastega lahkotnega nosilca in kasneje zgolj dekorativni pomen.

Dvoranski prostor postane v cerkveni arhitekturi vodilna oblika zlasti v XV. stoletju in se vzdrži tudi v naslednjem veku. — Poleg pojma pozne gotike se je zlasti v nemških deželah uveljavila tudi oznaka posebne gotike. S tem pojmom zajemamo po eni strani vrsto regionalnih in sicer poznogotskega stavbarstva, po drugi strani pa mislimo pri tem na arhitekturo, kjer je gotška samo še obleka — in še ta v vseh bistvenih prvinah preoblikovana —; tak razvoj in tak značaj te stopnje »gotike« je posledica njenega udomačenja in preoblikovanja, kakor ga je nare-



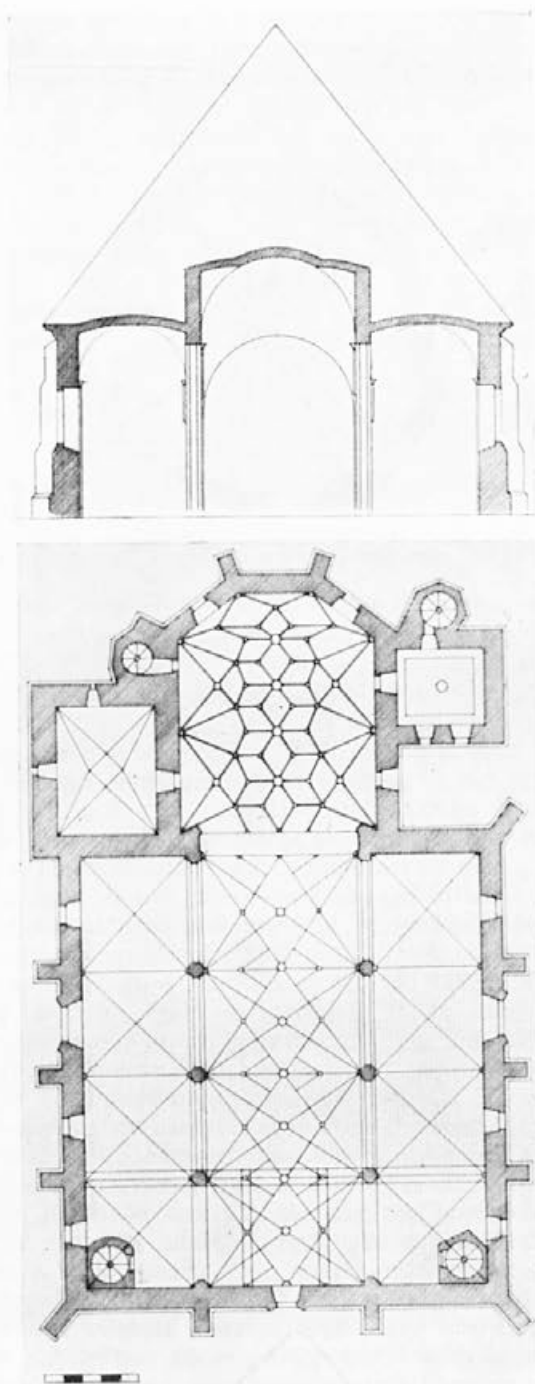
Sl. 3. Dvor pri Polhovem gradu; podružna  
cerkev, tloris in prerez; 1525—1577  
Dvor près de Polhov gradec; succursale, plan  
et profil; 1525—1577

kovala meščanska in ljudska (kmečka) miselnost; te družbene plasti so zamenjale visoko posvetno in cerkveno aristokracijo kot naročnik — ne le fizičnega nastanka spomenikov, marveč tudi njihove umetniške podobe.

Naše cerkveno stavbarstvo XV. in XVI. stoletja se po svojem značaju popolnoma sklada s takimi ugotovitvami. Obe reformi prostorske zasnove, meščanski dolgi kor in mlajši dvoranski prostor ladje ter končno enakovredna obravnava obeh delov v XVI. stoletju razločno dokumentirajo označeno pot. Prva izdelana formulacija dvoranskega (večladijskega) prostora, stopnjevana dvorana Ptujске gore, je po svojem značaju pretežno gotška; prelivajoči se prostor je vendarle še ujet v plemenit višinski zagon, ki ga spremljajo kot smerni kazalci in materialni nosilci gotski stavbni členi. Pri **kranjski cerkvi** poznamo dober primer dolgega kora, s katerim so pri nas opremili oz. razširili vse pomembne srednjeveške cerkvene stavbe; ta pa se tokrat veže z drugim revolucionarnim korakom, z dvoransko, v tlorisu kvadratno ladjo, kjer je tudi rahla dominacija nekdanj edino pomembne srednje ladijske partije izbrisana v vseh dimenzijah. V **Dvoru**, kjer je ladijski obok zamenjal kasetiran raven strop, je tudi prezbiterij postal široka enoladijska dvoranica. Vzporedno se je spreminjala funkcija stavbnih členov. Razvejani sistem ptujskogorskih služnikov in reber je v Kranju zamenjal oktogonalni nosilec, ki nosi mrežo obočnega sistema; v Dvoru so nosilci stropa elementi masivne stene, ki ne kaže nobene tendence po dematerializaciji. Še bolj kakor v Kranju se tu očituje nov značaj obočnega sistema, ki je v prezbiteriju praznična mreža, ki nosi banjasti obok, v ladji pa gre samo za slikarsko dekoracijo kaset z motivi rebrastih obokov. V župnijski cerkvi v **Leskovcu** so se uveljavili mogočni slopi, ki nosijo na renesančnih kapitelih formalno renesančnemu značaju približan križasti obok. Najbolj zanimiva je igra formalno gotških, po funkciji pa novodobnih prvin v enem najlepših spomenikov našega XVI. stoletja, v cerkvi **Treh kraljev** v Slovenskih goricah. Kljub tipsko konservativni zasnovi, ki se naslanja na Ptujsko goro, kljub množici tradicionalnih gotških prvin je doživetje tega prostora popolnoma negotsko; čudovita plastična mreža prezbiterijalnega oboka, igračasti grebenasti okras glavne ladje in renesančni križasti obok stranskih ladij počivajo na služnikih oziroma polstebrih z renesančnimi kapiteli. Kranjska cerkev s posledicami, Dvor, Trije Kralji in Leskovec so hkrati regionalno značilni primeri; njihova nadrobna analiza, ki še ni bila nikjer dosledno izvedena, ostane ena perečih nalog za spoznanje profila naše na tradicijo naslonjene arhitekture XVI. stoletja.

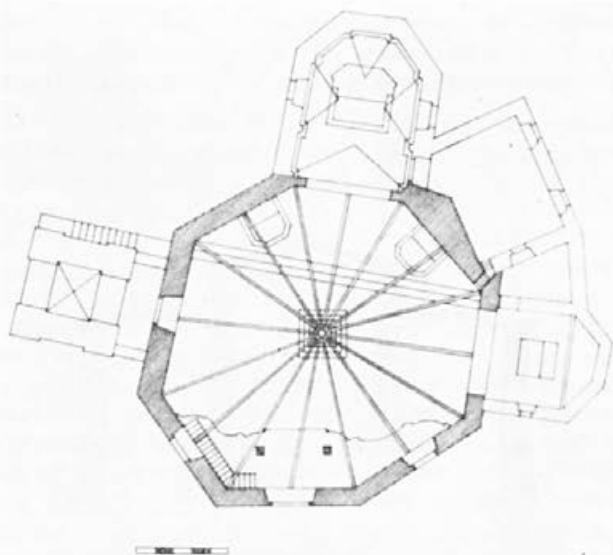
V razvojnem nizu naših dvoranskih cerkva je kot medij prostorskega doživetja izredno pomembna osvetljava. Ne gre zgolj za povečanje oken kot svetlobnega vira, za osvetljava dvoran skozi obodno zidovje stranskih ladij, ki v čistih zasnovah žive samo še v tlorisu poenotnega prostora, marveč, kakor rečeno, zlasti za značaj svetlobe. Intenzivna barvna luč zrelih gotških prostorov, ki so jo obarvala slikana okna (pri nas ohranjena le v par primerih in fragmentih), se nenehno svetli. Odlomek takega okna v Gradišču nad Lukovico nazorno govori o svetlih, barvno skoraj nevtralnih, prosojnih tonih. Podobno se spreminja barvna skala polihromacije ostenja, kjer se opuščajo freske na račun zgolj diskretne





Sl. 4. Trije kralji v Slovenskih goricah; podružna cerkev, tloris in prerez; 1521–1577

Trije kralji v Slovenskih goricah; succursale, plan et profil; 1521–1577



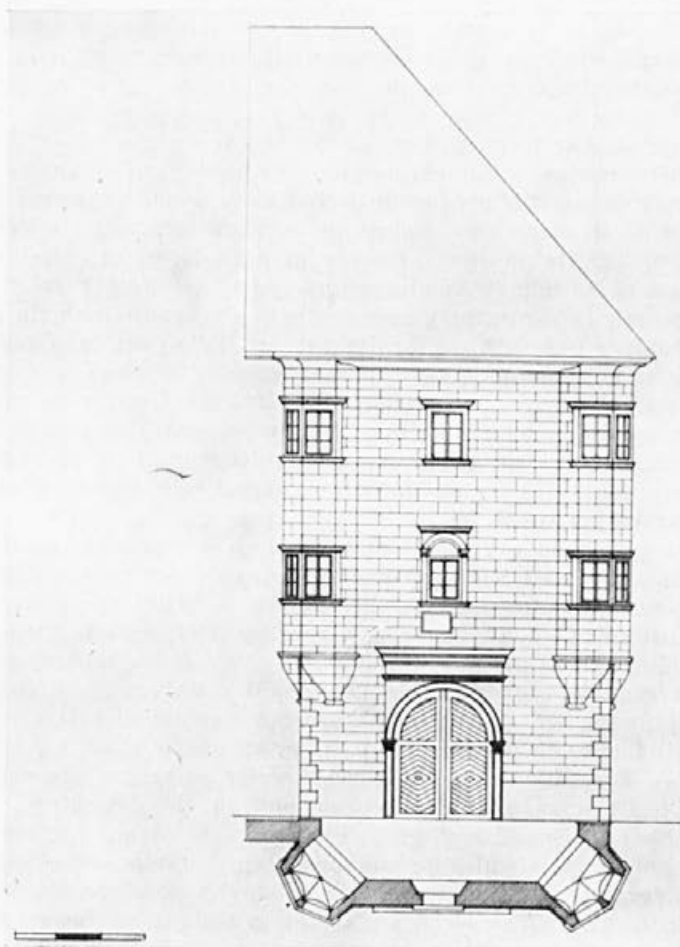
Sl. 5. Sveto pri Komnu; podružna cerkev, tloris; 1576  
Sveto près de Komen; succursale, plan; 1576

poslikave ostenja in členov; kolikor se ohranja sistem stenskih slikarij, dobiva izrecno renesančen značaj.

Opredelevitev take arhitekture, ki jo poznamo v prvih jasnih zarodkih že v XV. stoletju, polno pa se v naznačeni smeri razvije v naslednjem veku, za gotško, se torej naslanja samo na formalni in tipski repertoar; spremembe v zasnovi prostora, ki se centralizira, poenoti, kjer se v ostenju uveljavlja ponovno racionalna, kar naturalistična vloga stavbnih členov, kjer se namesto barvno nasičenega, pokončnega prostora opeva svetel dnevni, od vsakdanjega le gradualno različni prostor, nas popolnoma opravičujejo, da govorimo o taki arhitekturi kot vzporednici italijanske renesanse, čeprav zavoljo drugačnega jezika nekatere izrazite črte italijanske renesanse, zlasti klasike, niso mogle priti do polne veljave. A tudi v takem sistemu se dobro očitujejo Italiji, ki uporablja antični jezik, vzporedne lastnosti. Sloki slopi našega XV. stoletja so dobra paralela dekorativnim členom quattrocenta, okrepljeni slopi XVI. stoletja (Leskovec, Dvor) so po tej lastnosti sorodni polnoplastičnemu aparatu italijanske visoke renesanse. Uvajanje italijanskih renesančnih detajlov (na primer kapitelov) v zasnovo samo po sebi zadosti jasno govori o opuščanju starega jezika in zbliževalnem procesu. Če smo poudarili, da je temeljna lastnost te po formah tradicionalne, po duhu pa nove arhitekture poenoten, centraliziran prostor, potem ne moremo mimo dveh pomembnih Cerkev v Govčah, protestantska stavba, je sicer obdržala gotski oporniški spomenikov v cerkveni vrsti, kjer je taka zahteva idealno izpolnjena. oklep, v prostoru, ki ga ni bilo mogoče povsem nedvoumno rekonstruirati, pa je uveljavila tedenco centralnega prostora dosledno. Ohranjena cerkev v Svetem pri Komnu, čeprav nekaj let starejša, spričo bližine Italije

ne pozna nobenega gotskega detajla več in predstavlja z naslonom na tradicionalno arhitekturo odprtega ostrešja, ki se po še neznanih prednikih veže z oktogonalnim tipom ravenatsko-lombardske arhitekture, unikum centralnega prostora renesančnega tipa pri nas

Potemtakem lahko ugotovimo, da se v cerkvenem stavbarstvu po revolucionarnih primerih poznogotske arhitekture XV. stoletja v XVI. veku srečamo z arhitekturo, ki ohranja v vrsti sestavin sicer gotsko govorico, ki pa kmalu po 1500 pomeni zmago novih principov, sorodnih italijanski renesansi, na vsej črti; ker pa s tradicionalnim jezikom ni bilo mogoče obvladati novih vizij, se arhitektura okorišča z izrecno italijanskimi renesančnimi elementi. V tem procesu gre za formulacijo enotnega, profaniranega, centraliziranega prostora z opuščanjem gotske di-



Sl. 6. Stična, samostan; trakt s pomoloma; naris fasade; 1532  
 Stična, couvent; partie avec deux balcons, dessin de la façade; 1532

namike in prevajanjem členov prostorske meje in nosilcev v racionalne vode, za prehod izrecno gotske tradicije v dekorativno aplikacijo.

## II. PROFANA ARHITEKTURA XVI. STOLETJA

Socialno ozadje poznogotske arhitekture naših cerkva ali gotsko oblečene renesanse, če smemo tako označiti zlasti cerkvene prostore XVI. stoletja, odkriva nesorazmerno veliko število profanih naročil; gradovi in dvorci, meščanske hiše, kmečko stavbarstvo v prvi zidani varianti, vsi ti pojavi kot množične profane stavbne naloge pojasnjujejo tudi profaniranje cerkvenega prostora ob koncu XV. in v XVI. stoletju. Dobro je mogoče izluščiti dve temeljni nalogi, ki odločata o podobi te skupine spomenikov. Prvič potreba po utrjevanju gradov in mest (sem sodijo tudi značilni tabori), ki je v naše kraje privedla vrsto mojstrov iz severne Italije, katerih vpliv je očitno na vsem slovenskem ozemlju in o čemer bo na simpoziju podano posebno poročilo; drugič pa je očitno pomen rastoče stanovanjske udobnosti in potreba po reprezentanci v okviru profanih nalog, kar je na primer za Dolenjsko izrecno ugotovil Komelj.

Utrdbene prvine, o katerih bo govoril njihov raziskovalec, so po naših gradovih in mestih prispevale k radikalnejšemu prevzemu italijanskih renesančnih elementov, kakor jih moremo opazovati v cerkvenem stavbarstvu. Tip italijanskega kastela in pallazza z utrjenimi ogelnimi stolpovi, s kvadratnim (v idealni smeri) arkadnim dvoriščem, z urejeno fasado po oseh in s prostorskim sosledjem v notranjščinah, to so odločilne pridobitve naše grajske arhitekture v XVI. stoletju. **Gradovi tipa Krumperk** so kot celotne zasnove najbolj značilni primeri italijanske slogovne govornice, kar jih poznamo na Slovenskem. Uvod v te zasnove in deloma še njihov sodobnik so tako adaptacije starejših gradov z bastijami in rondelami, vrsta gradov z okroglimi ogelnimi stolpi in polovične prilagoditve takih zrasov na najbolj izpostavljenih mestih (**Žužemberk, Turjak, Gracarjev turn**). Ni pa ta tip utrjene grajske arhitekture edini, kjer lahko govorimo o renesančnih principih kompozicije mas, ki upoštevajo obrambo pred strelnim orožjem s pregledom celih stranic idealnega utrjenega kvadrata z ogelnimi stolpovi. — Tudi iz gotike prevzeti sistem konzolnih pomolov zavzame v začetku XVI. stoletja vlogo stolpov ter se uveljavi zlasti pri manjših stavbah, dvorcih; največkrat gre za tip utrjenega gradiča brez dvorišča (**Zaprice** na Valvasorjevi risbi dobro predstavljajo tak tip gradu; od ohranjenih naj omenim **Drnčo** pri Radovljici ali **Cemšenik** pri Domžalah, ki je bil ob povečavi izgubil zadnja pomola). — V sredi in drugi polovici stoletja so za grajsko arhitekturo značilni bogati venci, plastična celotna podoba, pri dvoriščnih zasnovah motivi arkadnih dvorišč s stebriči. Prostorsko je za arhitekture te dobe odločilno zaporedje ali nizanje enakovrednih sestavin okrog jedra, odlikuje se kvečjemu viteška dvorana, medtem ko so stopnišča kot nujno zlo neugledno potisnjena ob stran. Čistih in bogatih primerov neposrednega italijanskega formalnega repertoarja v drobnih formah se ni veliko ohranilo. Klasične balustrade na primer lahko preštejemo na prste (najlepše so bile uničene na Hmeljniku); več je portalov in okenskih okvirov (na primer na turjaški rondeli ali na bastiji manj znanega velenjskega



Sl. 7. Slape pri Smarjeti na Dolenjskem; podružna cerkev; druga četrtina 17. stol  
 Slape près de Smarjeta en Basse Carniole; succursale; second quart du 17<sup>e</sup> siècle

gradu). Nekateri motivi se tudi v zasnovah italijanskega tipa vežejo z domačim izročilom (grebenasti renesančni oboki na arkadnih hodnikih v Krumperku). Zato te, v svoji podobi polnoplastične arhitekture gotovo niso vselej delo italijanskih rok; vzori so sicer tuji, a vendar so gotovo bile na delu tudi domače moči, ki so arhitekturo izvajale.

Kakor se grajska arhitektura v XVI. stoletju, v stoletju naše renesančne klasike, najprej okrepi v svojem plastičnem izrazu, nato pod istim predznakom izdela dekorativne sestavine (venci, arkade, portali itd.) ter se usmeri na povečanje stanovanjske udobnosti in reprezentance, tako opazamo podoben proces tudi v meščanskem stavbarstvu, ki ga je rodila renesančna doba v zidani varianti. Za primer naj navedem Ljubljano. **Ljubljanski grad** je dobil po potresu 1511 (ki je za osrednjo Slovenijo pomenil odločilno priložnost, da se je mogla nova meščanska arhitektura

v taki množini uveljaviti) povečani palacij, obrnjen proti mestu; v Ljubljani so takrat postavili novo vicedomovo palačo ter tako izrecno poudarili ob novi utrditvi gradu in mesta stanovanjski in reprezentančni moment. Leto kasneje so zgradili nov **škofijski dvorec**, približno sočasno **Codellijev kanonikat**, hišo na vogalu Študentovske ulice in Leskovčeve ob Čevljarskem mostu. Te stanovanjske hiše so bile zidane izrecno s trdnjavskim kamnitim pritličjem (nagnjene škarpe), dve od njih imata ogelne konzolne pomole. Obrambno s tem mesto ni bilo prav nič okrepjeno, saj se je Ljubljana mogla braniti na ponovno utrjenem obzidju. Toda prevzem trdnjaviških elementov je razumljiv spričo vodilne tendence v arhitekturi tega stoletja, spričo želje po plastičnem izrazu. To je hkrati čas, ki prinese tudi v meščansko hišo prve stebrne arkade, čeprav so loki ponekod še »gotško«<sup>2</sup> posneti. V tej vrsti je izredno značilna Gorenjska, kjer se s **Homanovo hišo** v Škofji Loki začneja skupina meščanskih hiš s plastičnimi ogelnimi pomoli okroglega prereza (pri imenovani stavbi motiv kombiniran tudi s tradicionalnim tipom pravokotnega ogelnega pomola). In če pomislimo, da smemo hišo datirati tudi v sredo XVI. stoletja, potem je komaj še potrebno dokazovanje o notranjih vzporednicah naše arhitekture z italijanskim stavbarstvom cinquecenta, kjer je dozorela italijanska renesančna klasika. Škofja Loka in druga mesta poznajo še drugo varianto oblikovanja meščanske hiše. **Motiv konzolnih nadstropij**, ki je istoveten s plastičnimi konzolnimi venci renesančnih gradov (med drugim tudi z loškim stolpom na grajskem dvorišču, ki se žal ni ohranil) in ga pozna tako severna Italija kakor v leseni izvedbi severna renesansa, bogati plastično podobo Spodnjega trga. Omembe vreden je tudi okrnjeni tip dvorca z ogelnimi pomoli tradicionalnega tipa, prenesenega na meščansko, bolj patricijsko hišo. Značilen spomenik te vrste se nam je ohranil iz srede stoletja na **Vrhnikih**, medtem ko je vrsta okrnjenih raztresena po skoraj vseh naših starejših mestih.

Da naša meščanska hiša ni zrasla zgolj ob južnih pobudah, marveč da so bile za njeno podobo prav tako odločilne tradicionalne prvine poznogotskega jezika v renesančni formulaciji, nam dobro kažejo notranjščine teh stavb. Po motivih cerkvenih obokov posnete sheme v sistemu mrežastih grebenastih obokov, pa tudi pravcate stebrne dvoranice v pritličjih meščanskih hiš (zlasti znamenit je primer **radovljiške hiše**) dokazujejo, da med našo dvoransko cerkvijo in profanim prostorom ni nobene načelne razlike. A prav s tega vidika je tip meščanske hiše tako izredno zanimiv in za domačo varianto renesančne arhitekture nenadomestljiv dokument.

Še bolj kakor po gradovih in dvorcih se pri meščanski hiši dolgo v XVI. stoletje in še čez ohranjajo tudi nadrobne tradicionalne prvine profilov, portalov, okenskih okvirov, kjer pa je gotška spet zgolj obleka, duh pa je nov. A zlasti ob koncu stoletja srečamo tudi primere obratnega sorazmerja. V tej vrsti je treba omeniti izjemno kvaliteten primer, fasado **stanovanjskega trakta v Stični**. Čisto italijanski detajli kamnoseških sestavin se družijo s poligonalnima ogelnima pomoloma, ki nikakor ne zakrivata kar gotoske gracilnosti kljub splošnemu plastičnemu učinku. To fasado bi kakor izbrane primere meščanskih notranjščin lahko postavili kot emblem na vrata, ki odpirajo vpogled v značaj naše renesančne arhi-

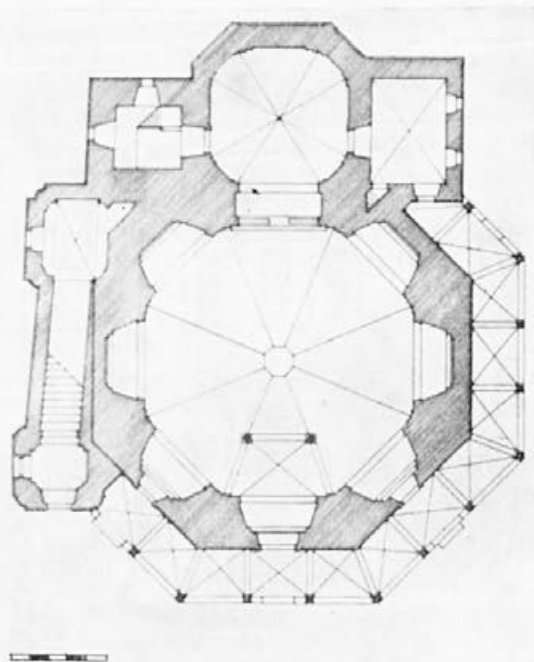


Sl. 8. Ljubljana; frančiškanska cerkev; 1646—1660

Ljubljana; église des franciscains; 1646—1660

tekture XVI. stoletja s sintezo plastičnih teženj, racionalnega jezika členov in tradicionalnega nadiha, ki pogosto daje tudi pretežno italijanski govoreci pečat domačega miljeja.

Poglavje zase kot udomačena varianta beneške renesanse z vidnimi prvinami manierizma predstavljajo palače in dvorci na Koprskem in v Vipavski dolini. Palači **Belli in Tacco** v Kopru sta značilna zastopnika dveh tipov te smeri, ki po prostorski zasnovi, kjer dominirata osrednja prostora veže in dvorane, stranski prostori pa se simetrično nizajo ob tem jedru, pomenita klasični zasnovi, pomembni tudi za vse XVII. in deloma celo za XVIII. stoletje; takrat se sicer obogati podoba zunanjščin, a vendar tudi v tem času arhitektura obmorskih mest in Krasa le redko prestopi v renesančnem obdobju načrtane ideale. Podobno velja za gradove na Vipavskem.

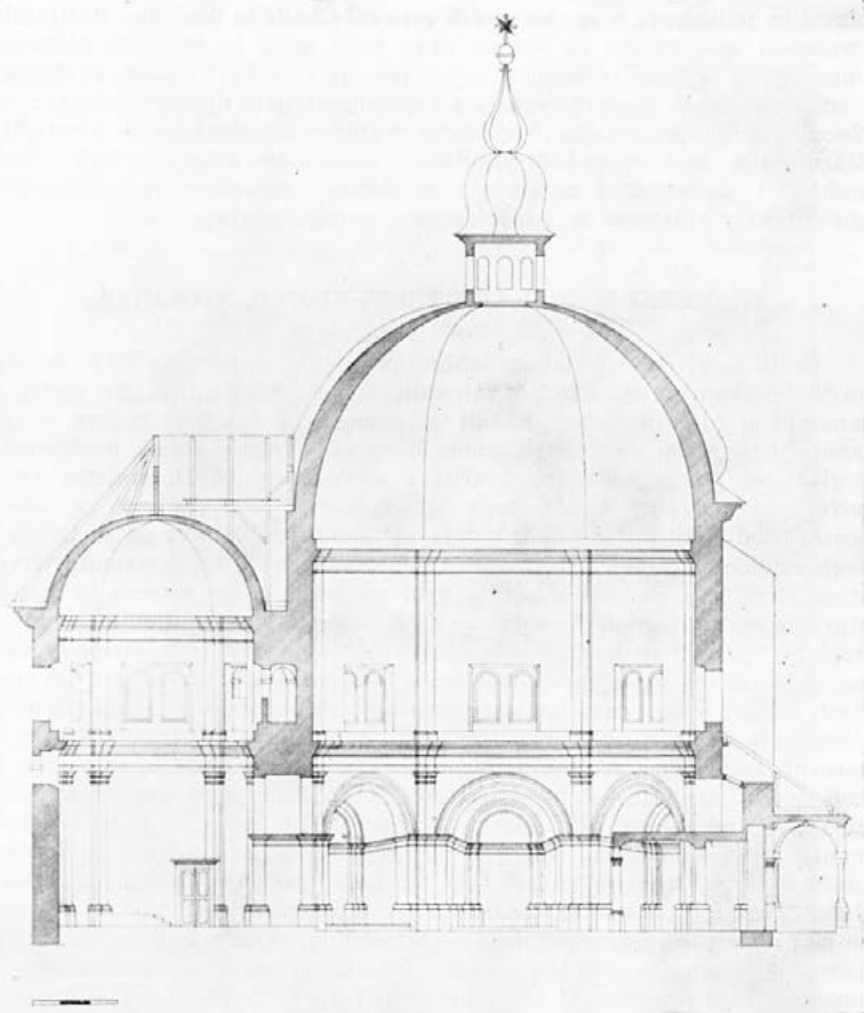


Sl. 9. Nova Stifta pri Ribnici, romarska cerkev; tloris, 1641—1671

Nova Stifta près de Ribnica, église de pèlerinage; plan, 1641—1671

Med vidnimi primeri italijansko vplivane renesanse v vrsti meščanskega stavbarstva pri nas so nekatere mestne hiše. Med njimi se posebej odlikujeta mestni hiši v **Mariboru** in **Ptuju** — to sta dobra zgleda italijansko govoreče arhitekture, a vendar je tudi tu mogoče čutiti zlasti v proporcijah severnjaških priliv. V Škofji Loki so renesančno »čiste« zgolj **arkade mestne hiše**, medtem ko so drugi stavbni členi tradicionalni. Podobno lahko rečemo za **ljubljski rotovž**, kjer se nam je ohranil obgraj-





Sl. 10. Nova Stifta pri Ribnici, romarska cerkev; prerez; 1641—1671

Nova Stifta près de Ribnica, église de pèlerinage; profil, 1641—1671

ski del s skladiščem. — Skoraj neraziskana je vrsta drugih stavb v vrsti meščanskega stavbarstva, ki sodijo v repertoar mestnih potreb. Loška kašča je redke ohranjen primer utilitarne stavbe, značilne za to vrsto.

Kaj torej lahko rečemo na podlagi tega nepopolnega, bežnega pregleda o značaju naše profane arhitekture v XVI. stoletju? Po temeljni tendenci, oblikovati plastično lupino stavb, je to čas naše renesančne klasike, vzporedne italijanski arhitekturi, čeprav problemsko ni tako izčiščena in uravnotežena. A klasično značilna je ta arhitektura tudi po svoji drugi črti, po značaju oblikovanja prostorov, kjer ob italijanskih arkadah živijo tradicionalni oboki z grebenastimi mrežami, ponekod pre-

pisani in reducirani s svodov naših cerkva. Čistih in dosledno italijansko izvedenih spomenikov ni veliko, prav tako malo je izrazitih primerov importirane severne renesanse, saj so take prvine mogle zrasti iz domače tradicije poznogotske arhitekture s preoblikovanjem njenega jezika, z racionaliziranjem sistema in preraščanjem gotske konstrukcije v dekoracijo. Zlasti v tipu meščanske hiše prevladuje sinteza tradicije in novih vzpodbud. Med poznogotsko cerkvijo z renesančno strukturo in italijanskim kastelom ter palazzom se giblje razpon njenega značaja.

### III. SMERI V NAŠI ARHITEKTURI XVII. STOLETJA

Če bi torej po povedanem lahko opredelili arhitekturo XVI. stoletja na Slovenskem na splošno kot renesančno, pri čemer pa ne gre vselej za renesančno zunanjo formo, hkrati pa poznamo v tej dobi pojave, ki jih lahko vzporejamo z manierizmom, čeprav ta prijem ni problemsko poglobljen, potem je lahko opaziti v naslednjem XVII. stoletju vrsto novosti. Popularna oznaka tega stoletja kot dobe prehoda v umetnostni produkciji bo vsekakor ostala veljavna. Prehodnost pa se izraža v dveh različnih smereh. Prvič lahko ugotovimo vrsto tradicionalnih črt v arhitekturi tega stoletja, zlasti v prvi polovici, ki pa vseeno ne pomenijo preprostega nadaljevanja v XVI. stoletju uveljavljenih shem in značaja, marveč se netektonske, dekorativne prvine potencirajo v taki meri, da lahko upravičeno govorimo o klasični dobi manierizma pri nas; zlasti še, ker v tem času pri nas poznamo tudi arhitekture, kjer manieriistična črta ni zgolj osamljena struna ali spremljevalec renesančno ali že baročno usmerjene arhitekture, marveč — v sicer redkih primerih — tudi vodilni ton. Drugič imamo že v začetku stoletja opraviti z arhitekturo, ki je po vseh svojih temeljnih značilnostih baročna, čeprav včasih manieristično obarvana. Ne gre torej zgolj za neko prehodnost v celotnem značaju sloga, marveč za sočasno življenje različnih slogovnih smeri. Natančne razvojne črte in karakteristike teh smeri bo treba šele izluščiti ob nadrobnejšem študiju posameznih spomenikov, skupin in tem. Ker je na našem simpoziju postavljen v ospredje zlasti problem renesančnega v umetnosti, po povedanem torej umetnosti XVI. stoletja, naj se problematike značaja arhitekture v XVII. stoletju le v najkrajših črtah dotaknem.

Temeljno novost v primeru z arhitekturo prejšnjega stoletja predstavlja rezultat protireformacijske akcije. Poleg cele vrste arhitektur, ki tudi v tej skupini pomenijo kompromise s preteklostjo, je nastalo nekaj cerkva, ki jih upravičeno lahko označimo za baročne. Najvidnejše so v tem pogledu Jakobova cerkev v Ljubljani, poleg nje ladja novomeške kapiteljske cerkve in cerkev v Kostanjevici pri Gorici; gre za značilen primer baročnih dvoran s kapelami. Prostor je sicer umirjeno visok, vendar tipično baročno razširjen na straneh. Od triladijskih zasnov je omembe vredna barokizacija Stične. Vzporedno s takimi zasnovami poznamo tudi iz začetka stoletja nekaj zasnov, ki so prav tako italijanski import ali vsaj nastale direktno pod italijanskim vplivom, kjer pa je renesančna črta še močneje izražena; sem sodi znana cerkev v Puščavi. Zlitje pro-



Sl. 11. Log v Poljanski dolini, podružna cerkev; zadnja četrtina 17. stol.

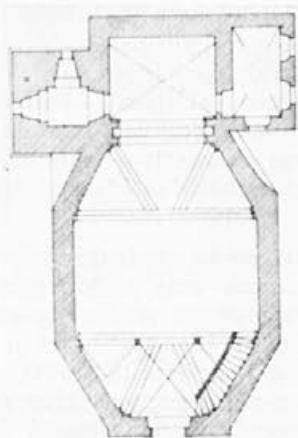
Log dans la vallée de Poljane, succursale; dernier quart du 17<sup>e</sup> siècle

storskih delov pod dominacijo osrednjega tu še ni doseglo značilne baročne ravni. Na splošno nobena od teh zasnov ne presega zgodnjebaročnega ideala, saj se prostori nikjer ne zaključujejo v višinskih dominantah kupol; tak motiv poznamo šele v začetku XVIII. stoletja v ljubljanski stolnici (čeprav je bila kupola tudi tu izvedena po starih načrtih šele sredi XIX. stoletja). Dvoranske stavbe XVI. stoletja torej predstavljajo korektiv arhitekture v naslednjem veku, saj v navedeni smeri njihov koncept ni bil nikjer prekoračen. Natančnejša študija zlasti osvetljave cerkvenih prostorov v zgodnjem XVII. stoletju bi mogla tudi odgovoriti na vprašanje, koliko se manieristične prvine manifestirajo v teh, tipsko sicer za nas revolucionarnih konceptih. Prva opazovanja v tej smeri na primer v Stični dovoljujejo vsaj delno pritrdilen odgovor. Formalno tradicionalne prvine, kakor rečeno, nikakor niso izginile v teh desetletjih iz repertoarja cerkvene arhitekture. V tem pogledu so najbolj značilni prezbitერიji, kjer še nikakor ni zamrl sistem po gotiki podedovanih, čeprav okrnjenih in po funkciji že v XVI. stoletju spremenjenih obočnih shem. Zanimivo je na primer, da varianta takega sistema živi celo v Stični, kjer bi ob radikalni prezidavi ladje pričakovali tudi radikalno nov prezbitერიj. Med redkimi čistimi zasnovami italijanskega tipa smemo navesti zlasti ljubljansko **frančiškansko cerkev**, ki pa je datirana že v sredo stoletja in ima edina svojega časa tudi resnično do kraja izdelano pilastrovo kulisno fasado. A vzporedno s to italijansko, več ali manj baročno smerjo je nastala na deželi cela vrsta kompromisov, kjer v ladji sicer skoraj dosledno nastopa banjasti obok, v prezbitერიju pa se trdoživo ohranja na tradicijo naslonjeni sistem grebenastih reber, ki jih polagoma izpodrine italijanski zaključek, izginejo pa v odročnih krajih šele v začetku XVIII. stoletja. V prvi polovici XVII. veka je ideal teh cerkva na splošno še renesančen, kot **manieristično** prvino pa smemo označiti linearno dekoracijo obokov, ki jih najdemo tudi zunaj prav v kraško vplivanih delih (**Slape** pri Klevevžu). V celi vrsti cerkva s tradicionalnimi elementi lahko opazujemo izreden razcvet dekorativnih prvlin (na primer mrežasti obok v **Stražišču**).

Grebenasta obočna dekoracija je značilna kot najbogatejša sestavina tudi za vrsto meščanskih in patricijskih hiš (**Radovljica, Kranj**) ter je tako razvoj tega stavbnega tipa prav vzporeden cerkveni vrsti. Na splošno postajajo te prvine tako bogate, da preraščajo renesančni ideal v manieristični smeri. Tendenca po dekorativnem bogatenju je torej kot značilna manieristična prvina vodilna nota take arhitekture v cerkveni in profani vrsti. Ne smemo se čuditi, da je to hkrati čas, ko se rodi bogata oprava dvorcev in patricijskih domovanj (kranjski rotovž z znamenito dvorano), v cerkvah pa zlati oltar.

Med arhitekturami zgodnjega XVII. stoletja, kjer se ob manieristični in renesančni noti dobro čutijo hkrati baročni prijemi, ne smemo pozabiti fasade cerkve v **Podnanosu pri Vipavi in Stiškega dvorca v Ljubljani**. V **Št. Vidu** se družijo z renesančnimi motivi iz gotike podedovanih okroglih oken vrsta klasičnih renesančnih kamnoseških izdelkov (portal je prav edinstven v svoji vrsti), obenem pa napoveduje barok par kolosalnih pilastrov, ki povezujeta glavno etažo in čelo. Še bolj kompliciran je sistem ljubljanskega **dvorca stiških opatov**: na grafično osnovo je pripeta izredno

plastična dekoracija (dvojno merilo!), čeprav plitev, je vendar že izdelan tudi osrednji rizalit (ki mu danes manjka nekdanje zaključno trikotno čelo); poleg manieristične dekoracije pa živi na tej fasadi tudi enako usmerjen motiv dveh portalov v štiriosnem rizalitu in tudi nadstropja predstavljajo adicijo skoraj enakovrednih sestavin. Poskus baročne razčlenbe je torej zastrt z mrežo grafične in plastične dekoracije, tako da masa poslopja sploh ne pride do veljave. — Prav zanimivo je opazovati podoben, čeprav po značaju dekoracije docela različen prijem na graščini v **Slovenski Bistrici**. Stolpi ob glavni fasadi (na dvorišni strani) so sicer



Sl. 12. Sv. Jožef nad Preserjem, podružna cerkev; tloris: 1658  
Sv. Jožef nad Preserjem, succursale; plan: 1658

prislonjeni (eden je starejši), fasadni trakt kot razsežno poslopje pa je prepreden z mrežo sgrafitnih pilastrov in gred. Barok pa nakazuje razgibani portal. — Take bi bile na splošno značilnosti arhitekture do tridesetih let, ko lahko zaznamujemo nekatere nove pojave.

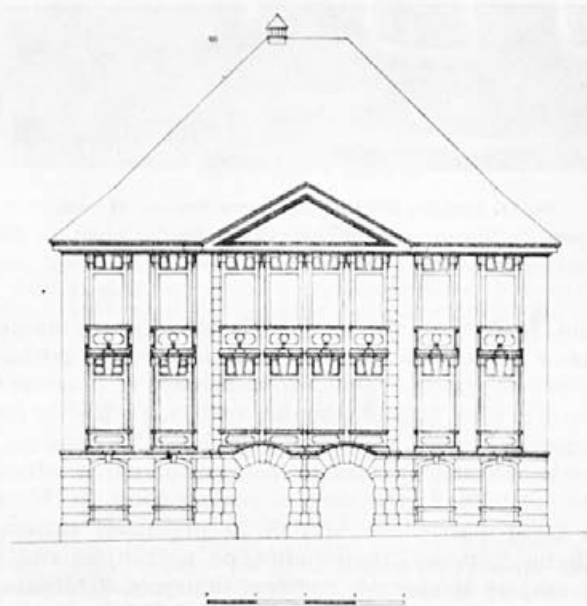
Zlasti je zanimiva okrepitev manierističnih prvin, kakor jih lahko najdemo v skupini cerkva. Ne v kaki konservativni vrsti; narobe, tak značaj imajo ključne arhitekture, na katere se ne naslanja le vrsta regionalno značilnih naslednic v XVII. stoletju, marveč postanejo soodločilne tudi za razcvet baroka v naslednjem veku. Med temi velja omeniti tri pomembne spomenike, cerkve v **Novi Štifti pri Ribnici**, **Sv. Trojico nad Vrhniko** in **Sv. Jožefa nad Preserjem**. Temeljna novost je nenavaden porast višine prostorov, neznan v dotedanji arhitekturi ter ga na splošno lahko označimo kot manieristično črto. Medtem ko je pri vrhniški in pri Jožefovi cerkvi ta lastnost čisto in enosmerno izražena, je pri najkvalitetnejšem spomeniku te skupine, pri Novi Štifti, neznan arhitekt, ki se je naslonil na cerkev v Lodiju pri Milanu, pritegnil problemsko še globljo prvino: z nasprotjem med padajočimi kapelami pritličja in višinskim

smernim kazalcem je prostor notranje razklal. Tako globoko se manierizem ni odrazil v nobenem drugem prostoru pri nas. In v taki ostri obliki ga tudi številne naslednice te stavbe ne poznajo več. Na splošno je namreč manieristični zanos, slokost prostora, kasneje utišana, kjer ni nenavadno raztegnjenih proporcev posameznih partij, je taka nota omiljena z enotnostjo prostora (kakor na primer v znani skupini loških dvoranskih cerkva brez kapel, ki so nastale z naslonom na vrhniško Trojico). Še manj je manieristični poudarek Sv. Jožefa očiten pri številnih gorenjskih naslednikih, ki neopazno preidejo v zrele baročne zasnove z ustreznim proporcioniranjem vseh treh prostorskih delov (vhodne partije, oktogonalne ladje in prezbiterija). Potemtakem imajo izrazite manieristične črte zlasti matične arhitekture. Tezo o zorenju baroka v drugi polovici stoletja prav odlično podpira za naše kraje nenavaden, značilen pojav v cerkveni arhitekturi, ki ga je Marolt imenoval »gotski« barok. Diferenciranje tradicionalne obočne mreže v odročnih cerkvah, tako da grebenasti sistem opusti princip zgolj enakomerne dekorativne spremljave oboka in ponazarja gibanje, dokazuje posvojitve baročne kompozicije tudi v tej najbolj konservativni plasti.)

V profani arhitekturi srede in druge polovice stoletja so zanimivi zlasti gradovi in dvorci mimo prav redkih pomembnih meščanskih hiš. Z vsakim desetletjem se močneje uveljavlja masa poslopij. Žal **podrti knežji dvorec** v Ljubljani iz štiridesetih let je bil že ves v tem znamenju. Razčlemba širokega obcestnega trakta v osrednji rizalit (viden v večjih odprtinah in ponazorjen plastično z nadstrešnim čelom) in krili je izveden z manieristično naglašeni šivanimi ogli in izoliranimi kamnoseškimi sestavinami. A vendar se masa kot odločilna prvina občuti kot vodilen motiv. Graščina v **Goričanah** je bila tudi prostorsko izredno razčlenjena, čeprav nam ohranjena Valvasorjeva upodobitev ne pove prav nič o fasadi. **Ajmanov grad** z več trakti in parkom, zasnova **Polhovega gradca** z osrednjim obzidanim prostorom, **Begunje z zaprtim** častnim dvoriščem in vrsta drugih gradov govori o poskusih grupiranja mas, ki so v posameznih pogledih baročno oblikovane, v celoti pa grupiranje še ne zasluži takega naziva. Pri Polhovem gradu lahko celo izrecno govorimo pri oblikovanju dvorišča o manierističnem principu pogledov skozi oba portala v osi v praznino (Raumflucht), ki mu neizdelani arrangement parka, vodnjaka in fasade glavnega poslopja ne more konkurirati. Očitno pa je napredovala podoba fasad, ki se odločneje oblikujejo kot enotna telesa, čeprav tudi s tradicionalnimi sestavinami (**na primer Bokalce** z ogelnima stolpoma, toda z enotno učinkujočo fasado).

Ob taki barok napovedujoči in v vrsti značilnosti že baročni arhitekturi gradov se manieristični princip najdlje vzdrži v skupini manjših arhitektur sakralnega ali profanega namena, v profani vrsti zlasti pri ekskluzivnih temah. Sem štejemo npr. cerkvi v **Zelšah** in v **Valični vasi**, vrtni paviljon v **Soteski**, dvorec Zemono pri Vipavi. Med najpomembnejšimi spomeniki te skupine je žal spričo ruševin komaj še ogleda vredni gradič **Nadlišek**, pravcata vila z zasukanimi ogelnimi stolpiči in vhodnim stolpom nad osrednjim stopniščem; manieristični princip adicije plastičnih sestavin je tu tudi že prekrit z oblikovanjem fasade.

Če na koncu omenim med redkimi omembe vrednimi zastopniki meščanske hiše spričo očitnega baročnega naglasa značilno fasado hiše na Starem trgu 3 v Ljubljani s plitvo pilastrsko obleko in genovsko plastičnim vencem z maskami in girlandami, naj bi z njo svoj pregled arhitekture v XVII. stoletju zaključil. Kar bi bilo sicer še kvalitetnih del, bi bilo njihovo naštevanje v tem orisu odveč, ker bi brez nadrobne analize posameznih spomenikov ne mogli prispevati k podobi celote. Značilno arhitekturo te dobe na Primorskem prav tako opuščam, ker po povedanem problema ne osvetljuje z bistveno nove strani. Kot deželna s sklenjenim kulturnim licem, ki prejema odločilne vzpodbude z Beneškega (na Krasu živijo tudi celinske prvine), bo zanimiva kot enota zase, ključni problemi, s katerimi se bo morala ukvarjati raziskava značaja in razvoja arhitekture v obravnavanih dveh stoletjih pri nas, pa leži spričo drugačne tradicije in formiranja širše pomembnih centrov vzhodno od primorskega pasu.



Sl. 13. Ljubljana, Stiški dvorec; naris-fasade, 1629  
Ljubljana, maison seigneuriale de Stišna; dessin de la façade, 1629

#### IV. NEKAJ ZAKLJUČKOV

Kljub zelo splošnemu, bežnemu in nepopolnemu pregledu arhitekture XVI. in XVII. stoletja pri nas, kjer bo vsakdo pogrešal vsaj omembo cele vrste znanih spomenikov, se vendarle ponujajo za splošno oznako in periodizacijo nekateri okvirni zaključki. Ugotovili smo dve te-



Sl. 14. Zemono pri Vipavi; zadnja četrtina 17. stol.

Zemono près de Vipava; maison seigneuriale; dernier quart du 17<sup>e</sup> siècle

meljni razvojni fazi: renesančno v XVI. stoletju in manieristično ter zgodnjebaročno v XVII. stoletju. Naša tako imenovana pozna ali posebna gotika po vsej pravici zasluži oznako prve stopnje in posebne oblike renesančne arhitekture, kjer je tradicionalna obleka, po bistvu pa je arhitektura nova, negotska. Sreda in druga polovica XVI. stoletja bi zaslužili tudi oznako naše renesančne klasike v razumljivem relativnem pomenu besede; če namreč odklanjamo oznako renesančnega in klasičnega zgolj za ekskluziven izbor italijanske klasike in priznamo razpon novodobne umetnosti tudi na formalno raznorodne, po notranjem značaju profane, uravnotežene, vsaj po tendencah statične, umirjene arhitekture. Manierizem smo doživeli v problemsko poglobljeni obliki le v nekaterih delih, sicer pa ta sama spremljajo našo arhitekturo vsaj v vsem XVII. stoletju, ob njej in z njo pa se razvijajo prvine baročne arhitekture, ki se v čistih formulacijah uveljavi v XVII. stol. posamič, sklenjeno in zrelo pa ob novih direktnih pobudah v naslednjem stoletju.

V opravljenem pregledu ni bilo nobenih imen niti označenih skupin izrecno glede na provenienco. A vendar je mogoče reči, da je zajeten del te arhitekture plod domačih tal. Posebej to velja za sijajno skupino dvoranskih cerkva in številnih drugih, ki jih tu sploh nismo omenjali, čeprav nekatere sodijo prav med ključne spomenike (na primer cerkev na Sveti gori), da o manjših cerkvenih prostorih sploh ne govorim. Prav tako ni nobenega dvoma, da doslej pogosto prezrta meščanska hiša ni importi-



rana, čeprav so tuje pobude za več njenih prvin na dlani; intimno sorodstvo s cerkvenim stavbarstvom je nazoren dokaz za tako trditev. Da, celo pri vrsti gradov, kjer je delo tujih rok najočitnejše, lahko ugotovljamo sodelovanje udomačenih form. Ob importu zgodnjebaročnih cerkvenih zasnov, deloma z močnim manierističnim naglasom, smo lahko ugotovili, da so se na široko udomačile, kolikor niso pomenile ekstremnih ali ekskluzivnih formulacij. Tudi za italijanskemu značaju najbližjo arhitekturo Primorja bodo raziskave nedvomno odkrile vrsto domačih mojstrov, ki so po tujih zgledih ustvarili tradicijo. Teza, da Slovenci ne poznamo spričo znanih zgodovinskih okoliščin v XVI. stoletju čiste renesanse, je že spričo vrste tujih raziskav o značaju umetnosti te dobe v različnih pokrajinah in celo v Italiji sami, izgubila vso nekdanjo nepotrebno ostrino; zakaj pomembno je, da renesanso vendarle imamo, da se je uveljavila sicer spočetka pretežno v tradicionalni obleki, potem v sintezi tradicije in importiranih sestavin, toda samo tako smo jo v resnici doživeli.

## RÉSUMÉ

# APERÇU DE L'ARCHITECTURE DES 16<sup>e</sup> ET 17<sup>e</sup> SIÈCLES EN SLOVÉNIE

### Introduction

Tandis que les deux périodes d'épanouissement, le gothique et le baroque, tôt identifiés dans le passé artistique de la Slovénie, ont déjà formé l'objet d'une série d'analyses et de traités synthétiques, le problème de l'art des deux siècles intermédiaires, du 16<sup>e</sup> et du 17<sup>e</sup> siècles, est resté négligé et n'a été qu'à peine posé. La thèse fondamentale sur les éléments renaissants dans cette période s'appuie surtout sur le matériel étranger, italien. Pourtant, entre les deux guerres ont déjà été écrites, au sujet d'une classification si étroite, des pensées critiques, en premier lieu par rapport à l'architecture du gothique avancé ou gothique traditionnel et à la peinture murale. En outre, avant la guerre déjà, ont été initiées des recherches systématiques, surtout dans le domaine de l'architecture sacrée. À ces recherches de Stelè se joignit, après la guerre, l'étude de Komelj sur l'architecture féodale qui, cependant, n'arrive pas au-delà de la première moitié du 16<sup>e</sup> siècle, de façon que le matériel que nous sommes en train d'éclaircir critiqueusement, jusqu'à présent n'a point encore été recueilli dans son ensemble. Le but de cette étude est de classifier, du point de vue du style, les divers thèmes architecturaux dans les deux siècles mentionnés, tout en tenant compte du fait qu'une telle analyse doit être approfondie avec la recherche des éléments structuraux des architectures qui ne sont pas toujours identiques avec le langage formel extérieur.

### I. Le gothique avancé et le gothique spécifique dans l'architecture sacrée

Le terme de gothique avancé signifie pour nous un degré dans l'évolution de l'architecture après le 13<sup>e</sup> siècle français classique. Il ne s'agit donc aucunement d'une simple continuation du gothique classique. Selon la classification de Cancar, populaire chez nous, où l'architecture gothique comme ensemble fut traitée comme un chaînon intermédiaire logique entre l'architecture romane au système lié et la clarté limpide de la renaissance, l'analyse a été faite trop du point de vue de la perspective de la renaissance. De ce fait, on n'a, en partie, même pas tenu compte des valeurs justes de la phase gothique classique. Les constatations fondamentales de Jantzen et de divers autres investigateurs per-

mettent toutefois une appréciation plus juste du gothique classique. Il est généralement reconnu que l'uniformisation de l'espace est un thème spécifique de l'architecture du gothique avancé, lorsque le rôle des parties architecturales, des rapports entre les espaces et de l'éclairage est en train de changer. Le principe de cette phase nouvelle dans l'évolution de l'architecture est la formation d'un espace unitaire, de séjour, rigoureusement dit, profane. Les piliers en faisceaux supportent, la voûte s'aplatit et s'abaisse, le système des voûtes reçoit un rôle nouveau. La forme directrice de l'espace est la salle. — Les architectures que nous embrassons par le terme de gothique spécifique représentent le degré, où du gothique, il n'y a plus que le vêtement qui, lui aussi, a déjà subi des transformations dans tous les éléments fondamentaux. Du point de vue de la sociologie, le gothique avancé et le gothique spécifique peuvent s'expliquer par le rôle des commettants nouveaux et de la manière de penser nouvelle; la haute aristocratie féodale et ecclésiastique a été substituée par la bourgeoisie et les paysans.

Une telle définition du gothique avancé et du gothique spécifique nous permet d'embrasser aisément notre matériel. Les deux réformes de la conception de l'espace, le chœur long bourgeois, l'espace-salle dans la nef, de date plus récente, et, finalement, le traitement équivalent des deux composantes au 16<sup>e</sup> siècle, documentent la voie indiquée. La salle graduée de Ptujška gora est encore, en majeure partie, gothique; à Kranj, où il y a aussi un bon exemple de chœur long, on connaît un exemple révolutionnaire de salle de nef pure au plan carré sur trois paires de piliers en faisceaux et la voûte à filet; à Dvor, où la voûte de la nef a été substituée par un plafond à caissons, le chœur lui-même est devenu une petite salle large. Parallèlement, on observe un changement dans le fonctionnement des parties architecturales depuis les pilastres de Ptuj jusqu'aux piliers en faisceaux de Kranj et l'arcade massive de Dvor. Le même vaut pour le système des voûtes. L'exemple le plus pur d'un édifice développé de classification entièrement renaissante de ce type est la nef à Leskovec près de Krško, tandis que pour la Styrie, l'exemple le plus caractéristique est l'église des Rois Mages qui s'appuie à la Ptujška gora. Malgré les éléments gothiques, le caractère de ses espaces est non-gothique. Les exemples décrits sont intéressants pour leurs caractéristiques régionales. En ce qui concerne l'éclairage des espaces, on y observe un agrandissement caractéristique des croisées et, surtout, un éclairage différent; la lumière intense des vitraux gothiques y est remplacée par des tons clairs, de couleur neutre. Enfin, le même vaut aussi pour la polychromisation des parois, où les fresques cèdent la place à une peinture discrète des murs et des parties. En tant que la peinture figurative continue à se maintenir en place, elle acquiert un caractère renaissant marqué. Classifier une telle architecture comme gothique veut dire surestimer l'importance des formes extérieures au dépens du caractère des édifices, resp. des espaces. De ce fait, il est plus juste parler d'une parallèle de la renaissance italienne, telle qu'elle a réussi à se développer au sein du système gothique. — Ayant constaté la tendance à une conception centrale dans les édifices à salle, il nous est impossible de passer sous silence deux exemples classiques de type central. Tandis que l'église détruite à Govče, un édifice protestant, avait conservé sa cuirasse de piliers gothiques, l'église à Svete près de Komen qui s'est conservée constitue un exemple exceptionnel de type à espace central octogonal avec une toiture ouverte reposant sur un pilier central, dont les ancêtres furent l'architecture de Ravenne et de la Lombardie — et qui ne connaît plus aucun détail gothique.

Bref, après les exemples révolutionnaires de l'architecture du gothique avancé du 15<sup>e</sup> siècle, au siècle suivant, bientôt après 1500, se fait valoir, dans le domaine sacré, une architecture qui, bien que conservant, pour longtemps encore, certains détails gothiques, signifie en même temps la victoire des idées nouvelles sur toute la ligne; les visions nouvelles ne pouvant plus être entièrement dominées par le langage traditionnel, cette architecture profite aussi des composantes renaissantes italiennes marquées. Dans ce processus, il s'agit de la formation d'un espace uni, profanisé, centralisé, obtenu par l'omission du dynamisme gothique et de la traduction des parties des limites de l'espace et des supports dans les voies rationnelles, du passage de la tradition gothique prononcée à une application décorative.

## II. L'architecture profane du XVI<sup>e</sup> siècle

Le fond social de l'architecture du gothique avancé de nos églises ou de la renaissance sous des vêtements gothiques, s'il nous est permis de caractériser de cette manière les espaces des églises au XVI<sup>e</sup> siècle, se révèle par le nombre disproportionné de commandes profanes; à ce temps-là naquirent nos villes dans la variante maçonnerie, des châteaux et des manoirs, l'architecture paysanne du type maçonnerie. Ces phénomènes éclaircissent la profanisation de l'espace sacré. On distingue nettement deux tâches principales, décisives pour la naissance des types nouveaux dans l'architecture profane: le besoin de fortification des villes et des châteaux, et le désir de représentation et de confort des habitations. La première de ces deux tâches amena dans notre pays de nombreux maîtres et maçons italiens qui, en même temps, satisfirent aussi au second des deux besoins, au moins en ce qui concerne les tâches plutôt exigeantes. Parmi ces réalisations nouvelles, la forme la plus pure est celle du manoir fortifié qui réunit le type de la forteresse et du palazzo (Krumperk); il s'agit de conceptions de type rectangulaire ou carré avec une cour intérieure à arcades et des tours d'angle. Le précurseur de cette variante mûre sont les conceptions à rondelles, les assimilations des schémas idéaux à chacune des ailes; parallèlement persiste aussi le type du manoir qui, dans une répartition nouvelle régulière, a adopté le système gothique des saillies (Zaprice sur la gravure de Valvasor, Drnča, Čemšenik). Au milieu et dans la seconde moitié du siècle, cette architecture est caractérisée par de riches couronnes, par la physiognomie plastique de son ensemble, par des cours à arcades, par la suite des pièces, parmi lesquelles excelle la salle seigneuriale, tandis que les escaliers, considérés comme un mal inévitable, ont une place secondaire et peu respectable. Rares sont les exemples purs de langage italien, surtout quant aux détails, qui se sont conservés. De ce fait, nous sommes amenés à supposer non seulement des déviations provinciales, mais aussi une acclimatation et une collaboration des maîtres du pays; les voûtes avec des motifs à crête p. ex. en sont une preuve.

Des changements semblables à ceux que l'on observe aux châteaux et aux manoirs, ont lieu aussi dans l'architecture bourgeoise. Un bon exemple nous est offert par le groupe des maisons bourgeoises à Ljubljana où, au début du 16<sup>e</sup> siècle, le palazzo du château fut agrandi et la ville nouvellement fortifiée. Ces maisons ont des rez-de-chaussée à forteresse, des saillies plastiques d'angle, héritées du gothique. On ne peut point expliquer ces traits par le moment de fortification, mais par une tendance à une expression plastique qui constitue la nouveauté figurative directrice de ce siècle; c'est ce temps-là qui introduit dans la ville aussi les premières arcades à colonnes des cours, bien que celles-ci présentent encore un profil gothique. Un monument particulièrement important de cette orientation est la maison de Homan à Škofja Loka qui, aux angles, a des saillies traditionnelles et rondes et qui a engendré de nombreuses imitatrices de date plus récente en Haute-Carniole. Ici, les parallèles avec le classicisme italien sont évidentes. Dans cette série est en outre caractéristique le motif des étages à consoles à Škofja Loka qui est identique avec les couronnes plastiques des châteaux de cette époque et que connaît l'Italie et, parfois exécuté en bois, aussi la renaissance septentrionale. Il faut mentionner également le type de manoir greffé sur la maison bourgeoise aux deux saillies rectangulaires, connu à Vrhnika et ailleurs. La preuve la plus convaincante que notre maison bourgeoise n'a pas poussé uniquement des initiatives méridionales, est l'intérieur de ces édifices; unique de son espèce est la maison bourgeoise à Radovljica au rez-de-chaussée à salle qui, par le type et le système des voûtes, représente la réduction de la salle d'église de cette même localité. Et c'est justement de ce point de vue que notre maison bourgeoise constitue un document irremplaçable. — Si pendant tout le siècle, la maison bourgeoise a visiblement conservé ces éléments traditionnels, on rencontre aussi des architectures au rapport inversé; l'aile d'habitation à Stična montre, à côté des parties absolument italiennes, avec ses deux saillies d'angle polygonales, en même temps une gracilité gothique masquée. — Un chapitre à part constitue, comme ensemble à caractère uni, les architectures du Littoral qui signifient des déviations locales de la renaissance vénitienne et du maniérisme. Parmi les représentants caractéristi-

ques, on compte en premier lieu le palais de Del Belli et celui de Tacco à Koper; le même vaut aussi pour les châteaux dans la région de Vipava.

Des exemples évidents de l'architecture renaissante sont offerts par nos maisons de ville; à Maribor et à Ptuj, il y a de bons exemples d'architectures de main italienne qui cependant sont contaminées de traits acclimatés, tandis que p. ex. l'hôtel de ville de Loka n'est italien que dans la partie de la cour à arcades, le reste de ses parties étant traditionnel. Dans cette ville s'est conservé aussi un magasin à blé extrêmement intéressant.

Après cette revue incomplète de l'architecture profane du XVI<sup>e</sup> siècle chez nous, nous pouvons dire brièvement: par sa tendance fondamentale à se former une coquille plastique, c'est le temps de notre renaissance classique. Mais cette architecture est en même temps classique par son autre trait, c'est-à-dire par la formation des espaces qui, surtout dans la maison bourgeoise, est liée aux salles d'église. Le diapason de son caractère se meut donc entre le type du castello et du palazzo italiens acclimatés et l'église du gothique avancé à structure renaissante.

### III. Les directions dans notre architecture du XVII<sup>e</sup> siècle

Si notre architecture du XVI<sup>e</sup> siècle est donc, en général, renaissante, sans que cependant il s'agisse toujours d'une forme renaissante extérieure, et si, en même temps, on pourrait parler de quelques traits maniéristes, bien que les problèmes que pose ce côté, ne soient pas encore approfondis, on peut observer, au XVII<sup>e</sup> siècle, deux nouveautés. En tout cas, la désignation populaire de ce siècle comme période de transition doit être analysée. Premièrement, nous avons à faire avec des phénomènes qui, par les formes extérieures, continuent, il est vrai, la tradition du XVI<sup>e</sup> siècle, mais dans une direction nouvelle que nous pouvons désigner comme maniériste, surtout parce que, à ce temps-là, nous rencontrons aussi certaines architectures de haute qualité, où le maniérisme n'est pas seulement un trait isolé ou extérieur, mais leur noyau même; deuxièmement, dès le début du siècle déjà, apparaissent des architectures au caractère baroque prononcé. Cependant, puisqu'à notre symposium le problème principal est le problème de l'élément renaissant dans l'art slovène, nous n'allons que toucher en passant et en lignes générales à ces directions du XVII<sup>e</sup> siècle. — La nouveauté principale, en comparaison avec l'architecture du siècle précédent, constitue le résultat de l'action de la contre-réforme qui donna lieu à la naissance d'une série d'églises appartenant pour la plupart à des couvents, soit qu'il s'agisse du type de salles baroques à chapelles, ou des conceptions à trois nefs; toutefois, les salles baroques (l'église de Saint-Jacques à Ljubljana, la nef de l'église du chapitre de Novo mesto, Kostanjevica près de Gorica) sont d'une conception baroque plus marquée que les constructions à trois nefs (la baroquisation de Stična, l'église de Puščava); cependant, elles sont régulièrement des conceptions mutilées du type de Vignola sans coupoles. Une série de compromis a eu lieu à la campagne, où comme un trait maniériste accessoire, se fait valoir le filet à crête linéarisé et enrichi, relié aux exemples influencés par l'Italie et relativement purs (Slape près de Klevevž). Parmi les rares conceptions pures du type baroque italien avec une façade à coulisse figure l'église des franciscains à Ljubljana. La décoration à crête est également caractéristique pour de nombreuses maisons patriciennes (Radovljica, Kranj). L'évolution de ce type architectural est donc parallèle à celle des églises. Quelques-uns de ces monuments révèlent clairement, à côté du trait maniériste et renaissant, des éléments baroques (les façades de l'église à Podnanos, la façade du palais de Stična à Ljubljana), où des pilastres colossaux ou la formation de la partie saillante centrale accusent le baroque; tandis que la façade du château à Slovenska Bistrica est, d'une façon maniériste, entrelacée d'un filet à graffites de pilastres et de gradins, son portail accuse le baroque. Au milieu du siècle, le maniérisme devient, dans certains cas, décisif pour le caractère de quelques architectures. Si pour les églises de la Sainte-Trinité au-dessus de Vrhnika et de Saint-Joseph au-dessus de Preserje, le trait décisif dans ce sens est leur hauteur démesurée, l'architecte inconnu de Nova Štifta près de Ribnica a attiré à cette composante aussi le système des chapelles tombantes, par quoi il a rompu l'unité intérieure de l'espace. Nulle part chez nous, le maniérisme n'a été réali-

sé d'une façon aussi profonde. Pour toute une série de déviations nationales de ces architectures clé il est caractéristique que, de dizaine d'années en dizaine d'années, cet élément doit céder le pas à un espace plus unitaire, conçu dans l'esprit du baroque. Il est extrêmement intéressant d'observer un phénomène semblable aussi dans de nombreuses églises provinciales qui, quant à la forme, sont les plus conservatrices, et où les nervures »gothiques« réduites passent de la structure renaissante et maniériste-décorative au dynamisme baroque.

Dans l'architecture profane du milieu et de la seconde moitié du siècle, ce sont les châteaux et les manoirs qui, à côté de quelques maisons bourgeoises assez rares, méritent notre intérêt. Chaque dizaine d'années entraîne une mise en valeur plus forte de la masse des édifices. Le palais princier détruit à Ljubljana fut déjà entièrement conçu dans cet esprit. En outre, sa partie centrale excellait particulièrement par sa partie saillante. Peu à peu, les divers traits baroques mûrissent dans la série des architectures de château, bien que l'ensemble n'ait point encore surmonté les principes de composition maniériste (le château de Ajman, Polhov gradec, Begunje avec la cour d'honneur fermée, Bokalce) et que l'axe unitaire ne se fasse valoir qu'au cours du siècle suivant. A côté de cette série annonçant le baroque et à côté de la série à caractéristiques déjà baroques, les traits maniéristes se maintiennent le plus longtemps dans le groupe des architectures mineures de caractère sacré et profane, et, dans celui profane, notamment dans des thèmes exclusifs (les églises de Valična vas et de Zelše, le pavillon de jardin à Soteska, le manoir de Zemono près de Vipava). Parmi les monuments caractéristiques de cette direction, il y a une véritable villa à Nadlišek (malheureusement en ruine), avec des tourelles d'angle torsés et une tour d'entrée au-dessus de l'entrée; le principe maniériste de l'addition des masses plastiques y est recouvert par la formation baroque de la façade. — Parmi les rares exemples d'une maison bourgeoise, resp. patricienne, il nous faut citer la maison à Stari trg 3 à Ljubljana, avec sa façade à pilastres et sa couronne plastique avec des masques. Je ne m'occupe pas ici des exemples de l'architecture qui évolue en ce même temps au Littoral, parce que, sans une analyse détaillée, ils ne peuvent guère contribuer à l'image de l'ensemble et aussi, parce qu'il s'agit d'une région à physiognomie culturelle unie, influencée par Venise; elle est donc située hors des problèmes clé.

#### IV. Quelques conclusions

Malgré le panorama très général et incomplet de l'architecture des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, où chacun aura remarqué que toute une série de monuments connus n'a même pas été mentionnée, on est néanmoins amené à faire certaines conclusions de cadre concernant la désignation et la périodisation de cette architecture. Nous avons pu constater deux phases d'évolution fondamentales: la phase renaissante au XVI<sup>e</sup> et celle maniériste et du premier baroque au XVII<sup>e</sup> siècle. Notre gothique dit spécifique mérite à bon droit le nom de degré et de forme spécifique de notre renaissance, où le vêtement est traditionnel et l'esprit est neuf. Le milieu et la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle méritent bien la désignation de notre renaissance classique, évidemment dans le sens relatif du mot, c'est-à-dire, si nous refusons d'accepter la désignation de renaissant et de classique uniquement pour le choix exclusif du classique italien et si nous admettons que le terme de l'art nouveau embrasse aussi les architectures modérées, formellement différentes, profanes par leur caractère intérieur, équilibrées et statiques au moins par leurs tendances. Nous n'avons fait l'expérience du maniérisme dans une forme problématiquement approfondie que dans quelques parties. Du reste, ce trait est un phénomène accessoire de notre architecture au moins au XVII<sup>e</sup> siècle. A côté de lui se fait valoir l'architecture baroque, sporadiquement au début et par la suite, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle et sous l'impulsion des initiatives nouvelles, en masse.

Dans le présent panorama ne figurent ni des noms ni des groupes déterminés particulièrement par égard à leur provenance. Et pourtant, on peut dire qu'une partie importante de cette architecture est le fruit des mains des gens du pays. Cela vaut en particulier pour le groupe brillant des églises à salle (nous ne les avons mentionnées que dans un choix le plus stricte). De même, il est hors

de doute que la maison bourgeoise, jusqu'ici souvent laissée de côté, n'est pas importée, bien que plusieurs de ses éléments portent l'empreinte évidente des influences étrangères; sa parenté intime avec les espaces sacrés appuie d'une façon évidente cette affirmation. Même dans la série des châteaux, où le travail des mains étrangères est le plus évident, on rencontre des formes acclimatées chez nous. Quant à l'importation des conceptions du premier baroque, au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle qui, en partie, porte un accent fortement maniériste, nous pouvons constater qu'elles se sont largement acclimatées, en tant qu'elles ne constituaient pas des formulations extrêmes ou exclusives. De même, dans la série unie de l'architecture la plus voisine du caractère italien, celle du Littoral, les recherches révéleront sans doute de nombreux maîtres nationaux. La thèse que les Slovènes, à cause des circonstances historiques connues au XVI<sup>e</sup> siècle, ne connaissent pas la renaissance pure, a déjà perdu, du fait d'une série de recherches de la part des étrangers sur le caractère de l'art de cette période parues dans diverses régions et même en Italie, toute l'acuité inutile d'autrefois; car il est remarquable que, en dépit de tout, nous avons la renaissance, que, bien qu'au début, elle se soit fait valoir principalement sous des vêtements traditionnels, par la suite elle se manifesta dans la synthèse de la tradition et des composantes importées. Mais ce n'est que telle qu'en vérité, nous l'avons vécue.

## DELEŽ ITALIJANSKIH GRADBENIKOV NA ŠTAJERSKEM V 16. IN 17. STOLETJU

JOŽE CURK

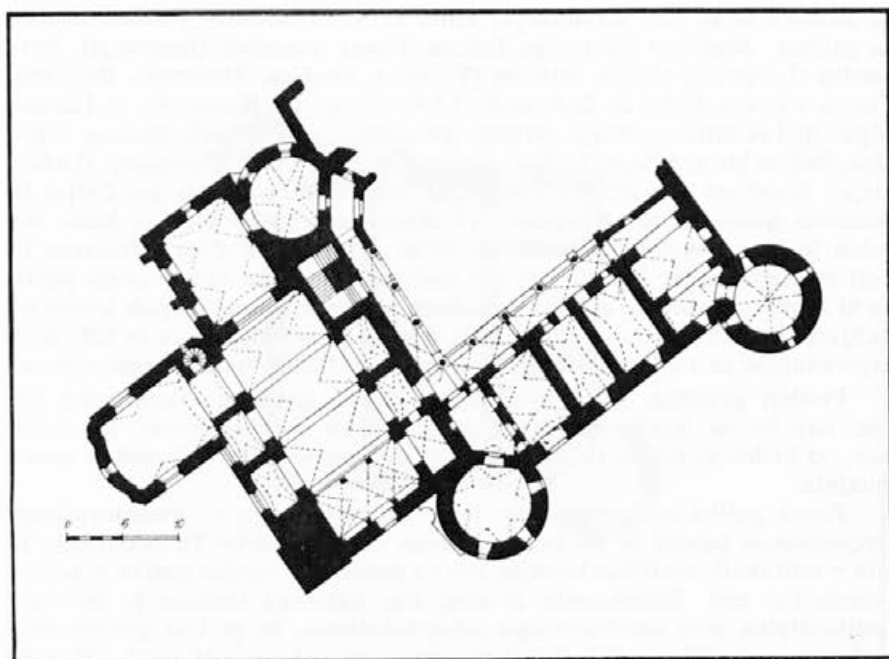
Srednji vek se je poslavljajal od naših krajev v precej burnih razmerah, ki so se odražale v krizah na političnem, gospodarskem in cerkvenem področju. V politiki se je to kazalo v vojnah, ki so pretresale habsburške dedne dežele v vsej 2. pol. 15. stol. (borba za celjsko dediščino, vojne z upornim plemstvom in ogrskim kraljem Matijo Korvinom itd.), posebno pa v turških vpadih, ki so od l. 1469 dalje neusmiljeno pustošili med slovenskim življem in do l. 1508 tako ali drugače uničili približno 200.000 naših ljudi. Razvijajoče se denarno gospodarstvo je (na ekonomskem področju) povečalo nastajajoči družbeni antagonizem med posameznimi fevdalnimi razredi in hkrati rahlo oznanjalo prve zametke bodoče absolutistično-fevdalne uradniške države. Medtem ko so se tradicionalni družbeni sloji (fevdalci, kmetje, meščani) znašli v interesno nasprotujočih si položajih (vladar-plemstvo, plemstvo-kmetje, meščanstvo-podeželje), poslabšanih zaradi inflacijskih posledic bankroterske Friderikove politike, je opaziti, da so nastali prvi elementi ranega (južnonemškega in nato italijanskega) kapitalizma, z njimi nekaj organizirane vaške obrti, veletrgovine, fužinarstva in rudarstva, ter s tem zametki meznega dela, ki se bo znova močneje pojavilo šele ob koncu 17. stol. To pa je že bistveno nov gospodarski faktor, ki je bil pogoj tudi za nov tip človeka, delavca, ne tlačana. Dejansko bomo srečali prav na tem področju prve predstavnike Italijanov kot nosilce naprednejšega družbenega razvoja, za katerimi bodo kmalu prišli tudi drugi, predvsem gradbeniki. Na žalost je doba gospodarskega zastoja, ki se je začela v 17. stol., ta razvoj kmalu močno zavrla in še enkrat vsilila našemu, posebno meščanskemu življu, fevdalni okvir in preprečila njegov liberalnejši razvoj. Ker je ta okvir ostal v absolutistično-fevdalni državi v veljavi prav do sredine 18. stol., je zavrl razvoj naših mest, povzročil njihovo stagnacijo in jih provincializiral. Na cerkvenem področju se je kriza najjasneje kazala v razkroju cerkvene organizacije, ker se je ravno ob koncu srednjega veka versko življenje ljudskih množic razmahnilo ter našlo v drobnem verskem delovanju in raznih skrivnih sektah ventile za svoje nezadovoljstvo z obstoječimi duhovno-moralnimi razmerami. Vendar vse našteje krize niso našega človeka, niti meščana niti podeželana, gospodarsko povsem uničile, pač pa so ga pognale v vedno večjo brezpravnost (uvajanja rimskega prava!), čemur se je posebno upiral, saj je moral poleg drugih obveznosti

prevzemati nase vsa bremena novo nastajajoče državne organizacije, reševati ekonomske težave zemljiških gospostev in deloma celo aktivno podpirati (nastajajoče) najemniške in sklicne vojske.<sup>1</sup>

Na tako razrahljanih družbenih temeljih je bilo zgrajeno 16. stoletje. Vanj so se vpletli vsi navedeni elementi tako tesno, da so vedno znova povzročali pretrese raznih oblik in dimenzij. Naj omenim samo kmečke upore s kar revolucionarno postavljenimi politično-socialnimi cilji, pojav protestantizma, precejšnji ekonomski razmah trgov in mest na račun podeželja, uvedbo novih življenjskih navad, mode in umetnosti, nastanek večjih podjetij in svobodnejši razmah trgovine v primerjavi s cehi in starim trgovskim pravom, velike turške vojne z vsemi posledicami, močno premoženjsko diferenciacijo v vseh slojih prebivalstva itd. V nakazano presnavljanje splošnega življenja na začetku novega veka, katerega opis pa seveda ne spada v okvir tega članka, se od začetka 16. stol. dalje vedno pogosteje vpletajo italijanska imena. To pomeni, da so dozorevali pogoji, ki so privabljali Italijane, da so se priseljevali ali vsaj delovali v vzhodnoalpskih deželah. Tam so že v 1. pol. 16. stol. igrali veliko vlogo pri preoblikovanju dvorskega (najprej dunajskega, po l. 1560 tudi graškega), fevdalnega in nekoliko tudi meščanskega življenja, precej so vplivali, čeprav ne vedno pozitivno, na cerkveno, nič pa na kmečko življenje.

Specifične razmere, ki so povzročile tako množično doseljevanje Italijanov v Notranjo Avstrijo in posebno na Štajersko (nikoli prej in ne pozneje ni bilo tako obsežne in vplivne imigracije!), so se izoblikovale prav v začetku 16. stol., k čemur je precej pripomoglo tudi to, da so Habsburžani pridobili Goriško grofijo (1508) in s tem neposrednejše stike z mejno Furlanijo. Jasno pa je, da so zveze obstajale že tudi poprej, saj se je že v srednjem veku razvijal med obema deželama trgovski promet (čeprav je bil v glavnem vezan s privilegiji na Dunaj!) in seznanjal obe deželi. Medsebojne stike je pospeševala tudi cerkvena pripadnost k Ogleju, nato zveze s središčem katolištva Rimom, potujoči študenti, obrtni pomočniki, poklicni vojaki itd. Vlogo neposrednega povoda za italijansko »invazijo«<sup>2</sup> v alpske dežele pa sta nedvomno odigrala oba popolnoma romansko vzgojena Maksimiljanova vnuka, nadvojvodi Karel in Ferdinand. Obadva, predvsem pa Ferdinand, ker je Karel postal l. 1519 nemški cesar, sta si uredila na Dunaju dvor, na katerem je mrgolelo Špancev in Italijanov, ki so mu dajali želeno velikopoteznost in svetovljanstvo. Dvoru so se kmalu pridružili kot trabanti razni finančniki in upniki, zakupniki in podjetniki, industrijci in lastniki monopoliziranih družb, za katerimi so prišli razni sodelavci iste narodnosti: uradništvo, tehniki, (ki so v naše fužinarstvo uvedli t. im. laško kladivo), rudarji, prekupčevalci z lesom, živino, medom, kovinami in kovinskimi izdelki itd. Evropo so takrat ogrožali Turki (1529, 1532). Obmejna mesta in trdnjave se jim ne bi mogle upirati zaradi zastarelih utrd. Tu bi bila potrebna hitra intervencija, pri čemer so lahko pomagali samo Italijani. Že takrat so imeli mnogo literature o utrdbah ter dobre vojaške arhitekto, inženirje in gradbenike. Prva sta prišla Simon iz Firenz na Dunaj in Domenico dell Allio v Gradec. Poleg tega so se Italijani posvetili še nekaterim drugim poklicem in vplivali na celo vrsto raznih življenjskih področij tako, da so iz njih izoblikovali kar nov življenjsko-kulturni faktor, ki je vsaj v letih 1560 do 1620 več





Sl. 15. Olimje; graščina; 1525—1550  
Olimje; château; 1525—1550

dajal, kot sprejemal in šele po razpustu graškega dvora l. 1619 polagoma izgubljal pomen, čeprav so njegovi sledovi in odmevi živeli še prav do 18. stoletja.

Na graškem dvoru so Italijani nastopali v letih 1560 do 1620 kot dvorni svetniki in diplomati, kaplani, učitelji in vzgojitelji, kot služabniki, vrtnarji, lovci, jahalni učitelji, zdravniki, lekarnarji, slikarji (npr. Giangiacomo Monte, Beldassare Grineo, Theodoro Ghisi, Gianpietro de Pomis itd.), kapelniki, organisti, skladatelji, pevci, trompetisti (trompeta je bila takrat najpriljubljenejši instrument!), plesni mojstri, koreografi, igralci, oficirji, balonarji (igra z baloni je bila takrat izredno priljubljena in so zanje gradili posebne stavbe), sabljači itd. Pri deželni vladi so bili svetniki, komorni prokuratorji, vladni sekretarji, kontrolorji, adjunkti, nato deželni uradniki, stanovski zdravniki in lekarnarji, deželni fiziki itd., v mesta pa so infiltrirali vrsto drugih, novih poklicev, posebno poštarjev, opekarnarjev, slikarjev, gradbenikov, prekupčevalcev z živino, trgovcev, kamnosekov, zidarjev, drogeristov, steklarjev, kositarjev itd. Poleg tega so Italijani ustanovili velika trgovska podjetja in družbe ter popolnoma monopolizirali izvoz žebeljev, medu, svinj, slanine, platna in živine, zakupili so davke in carine, postali industrijci in celo iznajditelji (npr. ing. Scandinari, ki je skonstruiral vodno črpalko v Idriji) ter se končno vrnili tudi v vrste domačega plemstva. To se je posrečilo več kot 40 družinam,

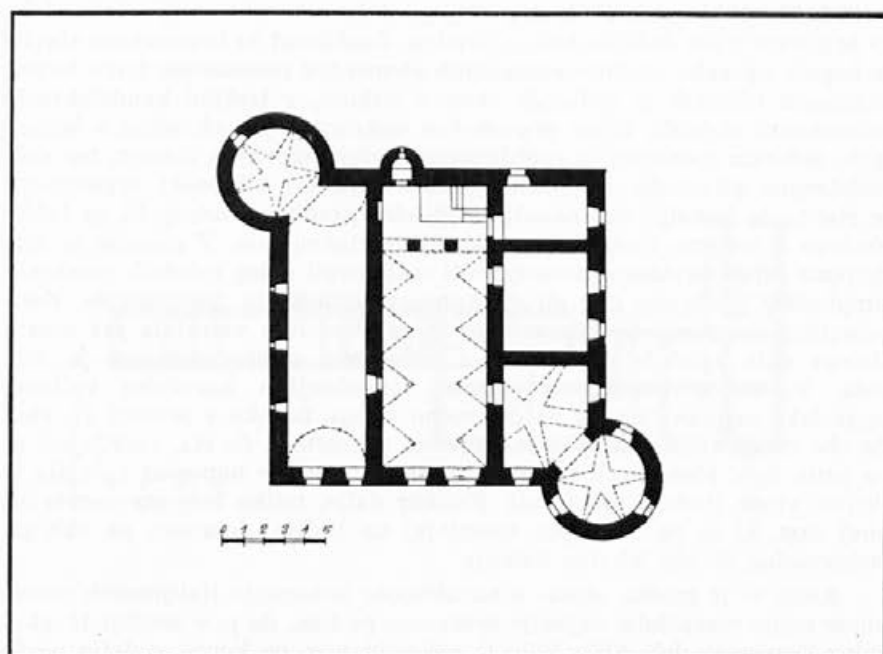
od katerih so za nas zanimivejše tiste, ki so se naselile v naših krajih, na primer: Andriani (Gotovlje, Rečica, Paka), Angeloti (Razvanje), Bernardin (Breze pri Celju), Attems (Vurberg, Brežice, Slovenska Bistrica), Caccia v Ptuj, Conti de Comissano (Hebenštrajt pri Konjicah), di Lancio, Dipat in Lanthieri v Ptuj, Miglio (Brunnberg pri Žalcu), Moscon (Sevnica, Rajhenburg, Pišcece, Laško, okolica Rogatca, Ptuj), Valvasorji (Laško, Širje), Bucelleni (okolica Rajhenburga), Montagnana (Breze pri Celju) in Scazuola (posestva pri Konjicah). Iz skiciranega jasno vidimo, kako obsežna je bila invazija Italijanov in kako je prepojila dvor, plemstvo in tudi meščanstvo ter jim na mnogih področjih vtisnila tako močan pečat, da ni kmalu zbledel. Gradbena dejavnost ni bila izjemna, ampak le ena od italijanskih aktivnosti v naših krajih, čeprav je seveda ravno ta ustvarila najvrednejše in najtrajnejše priče tega enkratnega historičnega pojava.<sup>2</sup>

Preden preidem k obravnavi italijanske gradbene dejavnosti pri nas, naj še na kratko skiciram nastanek in razvoj graške gradbene šole, od koder je vsa ta dejavnost izžarevala in se tako tudi vedno znova oplajala.

Pozna gotika kot umetnostni izraz razkrajajočega se srednjeveškega življenjskega nazora je na pragu novega veka umirala. To odmiranje je bilo v kulturnih središčih hitrejše kot na podeželju, vendar gotika ni nikjer zamrla čez noč. Potrebovala je svoj čas, katerega dolžino je določala kontinuitetna moč umetnostnega tradicionalizma, ki je bila gotovo najmočnejša v ljudski zvrsti. Poleg nje pa so se v 1. pol. 16. stol. ustvarili temelji za drugo naprednejšo umetnostno dejavnost, ki je našla svoja središča v večjih mestnih in kulturnih centrih ter po dvorih višje fevdalne družbe. Ta umetnostna smer je črpala svojo življenjsko silo iz svežih tokov italijanske renesanse, ki so začeli deloma po direktni (Koroška), deloma po indirektni poti (po središčih ob Donavi) infiltrirati predalpske dežele in se nekje prej, drugje pozneje mešati z njihovim temeljnim stilnim razpoloženjem. Iz sinteze obeh umetnostnih smeri so nastajali procesi, katerih rezultat je bil arhitekturni manirizem, ki se je polagoma nagibal od čistejših oblik italijanske renesanse k vedno bolj baročno pobarvanemu provincializmu, pomešanemu z lokalnimi značilnostmi in elementi severnjaške renesanse.

Pri opisu tega procesa je treba poudariti, da razen Koroške ni nobena druga notranjeavstrijska dežela sprejemala renesančnih umetnostnih vplivov direktno iz Italije, ampak le posredno, po potujočih italijanskih umetnikih, ki so se od začetka 16. stol. dalje naseljevali po večjih mestih predalpskih dežel in od tod s svojim delom radialno infiltrirali svojo okolico. Tudi Štajerska ni sprejela novih umetnostnih pobud naravnost iz Italije, ampak jih je dobivala čez Gradec, ki je bil kot rezidenca notranjeavstrijskih dežel (1564—1618) posebno vabljev za naselitev potujočih italijanskih umetnikov. V Gradcu je nastala že zelo zgodaj močna italijanska umetnostna kolonija, ki je svojo dejavnost kmalu raztegnila na vso Štajersko in Vojno krajino.

V začetku 16. stol., ko je bila pozna gotika kot stil vendarle še toliko živa, da se ni mogla učinkoviteje prilagoditi novim umetnostnim nazorom, so lahko skoraj obenem nastajali Kornmesshof v Brucku/Mur (1494—1513) in cerkev v Gössu (1515) v poznogotskem ter Prüschnikov trakt (1510) in



Sl. 16. Golič pri Konjicah; dvorec, 1542

Golič près de Konjice; château, 1542

viteška dvorana (1527—1531) deželne hiše v Gradcu v renesančnem slogu. Ze v sredini 16. stol. pa se je italijanska umetnostna kolonija v Gradcu razvila tako daleč, da je mogla ustvariti svojo »šolo«, ki je nato delovala skoraj sto let in s svojimi izdelki obogatila tudi umetnostno zakladnico našega dela Štajerske. Za graško arhitekturno šolo sta značilna konservativnost, ki je živela od renesančnega koncepta, prepojenega z vedno močnejšo domačo ubranostjo, in odpor proti nastopu naprednejše baročne smeri, ki se je lahko močnejše uveljavila šele po prenehanju delovanja graške »šole«, to je v sredini in 2. pol. 17. stol.

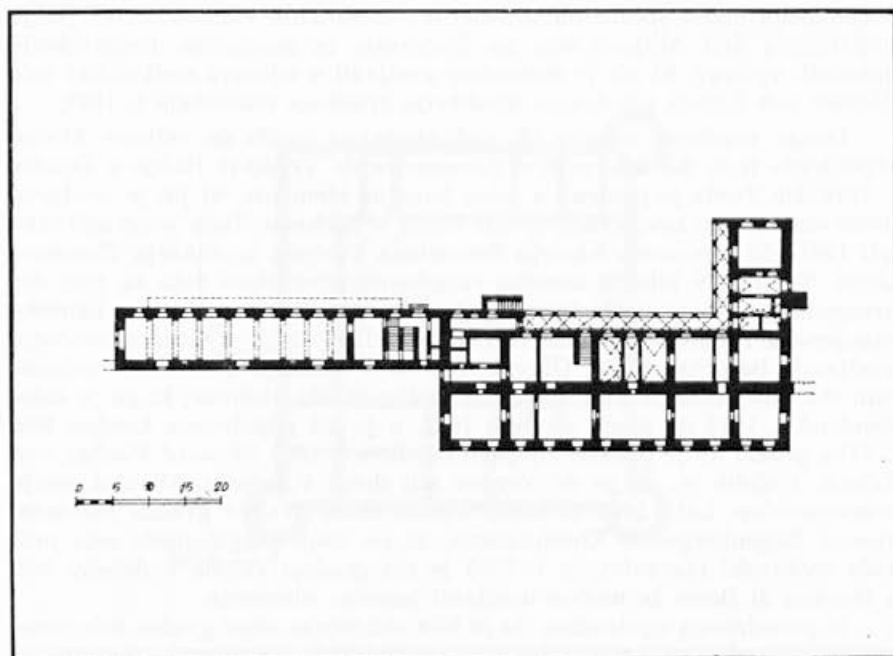
Za ustanovitelja graške arhitekturne »šole« lahko upravičeno smatramo beneško vzgojenega Luganca Domenica dell Allia, ki je l. 1544 prevzel funkcijo »vrhovnega stavbnega mojstra slovensko-hrvaške meje« in to opravljal do svoje smrti l. 1563. Domenico je skupaj z bratoma Gianmario in Andrejem ter drugimi gradbeniki, ki jih je pritegnil iz Lugana, Gandrije in Coma, delal predvsem utrdbe Schlossberga (končane l. 1559), Gradca (začete 1545), Maribora (začete 1545), Radgone (začete 1546), Fürstenfelda (začete 1547), Ptuja (začete 1549), Brežic (začete 1554) in Ljubljane ter vojaških postojank slovensko-hrvaške meje, ki jih je moderniziral po utrdbenih principih, dozorelih ob koncu 15. stol. v njegovi domovini in osnovanih na bastijskem sistemu. Poleg svojega čisto »službenega« dela pa je dell Allio razvil tudi veliko projektantsko dejavnost in v

letih 1558—1564 ustvaril stavbo, ki je postala vzorčni temelj celotne šole, to je glavni trakt deželne hiše v Gradcu. Značilnost te impozantne stavbe je bogata uporaba zgodnjerenesančnih elementov benečanske terre ferme, predvsem bifornih in trifornih oken z vitkimi, v tretjini kandelabrasto prirezanimi stebriči, ki so pravokotno uokvirjeni ter okrašeni s konzolasto nošenim spodnjim in profiliranim ravnim zgornjim zidcem, ter večnadstropne pilasterske dvoriščne galerije. Na arhitektonski organizaciji te stavbe je temeljil ves nadaljnji 70-letni gradbeni razvoj, ki ga lahko okvirno zajamemo z oznako: graška arhitekturna šola. V razvoju te šole moremo kljub navidezni homogenosti razlikovati poleg splošnih razvojnih simptomov predvsem dve struji: konservativnejšo in naprednejšo. Konservativnejša struja je bila strožja in je absolutno vztrajala pri vzorih čistega stila zgodnje dell Allijeve renesanse, naprednejša pa je bila tista, ki se ni popolnoma zaprla naprednejšim baročnim vplivom in je tako pripravljala tla za dokončno zmago baroka v sredini 17. stol. Za obe struji velja ista splošno veljavna zakonitost, da sta, razvijajoči se na tujih tleh, absorbirali njegovo ubranost, ki se je naposled oplajala iz skritih virov ljudske umetnosti. Kolikor dalje, toliko bolj sta ustvarjali novi slog, ki je po konceptu spominjal na Italijo, dejansko pa oživiljal podzavestno živeče lokalno čutenje.

Kako se je graška »šola« z naraščajočo imigracijo italijanskih umetnikov naglo razraščala, najbolje spoznamo po tem, da je v sredini 16. stol. poleg Domenica dell Allia štela le nekaj članov, ob koncu stoletja pa že več kot 80, ki so raztegnili svojo dejavnost na vso Štajersko in mejne dežele. Leta 1638 je bilo npr. od 12 predstojnikov graškega zidarskega in kamnoseškega ceha kar 11 Italijanov. Zanimivo je, da so italijanski umetniki vabili drug drugega, posebno pa svoje sorodnike, k zaslužku v naše kraje. Tako so v Gradcu kmalu delovale kar cele, včasih prav številne družine, npr. 9 članov družine della Porta de Riva, 5 članov družine Marmor, 8 članov družine Tadei, 4 člani družine dell Allio, 5 članov družine de Verda, 2 člana pozneje izredno številne družine Carlone, 2 člana družine di Bosio, 2 člana družine Vasalio, več članov družine Lancio itd. Večina teh umetniških družin je izvirala iz okolice Lugana, Gandrije in Coma, torej iz prastare zibelke italijanskih gradbenikov in kamnosekov, ki so jih v srednjem veku karakteristično imenovali comasci ali comassini.

Ker nimam namena, v tem članku podrobneje analizirati celotnega delovanje graške arhitekturne šole, se omejujem samo na bežno skico njenega razvoja, ki ga bomo najlaže spremljali ob najpomembnejših stvaritvah te šole, katerih gostota od Gradca navzven postopoma pada in izgublja na umetnostni kvaliteti, pridobiva pa proti mejam na utilitarnem trdnjavnem pomenu.

Za izdelke strožje šolske smeri je treba smatrati stavbe, ki do kraja ohranjajo zgodnjerenesančno stilno čistost in katerih glavni reprezentanti so: glavni trakt deželne hiše v Gradcu (1558—1564), leta 1852 porušeno slavnostno stopnišče mestnega gradu v Gradcu (1554), palača Ahacija Herbersteina v Prokopijevi ulici v Gradcu (okoli 1555), grad Rattmannsdorf v Welzu (1555), glavni trakt mestnega gradu v Gradcu (1570—71), lovska gradiča v Toblu (1568—70) in Karlauu pri Gradcu (1570—71), nekdanja stanovska šola — sedaj samostan klarisinj v Gradcu



Sl. 17. Celje; Stara Grofija; 1580—1600

Celje; »Stara grofija«, 1580—1600

(1568—1572), nekdanj jezuitski kolegij — sedaj »duhovniška« hiša v Gradcu (1572—1591), grad Weinburg pri Brunnseeju (1578—1587), vrtna stran gradu Hollenegg s stopniščem (1577), južni trakt deželne hiše, imenovan Rindscheitov trakt (1581—1586), urni stolp na Schlossbergu (1588), grad Pernegg (1578—1582), grad Thannhausen pri Welzu (1585), univerza v Gradcu (1607—1610), grad Rosegg am Rosenberg (1596—1603), zahodni trakt mestnega gradu v Gradcu (1600), univerzitetni dozidek, imenovan Gymnasialstöckl, v Gradcu (1619), dvoriščna stran gradu Strechau (1629), kapela in dvoriščno stopnišče deželne hiše v Gradcu (1630) in gradovi Spielfeld, Fürstenfeld, Gutenberg, Frondsberg, Ehrenhausen in Waldstein. Z di Bosiovo dozidavo kapele in dvoriščnega stopnišča Deželne hiše v Gradcu l. 1630 se je direktni vpliv dell Allijeve šole zaključil, italijansko občuteni stil pa je živel še dalje in našel v delih Domenica de Schiassa v sredini 17. stol. celo nov impulz (St. Lambrecht, Maria Zell), tako da je polagoma izzvenel šele v 2. pol. 17. stol. Takrat so namreč nastale v Gradcu mnoge palače (Eggenbergov, Dietrichsteinov, Stubenbergov), ki v svojih obsežnih stopniščih še vedno kažejo genoveško poznorenesančno ubranost, kakršne celo palači Wildenstein in Attems, ki sta nastali že na začetku 18. stol., ne moreta popolnoma zakriti. Enako renesančno vztrajnost opazamo tudi v tedanji sakralni arhitekturi, katere glavni zastopniki sta cerkvi v Vorau (1662) in Pöllau (1701—1725). Iz

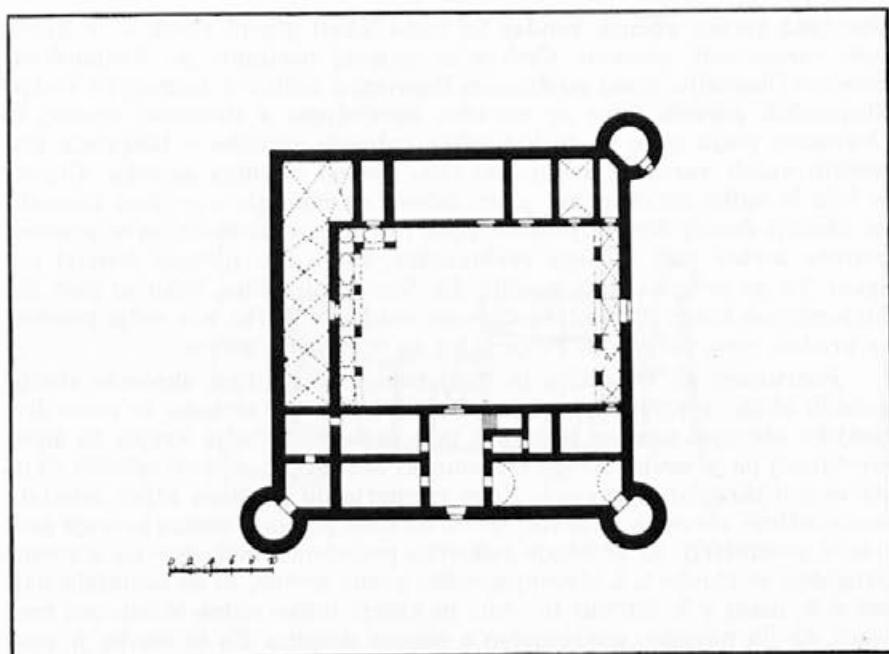
povedanega lahko spoznamo trdoživost renesančnih elementov, ki jih je importirala dell Allijeva šola na Štajersko, in zapoznalo uveljavljanje baročnih vplivov, ki jih je dokončno uveljavil v njihovi zreli obliki šele Fischer von Erlach z notranjo ureditvijo graškega mavzoleja l. 1687.

Druga gradbena smer v 16. stol. skoraj ni prišla do veljave. Močno vzpodbudo ji je dal šele prihod Alessandra de Verde iz Italije v Gradec l. 1576. De Verda je prinesel s seboj baročne elemente, ki jih je uveljavil predvsem na mavzoleju nadvojvode Karla v Seckauu. Tega je zgradil med leti 1587—92 s pomočjo kiparja Sebastiana Carlona in slikarja Theodora Ghisi. Vendar je bilo to izredno razgibano, pitoreskno delo za tisti čas prezgodnje, zato ni našlo takojšnjega odmeva. Šele z nastopom beneško vzgojenega Pietra de Pomisa iz Lodija l. 1596 se je v Gradcu močneje uveljavila baročna struja. Glavno delo de Pomisa je slikovito komponirani mavzolej cesarja Ferdinanda II. poleg graške stolnice, ki ga je izdeloval od l. 1614 do svoje smrti l. 1633, a je bil popolnoma končan šele l. 1714, potem ko je prevzel njegovo izdelavo l. 1687 Bernard Fischer von Erlach. Podoba je, da je de Verdov stil dobil v začetku 17. stol. svoje posnemovalce. Leta 1602 je začel Nmec Hans Walter graditi mavzolej knezov Eggenbergov v Ehrenhausnu, ki po svoji razgibanosti celo prekaša seckauski mavzolej, in l. 1630 je pri gradnji kapele v deželni hiši v Gradcu di Bosio že močno uveljavil baročne elemente.

Iz povedanega ugotovimo, da je bila »baročna« smer graške šole mnogo šibkejša od »renesančne« in so jo uveljavili le posamezni umetniki, ki so prinašali naprednejše baročne elemente direktno iz Italije in z njimi poživljali to strujo, dokler ni v 2. pol. 17. stol. dozorela v zreli barok. Nemška renesančna smer je prišla do večje veljave le v 1. pol. 17. stol., a še tedaj je pri svoji najpomembnejši stavbi — gradu Eggenbergu pri Gradcu — prepustila glavno besedo Italijanom (graditelji Valnegro, Nono, Pozzo med leti 1630—33).

Raison d'être graške gradbene šole je bil seveda ves čas gradnja utrdb vzdolž deželnih meja. Za organizacijo obrambe notranjeavstrijskih dežel proti Turkom so namreč l. 1544 ustanovili Vojno krajino, ki se je iz organizacijskih vzrokov delila na tri enote: »Slovensko mejo« s trdnjavami: Varaždin, Koprivnica, Križevci, Sv. Jurij in Ivanič; »Hrvaško mejo« z utrdbami: Petrinja, Glina, Karlovac (zgrajen 1578—1580, cerkev 1597), Otočec in Senj ter »Primorsko mejo« z Reko. Poleg tega je imela »šola« na skrbi tudi utrdbe vzdolž beneške meje: Trst, Gradiško, Gorico in Ljubljano ter utrdbe v štajerskem obrambnem pasu: Gradec (1545—1589, 1597—okoli 1630) s Schlossbergom (1545—1559), Maribor (1545—1562), Radgono (1546—okoli 1607), Ptuj (1549—okoli 1570), Brežice (1554—okoli 1600), Fürstenfeld (1547—okoli 1600) in Feldbach (1621—1626). Na vseh teh utrdbah je »šola« opravila veliko dela, nekatere utrdbe pa je sploh na novo zgradila ali pa vsaj popolnoma obnovila po principih bastijskih obrambnih sistemov.<sup>3</sup>

Že kratek oris gradbenega delovanja graške arhitekturne šole v 16. in 17. stol. nam je pokazal, kako važno poglavje umetnostnega snovanja v vzhodnoalpskih deželah pomenja njeno delovanje po Štajerskem. Seveda je bil v tej skici prikazan njen obseg le toliko, da si moremo približno zamišljati konture njenega delovanja, nikakor je pa ne moremo izčrpnjeje



Sl. 18. Pogled pri Konjicah; graščina; 1617  
 Pogled près de Konjice; château; 1617

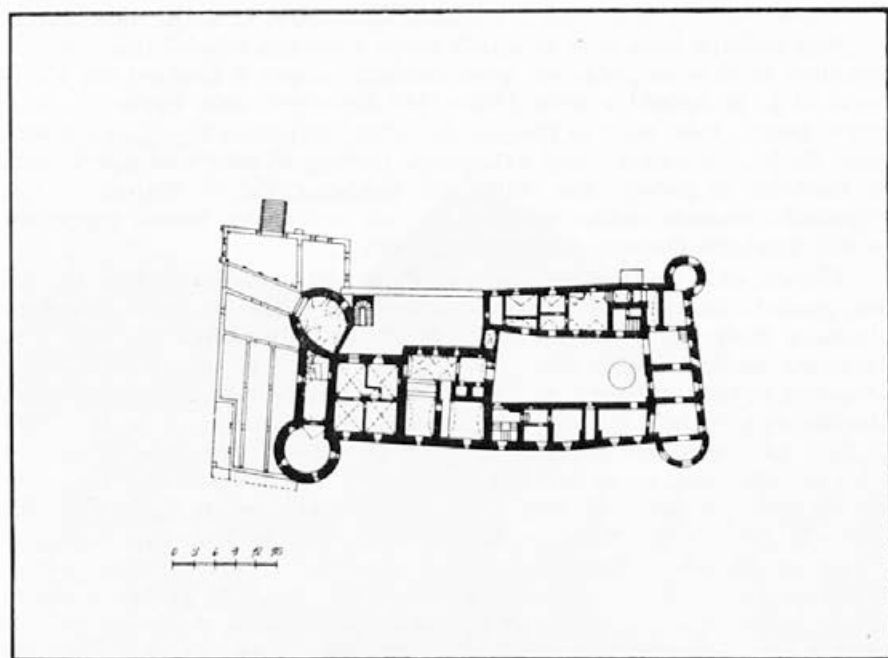
zajeti. Oris naj bi rabil samo za pomagalo pri ugotavljanju njenega delovanja na našem ozemlju ter pri podrobnejši analizi uveljavljanja in posledic tega delovanja na našo utrdbeno, fevdalno in meščansko arhitekturo. Ob tej priložnosti pa moramo takoj pribiti, da je drugo delovanje šole oziroma njeno vplivanje omejeno tako nasproti sakralni kot kmečki arhitekturi. Prva je ustvarjala kar naprej s starim formalnim repertoarjem, ki ga je le tu in tam stilno prilagodila, druga pa je bila takrat v nasprotju z gorenjsko in primorsko še umetnostno brezstilna. V 16. in 17. stol. so bile namreč štajerske hiše večinoma lesene, butane ali pa glinaste, torej tipične — ne pa stilne. Njihov razvoj lahko spremljamo bolj po organizaciji talne ploskve in funkcionalni razporejenosti prostorov kot pa po eventualno apliciranih stilnih elementih. Tako vidimo, da bomo delovanje in vplivanje graške italijanske gradbene šole lahko že vnaprej omejili nasproti sakralni in kmečki arhitekturi ter jo spremljali predvsem na področjih utrdbene, fevdalne in meščanske arhitekture, ki jim bomo v nadaljnjem posvetili tudi glavno pozornost.

Gradbena dejavnost na Štajerskem je bila okoli l. 1500 precej živahna. Ne samo, da so vedno znova postavljali v bojih požgane vasi in naselja ter popravljali poškodovane cerkve, ampak so gradili tudi nove. Ta nenavadna ugotovitev je na prvi pogled osupljiva, če pa vemo za njene vzroke, je precej logična. Gotovo je pri nastajanju cerkva igrala veliko vlogo

povečana verska vnema, vendar bo treba iskati glavni vzrok — v njihovem varnostnem pomenu. Cerkve so najprej nastajale po Kozjanskem, posebno Obsotelju, manj po drugem Posavinju, nato v 2. četrtini 16. stol. po Slovenskih goricah (kjer so navadno opremljene s strelnimi linami) in Dravskem polju zato, da bi kot edine trdnejše zgradbe v takratnih štajerskih vaseh varovale svojo cerkveno občino oziroma sosesko. Čeprav so bile le redko zgrajene kot pravi tabori, so vendarle s svojimi kamniti obzidji dovolj ščitile ljudstvo pred hitrim sovražnikom in v primeru potrebe nudile tudi začasno prebivališče, če so bili njihovi domovi požgani. To pa se je večkrat zgodilo. Po Santoninu vemo, kako so pustošili Štajersko ob koncu 15. stol. madžarske vojske in Turki, kar velja posebno za predele med Celjem in Ptujem ter za Slovenske gorice.

Podružnice po Obsotelju in Kozjanskem so majhne, skromne stavbe gotških oblik, v njihovih rustikalnih razmerjih pa se kaže že novo življenjsko občutje: prostor je postal bolj zaokrožen, ladja krajša in širša, prezbiterij pa je zgubil strogo triosminski zaključek ter se ali sploščil ali pa sta se mu skrajšali poševnici. Novo razmerje do prostora kljub tabulatu jasno čutimo, slavolok je dovolj širok, da brez posebne cezure prevaja prostor v prezbiterij, ki učinkuje nekoliko potlačeno, vsekakor pa statično. Drugačne so stavbe t. i. slovenjegoriške pozne gotike, ki so nastajale največ v 2., manj v 3. četrtini 16. stol., in kažejo toliko stilne sorodnosti med seboj, da jih navadno povezujemo v enotno skupino. Za te stavbe je značilen povratek k strožjim gotškim oblikam, in čeprav so njihove notranjščine v celoti obokane, se njihove prostornine samo včasih pokažejo v prostornih razmerjih, ki ustrezajo novemu občutju, ki ga lepo demonstrira importirana dvoladijska prostornina na Tinskem iz leta 1524. 16. stol. je ostajala oblika sakralne arhitekture v glavnem ista, spreminjala sta se le njena prostorna koncepcija in formalna govorica. Tako se je florisni sestav ladje, ki se je v začetku stoletja polagoma približeval obliki kvadrata, v 2. pol. stol. zopet podaljšal. Prav tako se je triosminski zaključek prezbiterija, ki se je poprej sploščil, zopet povrnil k čistejši, včasih celo podaljšani obliki. Tudi za značaj notranjščine tako važni tabulat je slej ko prej ostal, zamenjal je le podolgovata polja s kvadratnimi, slavolok pa se je celo zožil zaradi skoraj redne namestitve stranskih oltarjev ob njegovo čelno stran. Tako je notranjščino močnejše razdelil v dva dela, kot je bil namen pozne gotike, ki je težila po čimvečjem poenotenju prostora. Obok prezbiterija se je praviloma spremenil iz rebrastega v grebenastega oziroma banjastega z vrezanimi sosvodnicami, kar je dajalo prostoru sicer drugačen pomen, ne pa tudi oblike. Formalni repertoar gotike je bil še izredno trdoživ, saj so ga uporabljali prav do 17. stol., in čeprav so ga često že baročno pojmovali, je vendar še kar gotško učinkoval. Karakterističen primer za to je npr. Sv. Rok nad Šmarjem, katerega ladja je dobila sedanje višinsko razmerje in zašiljena okna komaj okoli l. 1671. Sploh sredi 17. stol. opažamo višinski vzgon, ki je značilen fenomen zgodnjega baroka in se navadno povezuje z ustreznimi formalnimi elementi (Rozalija nad Šentjurjem, Uršula nad Dramljami, Mihael nad Laškim, Trije kralji pri Laporju, Stojno selo itd.). Jasno je, da so zgodnjebaročne oblike polagoma nadomestile gotške in pri tem izoblikovale, boreč se s tradicijo, svoj specifični stilni in formalni izraz. Šele v 2. pol.





Sl. 19. Velika Nedelja; graščina; 1612—1620  
Velika Nedelja; château; 1612—1620

17. stol. se je ljudska sakralna arhitektura nekoliko bolj sprostila, čeprav florisnega koncepta ni spremenila, temveč le obogatila s stranskimi kapelami, postavljenimi paroma ob staro ladjo, in z dograditvijo zvonika, ki je v mnogih primerih nadomestil dotedanji leseni strešni stolpič in arhitektonsko močnejše akcentuiral objektovo dominantno lego v pokrajini. Ti prizidki, ki so kar tipični za vso Spodnjo Štajersko, so opravljali bolj estetsko kot praktično-prostorninsko funkcijo, saj so jih dozidavali predvsem zato, da so poživiljali dotlej pusto zunanjščino starih svetišč, katerih notranjščina je šele z uvedbo oprogastih obokov prešla v svojo zrelo baročno fazo.<sup>4</sup> V opisani razvoj sakralne arhitekture Italijani vsaj na našem ozemlju niso močnejše posegali razen v nekaj primerih, npr. z obema lepima portaloma, z glavnim v Jarenini iz l. 1548, z južnim v Bučkovicah iz l. 1547 ter s postavitvijo znamenite protestantske cerkve v Govčah pri Žalcu med leti 1580—1589. Tvorec te arhitekture je bil Pietro Antonio Pigratto, Italijan, ki je takrat živel v Konjicah, glavni sodelavec pa Francesco Marmoro de Pone, takratni graški superintendent. V dobi zgodnjega baroka, ko je nastajalo v Italiji nešteto centralnih stavb, je bilo naše katolištvo kulturno toliko oslabelo, da ni zmoglo — kot smo videli — nobenega pomembnejšega spomenika (razen nekaj božjepotnih in samostanskih cerkva) in skoraj nelogično je, da ustvari prvo centralno stavbo v Sloveniji severno orientirani protestantizem. Res je bila sicer

dvanajstkotna stavba obdana z množico opornikov, ki so jih uporabljala prejšnja stoletja, toda to je bila tudi edina koncesija lokalni tradiciji.<sup>5</sup> Če omenimo še skrajno preprosto protestantsko cerkev v Betnavi pri Mariboru, ki jo je zgradil v letih 1588—1590 Benedicto dela Porta de Riva, potem zvedemo, kako malo so Italijani direktno vplivali na sakralno arhitekturo. Ta je bila namreč bolj avtohtona, ljudska in zato močneje vezana na tradicijo in podedovane oblike kot fevdalna, katere lastniki so bili pripadniki internacionalne aristokracije, ali meščanska, katere posestniki so bili vendarle dostopnejši tujim vplivom.

Glavno delo italijanske gradbene dejavnosti pri nas je bila slej ko prej gradnja trdnjav vzdolž deželne meje, pri čemer so prišle v poštev utrdbe v Radgoni, Ptuju, Brežicah, Mariboru in nekoliko v Celju. Vsa navedena mesta so sicer obdajala obzidja, vendar ta niso ustrezala sodobnemu načinu vojskovanja in so bila nujno potrebna modernizacije. Maribor npr. je dobil obzidje v 2. pol. 13. stol., saj mestni pečat iz l. 1295 že kaže na obrambno sposobnost mesta. Obzidje je nastajalo od zahoda proti vzhodu tako, da so koroška vrata (sicer omenjena šele l. 1315—16) nastala že v 3. četrtini 13. stol., graška ali Ulrikova vrata pa šele v letih 1305—10. Obzidje je imelo frankovske mere, bilo je 7 do 9 m visoko in 160 do 190 cm debelo. Imelo je šest vrat: koroška z l. 1529 omenjenim barbakanom, padno mrežo in pridvižnim mostom, stolpasta graška s padno mrežo, pridvižnim mostom in od l. 1467 z barbakanom, stolpasta dravska vrata ter tri pristaniška vrata. Mesto so na vogalih varovali okrogli stolpi: sodni iz l. 1310, severozahodni podrt l. 1780, stolp na mestu sedanje bastije, omenjen l. 1380, prednik današnjega judovskega stolpa na skali v jugovzhodnem delu mesta, in okrogel stolp, omenjen l. 1529 na mestu sedanjega Vodnega stolpa. V 2. pol. 15. stol. je mesto dobilo še vrsto oglatih stolpov, ki so okrepili njegovo obrambno sposobnost spričo rastoče nevarnosti od jugovzhoda. Tako je dobila severna zidna fronta šest 20 m visokih stolpov, ki so oblikovali primerne kurtine, in l. 1465 sedanji judovski stolp s 150 cm debelimi stenami. Severno fronto, ki je imela suh jarek, je varovalo še predzidje, omenjeno večkrat med leti 1420 in 1520, celo mesto pa 30—40 m širok in 8—14 m globok jarek, ki je imel obliko stare rimske »fossae fastigatae«. Obzidje je spremljal ostrešen hodnik, ki je tekkel prvotno pod zidnim vencem; pozneje, ko so uvedli strelno orožje, so ga znižali. Mesto so poleg nekaterih notranjih utrdb: tabora okoli farne cerkve, minoritov, mestnega gradu, žičkega dvora in sinagoge varovale še zunanje utrdbe: tabor na južnem mostišču, obnovljen l. 1465, tabor pri Ulrikovi cerkvi pred graškimi vrati in do l. 1532 tabor pri Marijini cerkvi na Lebarjih pred koroškimi vrati. K temu lahko prištejemo še širši venec utrjenih postojank, kot so gornji Maribor, Limbuš, Melje in Račje. Mestno obzidje so obnavljali l. 1305, 1348, 1445—46, 1465, 1482, 1513, 1521, 1527, 1531—32 in 1537, končno pa so ga dobili v roke Italijani.<sup>6</sup>

Podobna je bila situacija v Ptuju. Tudi tam so začeli graditi mestno obzidje sredi 13. stol., in sicer od zahoda proti vzhodu tako, da so še mogli v zadnji četrtini stoletja vanj vključiti novo nastale minorite. Medtem ko je mariborsko mestno obzidje oblikovalo skoraj kvadrat, je ptujsko tvorilo trikotnik, katerega hipotenuza je bila Drava, kateti pa grajski



Sl. 20. Velenje; grad; okrog 1558  
Velenje; château; 1558 env.

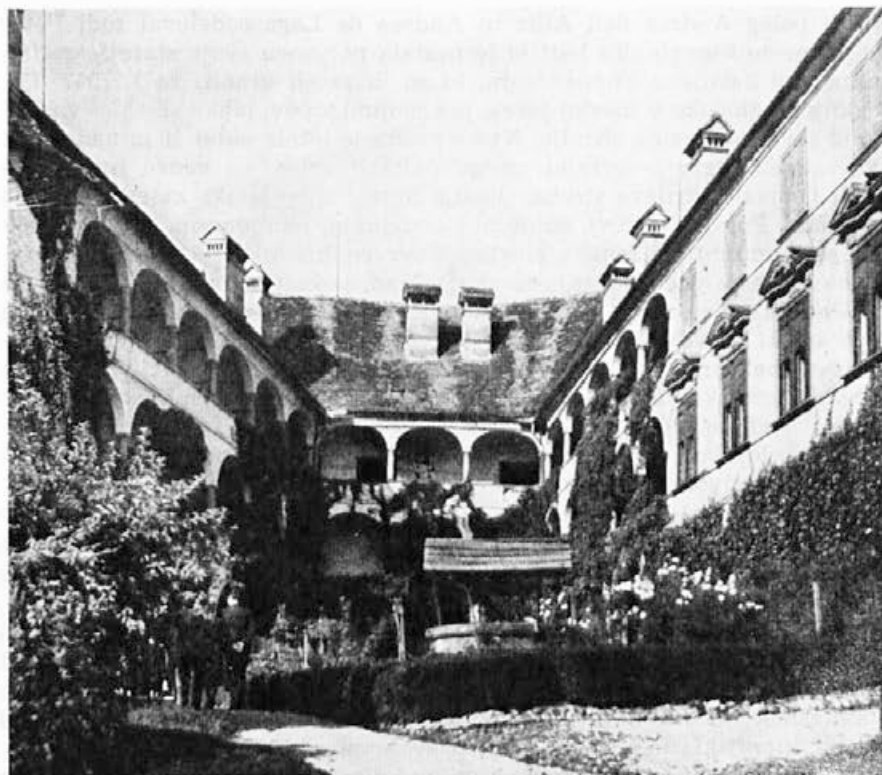
grič in Grajena. Vse dele mestnega obzidja, ki niso bili naravno zavarovani, so ščitili jarki, katerih vzhodnega, obrambno najvažnejšega, je napajala Grajena. Jedro obrambnega sistema severozahodnega vogala je tvoril obzidani dominikanski samostan, ki je bil po smodniškem in starem stolpu povezan z grajskim obrambnim kompleksom, katerega osrednjo točko je tvoril t. i. »visoki« stolp — stari konradovski donjon, obod pa obzidje, ki je objemalo osrednji gradiški okop s kompleksom stavb, ki so izoblikovale današnje grajsko jedro. Ker je proti vzhodu teklo obzidje po robu grajskega griča mimo župnijskega stolpa do se-

verovzhodnega mestnega vogala nad samo Grajeno, je bil torej grajski kompleks kljub obrambni samostojnosti vključen v mestni obrambni sistem. S tem je nastala enotna utrdvena linija, ki je varovala Ptuj pred napadi od severa in obvladovala mokri nižinski svet ob Grajeni. Od stolpa na tem vogalu mesta do minoritov je potekalo obzidje v rahlo konveksni liniji. Kot že severni krak obzidja, ga je spremljal cvinger z nižjim predzidjem, ki je izoblikoval tri manjše kurtinaste šale, v sredini pa so ga predirala stolpasta ogrska vrata. Od minoritskega vogala do Drave je teklo obzidje z cvingerjem in se končavalo z manjšim stolpom na mestu sedanjega dravskega stolpa. Proti reki Ptuj ni bil utrjen in tudi dravska vrata so v bistvu pomenila le mostišče z mitnico. V mestu samem je bila obzidana poleg obeh samostanov, ki sta bila sposobna za obrambo, predvsem farna cerkev, katere taborno obzidje je izoblikovalo dva stolpa na samem pomolu diluvialne terase. Severovzhodno od mesta je ob Radgonski cesti fungirala kot nekak ravelin utrjena Ožbaltova cerkev, v širšem krogu pa ga je varovalo več utrjenih dvorov.<sup>7</sup>

Glede zastarelosti utrdb tudi Celje ni bilo izjema, čeprav je imelo najmlajše in najtrdnjše obzidje, ki ga je Celjska kronika proglasila za daleč naokoli najboljše. Celjsko mestno obzidje je nastajalo med leti 1450 in 1473, a še do l. 1480 ni bilo popolnoma zgotovljeno. Tvorilo je pravokotnik, kot pravilno ugotavlja Paolo Santonino, ko pravi: »Temelj mesta je pravokotnik, mestno obzidje je novo; širok in globok jarek, nadalje okop in nasip krepe njegovo trdnost...« Mesto so varovali na vogalih okrogli stolpi, na jugozahodnem pa še obrambno samostojen mestni grad s svojim starim romanskim jedrom. Zahodno stranico sta krepila cvinger in Sušnica, severno in vzhodno pa Koprivnica in Voglajna. Obzidje so predirala štiri vrata: graška, ljubljanska, savinjska in mala, ki so bila stolpasta ali zidna, prva in druga tudi opremljeni s pridvižnima mostovoma. V mestu je fungiral kot samostojna utrdba mestni grad, obzidana pa sta bila farna cerkev s pokopališčem in sirotišnico ter minoritski samostan. V širši mestni okolici so bile raztresene utrjene postojanke: Stari grad, Freienberg, Gozdni dvor, Pobrež itd.<sup>8</sup>

Tudi Brežice, ki se omenjajo že l. 1241 in so postale ob koncu 15. stol. deželnoknežja last, so bile že od nekdaj važna utrdba ob savski vpadnici, ki je vodila na Štajersko in Dolenjsko. Posebno pomembne so postale v madžarskih vojnah in kasnejših turških vpadih. Turki so jih napadli l. 1475, uporni kmetje pa leta 1515. Zato so njihovo obzidje često utrjevali, posebno pa v 16. stol.: 1529, 1532, 1539—42 in od l. 1554 dalje, ko so ga vzeli v roke Italijani in mu dali dokončne oblike.<sup>9</sup>

Tako je bilo utrdbeno stanje obmejnih mestnih trdnjav na našem ozemlju v 1. pol. 16. stol., ko so prišli Italijani, ki naj bi tem trdnjavam dali moderne oblike ter jih tako usposobili, da se upro velikemu in modernemu obleganju, ki ga je bila takratna turška vojska vsekakor sposobna. Še preden je Domenico dell Allio l. 1544 prevzel superintendanturo nad utrdbenimi deli v notranjeavstrijskih deželah, je deloval njegov oče Martino dell Allio kot utrdbeni gradbenik v Radgoni, Corrado in Giuseppe Vintana (+ 1587) pa v Gradiški, Gorici, Celju in končno Gradcu. Vsekakor sta takrat nastali v Celju obe renesančni utrdbi, bastija l. 1530 pri graških vratih in dvozidje z mitnico l. 1540 pri ljubljanskih vratih.



Sl. 21. Ptuj; grajsko dvorišče; okrog 1580  
Ptuj; cour du château; 1580 env.

Domenico dell'Allio se je takoj, ko je prevzel vodstvo, lotil leta 1545 gradbenih del na Schlossbergu v Gradcu in v Mariboru. V Mariboru je vodil dela najprej osebno, l. 1550 pa jih je zaupal bratu Andreju dell Allio, ki mu je po l. 1556 pomagal Andrea de Lago. Dela v Mariboru so bila v glavnem zaključena leta 1562. Zanimivo je, kaj so takrat naredili. Najprej so bastijsko utrdili koroška vrata tako, da so dobila pentagonalno prednjo stavbo, ki je z njimi oklepala malo dvorišče z vijugasto speljano cesto. Bastijo so opremili z nadstropnimi topovskimi linami in z močnim paličastim zidcem. Odstranili so jo v letih 1828—29. Nanjo še spominjata obe reliefni plošči, vzdani v hišah na Koroški cesti 21 in 24, z letnicama 1552, ko je bila bastija zgotovljena. Nekaj kasneje sta nastali obe dravski bastiji, katerih zahodna se imenuje »Benetke«, vzhodna pa vodni stolp in nosi letnico 1555. Prva je rombaste, druga pentagonalne oblike, obe pa opasuje karakterističen paličasti zidec. Prva je od 18. stoletja stanovanjsko nadzidana, druga opremljena z visoko trapecasto streho, obedve pa sta imeli prvotno samo s streho pokrito topovsko ploščad. Med leti 1555 in 1562 je končno nastajala glavna mestna, to je severovzhodna bastija, na mestu odstranjenega okroglega stolpa. Pri njeni grad-

nji je poleg Andrea dell Allia in Andrea de Laga sodeloval tudi Peter Antheim de Pignato. Ta bastija je nastala po vzoru svoje starejše sestre, mlinarske bastije v Fürstenfeldu, ki so jo začeli graditi že l. 1547. Pomaknjena globoko v mestni jarek, je s svojimi topovi lahko »česala« vzhodno in severno mestno obzidje. Njena krona je ležala okoli 10 m nad dnom jarka, njen plato je ograjal močan paličast zidec, na vencu njenih cin pa je počivala skrilava streha. Bastija je imela dve etaži, katerih spodnja je zasuta. Polnjeni zidovi, obloženi z obdelanim lomljenjem, so bili nerazčlenjeni, opremljeni samo z nizkimi, navzven širšimi strelnicami. V ohranjeno etažo je vodil sedanji vhod z robom, posnetim na ajdovo zrno, na ploščad pa poleg njega polžaste stopnice. Hkrati je nastala tudi vzhodna ploščad, ki je vezala bastijo z graškimi vrati. Dokaz za to je Vischer-Trostov bakrorez iz l. 1681, ki kaže močan paličast zidec vzdolž vse vzhodne grajske fasade, samo da je na sliki pomaknjen nekoliko previsoko. Tudi ta ploščad je bila opremljena s cinami. V vzhodni steni gotovo ni bilo oken, kvečjemu strelne line, imela pa je nekaj vrat in oken na zahodni, dvoriščni strani.<sup>10</sup>

Z zidavo bastije se je italijanska utrdbeno-gradbena dejavnost v Mariboru končala in se preselila predvsem v sosednji Ptuj, ki je bil kot trdnjava važnejši od Maribora. Prva utrdbeno dela so se začela v Ptujju že l. 1549. Najprej je bil l. 1551 izdelan velik, polkrožen dravski stolp, obdan s karakterističnim paličastim zidcem in zaključen s konkavnim fabionom. Stolp je bil opremljen z mnogimi puškarnicami, na platu pod odsekano stožčasto streho pa so bili nameščeni topovi. V naslednjih letih sta nastala ob Dravi blizu dominikancev oba vodna stolpa, polkrožen šalasti župnijski stolp pa je dobil pravokotno obzidje kot začetek severnega medzidja. V mestu so gotovo posvečali največ pozornosti zidavi dveh pentagonalnih kazematiranih bastij pri novih vratih in pri minoritih, ki sta s svojimi topovi lahko »česali« predvsem vzhodno, najbolj ogroženo mestno obzidje. Obe bastiji sta bili zgrajeni po enakih principih kot mariborska, le da nista imeli skrilastih streh, ampak sta l. 1664 dobili na vogalih zidane stražarnice. Začetna dela v Ptujju je vodil Domenicov brat Gianmaria dell Allio (1549—1551), nato pa Antonio de Piva, ki je dal l. 1556 v mestu podreti stari stolp, verjetno prednika današnjega mestnega stolpa.<sup>11</sup> Okoli l. 1558 se je končala prva gradbena faza Italijanov v Ptujju, nastal je krajši premor do nastopa vlade nadvojvode Karla l. 1564. Že naslednje leto so nadaljevali utrdbeno dela, to pot na gradu. Glavno besedo sta imela oba superintendentanta Francesco Theobaldi (1563—69) in Salustio Peruzi (1569—1573). Od le-tega nam je ohranjeno poročilo iz aprila 1570 o potrebah utrditve mest Gradca, Fürstenfelda, Radgone in Ptujja, po katerem naj bi on zgradil t. i. nova vrata, čemur pa se je kameralna uprava uprla in so morala počakati na njegova naslednika Hieronima Arkhanasa (1573—75) in Giuseppa Vintana (1576—84).<sup>12</sup>

Ureditvena dela na gradu so zajela predvsem grajsko jedro ter južni in vzhodni plato. Ti novi objekti so bistveno spremenili lice srednjeveškega gradu in mu dali podobo, ki jo je v glavnem ohranil do danes. Južno raven so z mogočnim opečnim eskarpnim zidom spremenili v bastijo, ki je s svojimi topovi lahko obvladovala mesto pod seboj. Dohodnanjo je vodil po sedanji trasi, čez pridvižni most in skozi Karlova



Sl. 22. Ptuj, grad; Peruzzijev portal; okrog 1570  
Ptuj, château; portail projeté par Peruzzi; 1570 env.

vrata, ki so še danes opremljena z originalnimi vratnicami in okrašena z nadvojvodovim grbom. Strelna lina ob portalu je branila sovražniku dostop do vrat, stražarjevo stanovanje nad tem vhodom pa omogočalo vedno kontrolo nad grajsko varnostjo.

Na bastiji ni bilo sicer nobenih stavb, kot to kažejo skica in razne slike iz 17. stol. Takrat so obnovili tudi zid od okroglega stolpa do notranje bastije, kar dokazujeta skrbna opečna gradnja in močan paličasti zidec. Tudi vzhodni plato je tedaj dobil svoje severno in južno obzidje, ki sta spodaj eskarpna, zgoraj pa parapetna. Severni zid, opremljen z okroglim zidcem, je naslednik srednjeveškega obzidja. Na vzhodu je brez stolpastega oporišča pravokotno objemal vzhodno ravnico ter se zaključeval pri mestnem opazovalnem in požarnem stolpu sv. Pankracija. Tudi južni zid ni potekal vzdolž vsega vzhodnega grebena, ampak se je končeval tam, kjer se danes neha paličasti zidec, in tako puščal prost dostop iz mesta k opazovalnemu stolpu na jugovzhodnem hrbtu grajskega griča. Drugih stavb na tem platoju še ni bilo.

Najbolj so predelovali grajsko jedro. Srednjeveško obodno zidovje je na severu nadomeščal zid, ki je vezal severni krak zahodnega platoja z zaključkom severnega trakta. Od tu je teklo obzidje tako, da je puščalo severni stolp ob strani, se po severovzhodnem stolpiču uvijalo vzdolž vzhodnega okopa, ga eskarpasto oblikovalo ter z dvojno vrsto strelnic odlično branilo dovozno cesto na vzhodni plato. Zid spremlja paličast zidec, ki teče tudi okoli že omenjenega stražnega stolpa, na katerega je Leslijeva obnova okoli l. 1670 postavila sedanji oktogonalni kapelin stolpič, in se zaključuje pri severnih vratih. Kot kažejo sledovi renesančnega, iz klesancev zgrajenega zidu v jugovzhodnem kotu severne grajske kleti in kot to nakazuje tudi skica iz srede 17. stol., je bil na mestu današnje kleti globok cvinger, ki ga je na zahodu zaključeval severni grajski trakt.

Močno so predelali tudi južni del grajskega jedra. Od južnega grajskega krila so v smeri današnjega Leslijevega grajskega trakta eskarpasto speljali notranjo bastijo (klesanci, opeka, rimske in gotske spolije), ki je s svojim trikotnim ščelom segala globoko v južni in vzhodni plato ter v svoji notranjosti skrivala kazemate, ki so bile vkopane v gradiški okop in na vrhu pokrite s prsteno plastjo. Srednjeveški ašelon so opremili z novim portalom, za katerega je l. 1570 izdelal načrte že imenovani Salust Peruzzi. Elegantne oblike in lepo profilirani dorski kapiteli pilastrov kažejo pomembnega umetnika. Vrata so tedaj gotovo nosila nadvojvodov grb, ki so ga odstranili, ko je deželni knez dokončno izgubil oblast nad ptujskim gradom. Zalom bastijinega, z zidcem okrašenega zidu, nekoliko pred sedanjim vhodom v kazemate, ki ga nakazuje tudi skica iz srede 17. stol., dokazuje, da se je tu eskarpni zid nadaljeval v severozahodni smeri do severovzhodnega vogala glavnega stolpa in tako zaključeval ostrogasto notranjo bastijo. Med stolpom in severnim medzidjem je bil sorazmerno ozek prehod na notranje dvorišče, ki pa verjetno ni bil posebej utrjen.

Tudi notranje dvorišče je moralo ob koncu te stavbne periode doživeti precejšnje predelave, predvsem so med južnim grajskim traktom in poševno stoječim glavnim stolpom vdelali renesančno stopnišče, potem vse tri trakto povezali z dvonadstropnimi hodniki, ki so imeli spodaj





Sl. 23. Velenje; grajski portal; 1558  
 Velenje; portail du château; 1553

slopasti, v nadstropjih pa stebriščni značaj, in končno povečali severni trakt proti vzhodu za dvoje prostorov.<sup>13</sup>

Okoli leta 1580 so se italijanska utrdbeno-gradbena dela v Ptujju končala, medtem ko so se v Radgoni, kjer so se začela l. 1546, nadaljevala do l. 1612, v Brežicah pa potekala od l. 1554 do konca stoletja. Medtem ko so v Radgoni delali že Domenicov oče Martino dell Allio, nato brat Gianmaria dell Allio, Francesco Marmoro de Pone, Antonio Piazza in Domenico Gallo, v Brežicah pa Andrea dell Allio in Belisona, je utrdbne v Celju obnavljal nekaj časa med leti 1567 in 1579 italijansko vzgojeni Crann Gotthardt.<sup>14</sup>

Če si ogledamo italijansko modernizacijo kot poslednjo etapo v utrdbnem sistemu naših mest, lahko takoj ugotovimo razvoj od višine k tlom. Stari stolpi in obzidja so bili zaradi dometa puščic visoki, novi pa so zaradi uporabe topov nizki in masivni. Prvotna mestna obzidja so imela po vogalih okrogle stolpe (Maribor, Ptuj, Celje), vzdolž obzidij pa polkrožne šale (Maribor, Ptuj), v 15. stol. se pojavijo kurtine in oglati,

na pol iz obzidja pomaknjeni stolpi, ki jih v 16. stol. vsaj na vogalih nadomeste bastioni in bastije, medtem ko se stari okrogli stolpi (Maribor, Celje, Ptuj) zaradi uporabe topov zadaj odpro. Tehnično torej Italijani zadnjič modernizirajo naše mestne utrdbe; zvezdasti trdnjavski sistem, ki ga je planiral leta 1657 takratni superintendant ing Martin Stier okoli Ptuja, po l. 1664 ni bil nikoli uveljavljen in tako do naprednejšega obrambnega sistema pri nas sploh nismo prišli. Utrdbe so začele kmalu propadati in ob koncu 18. stol. so jih začeli rušiti, tako da je večina tovrstnih prič italijanske ustvarjalnosti pri nas izgubila do sredine 19. stol., minoritsko bastijo v Ptuju pa so celo razstrelili šele v letih 1928—32, torej že v času spomeniškega varstva.

Močan vpliv je imela renesansa in še posebej italijanski gradbeniki na razvoj naše fevdalne arhitekture. Povprečni koncept naših gradov ob koncu 15. stol. je znan. V razviti obliki so ga kazali gradovi: Ptuj, Celje, Podsreda, Planina, Žusem, Rifnik, Lindek, Vitanje, Kunšperk, Pišce, Zbelovo, Kačnik, Polzela, Stopnik, Valdek, Viltuš, Strmol itd. Bili so plod večstoletnega razvoja, pri katerem je stanovanjski element polagoma spodrival obrambnega, in konfiguracije tal, ki je vplivala na slučajnost njihove zasnove in nepravilnost njihovih oblik. S 16. stol. se je to začelo spreminjati, pojavi se ideal castella, po katerem se ravna nove stavbe, medtem ko se mu stare poskušajo vsaj na dvoriščni strani prilagoditi. Začele so nastajati kvadratne ali pravokotne zgradbe z notranjim dvoriščem in štirimi okroglimi vogalnimi stolpi. Kot najstarejši primer tega tipa gradu pri nas naj omenim Vrbovec nad Dreto, ki so ga dali postaviti celjski grofje v letih po 1445. Imel je štiri trakte in štiri stolpe, sedaj mu južni trakt in stolp manjkata, ni pa še imel arkadnega dvorišča, ki se pri nas uveljavi šele v 1. pol. 16. stol. Pri gradnji tega gradu so Celjani gotovo zaposlili italijanskega ali vsaj italijansko šolanega arhitekta, čemur se pri njihovih širokih zvezah z Italijo ne čudimo.<sup>15</sup> Vrbovec je seveda izjemen primer, ki mu šele čez dobrega pol stoletja najdemo podobne (Olimje, Podčetrtek, Brežice, Golič itd.).

Olimlje (1525—1550) so sestavljali štirje trakti (pravzaprav dve steni) in štirje vogalni stolpi. Ti okrogli dvonadstropni stolpi so bili nameščeni na vogalih stavbe tako, da so za tri četrtine segali iz kareja enonadstropnih traktov in jih obvladovali s svojo maso ter jasno omejevali s svojimi visokimi stožčastimi strehami. Proti dvorišču so vsak trakt odpirali po štirje arkadni loki, ki so počivali na toskanskih peščenčevih stebrih. Glavni portal je lepo renesančno delo. Okvir sestavljata dva polstebra na visokih bazah s krepkim astragalom in kompozitnim kapitelom ter ravna greda z bogato profilacijo in golšastima zaključkoma; polkrožno zaključena vrata imajo rob posnet na ajdovo zrno. Vsa okna so bila še poznogotsko profilirana, visoka okna prvotne kapele v t. i. apotekarskem stolpu pa celo šilastoločna.<sup>16</sup> Podobno mešanico renesančnega koncepta in poznogotskih kamnoseških elementov bomo opazili tudi pri gradu Podčetrtku, katerega pravokotno zasnovo varujeta dva mogočna okrogla stolpa in nepravilno oblikovano zunanje dvorišče. Grad je nastal pred l. 1549, ko so ga vzeli v zakup Tattenbachi. Njegovo stopnišče zelo spominja na brežiško, ki je moralo nastati prav takrat. Brežiški grad je dvonadstropen, pravokotnega tlorisa, s štirimi okroglimi stolpi, z grbom Gallensteinov in letnico



Sl. 24. Maribor; Vodni stolp; 1555  
Maribor; »Vodni stolp« (Tour d'eau); 1555

1548 nad glavnim portalom. Graditi so ga začeli po kmečkem uporu l. 1515, a še sredi stoletja ni bil popolnoma zgrajen. Za vse omenjene zgradbe, posebno Brežice in Olimlje, je značilna masivna zleknjenost, ki pri Podčetrtku ni toliko opazna zaradi visoke lege in predelav v 19. stol.

Ker bi nas zavedlo predaleč, če bi hoteli spremljati ves potek renesančnih predelav naših gradov in graščin, zato le-te tukaj le informativno naštejemo, da bomo videli, kako ogromno delo so opravili tudi na tem področju v 16. in 17. stol.: Bizeljsko (zahodni trakt, dve rondeli, nadstropno arkadno dvorišče),<sup>17</sup> Brdce pri Mozirju,<sup>18</sup> Golič pri Konjicah (nadstropna kvadratna stavba z dvema rondelama, zgrajena leta 1542),<sup>19</sup> Gorica

pri Preboldu,<sup>20</sup> Gorica pri Velenju,<sup>21</sup> Konjice (grad je bil utrjen med leti 1512 in 1522, dobil je mogočno rondelo, utrdbe na pobočjih in manjši polkrožen stolp),<sup>22</sup> Korpule pri Šmarju pri Jelšah, Laško (Tabor je bil popravljen 1532—1534, ko je dobil severozahodno rondelo; graščina je nastala 1675—1678 in je imela oglati vogalni stolpa ter slopaste dvoriščne arkade; Štok je dvorec iz 1. pol. 16. stol.),<sup>23</sup> Gornji Lanovž pri Celju (lepa italijanska gradnja iz konca 16. stol. s centralnim stopniščem in krepkim paličastim zidcem), Lemberg pri Dobrni (italijanska gradnja iz l. 1584, ki jo obvladuje mogočen polstolp, soroden onemu v Velenju, flankirata dve rondeli, krase pa stebriščne arkade),<sup>24</sup> Lešje pri Rečici,<sup>25</sup> Limbar pri Velenju, Pilštanj (zgradil ga je l. 1570 krški škof Urban Segstetter),<sup>26</sup> Pogled pri Poljčanah (potlačena kvadratna stavba iz l. 1617 s tremi okroglimi vogalnimi stolpi, s slopastimi arkadami in polnadstropjem, ki je verjetno italijansko delo),<sup>27</sup> Prebold (obsežna pravokotna stavba s štirimi oglatimi vogalnimi stolpi iz 2. pol. 16. stol.),<sup>28</sup> Rajhenburg (v 1. pol. 16. stol., popolnoma prezidan),<sup>29</sup> Rogatec (zgrajen po l. 1574, obsegal je tri dvonadstropne trakte),<sup>30</sup> Sevnica (z letnico 1597 in arkadnim dvoriščem),<sup>31</sup> Soteska pri Pirešici (dvonadstropna stavba iz let po 1635), Senek pri Polzeli, Šoštanj (zgrajen med leti 1575—1658),<sup>32</sup> Trebnik nad Konjicami (zgrajen okoli 1630),<sup>33</sup> Turn v Škalah pri Velenju,<sup>34</sup> Velenje (prezidava iz 16. stol. je italijansko delo in sestoji iz velike, okoli notranjega arkadnega dvorišča grupirane stavbe ter okolnih utrdb z rondelami, katerih vhodna nosi letnico 1558, glavna pa ima konzolni venec z mašikuli in strelnicami),<sup>35</sup> Breze nad Laškim, Vinegrad nad Dobrno, Zovnek (obnovljen po požaru l. 1532, ko je dobil močne utrdbe in arkadno dvorišče),<sup>36</sup> Žusem (obnovljen po l. 1559),<sup>37</sup> Borl (z arkadnim dvoriščem in kapelo iz l. 1674),<sup>38</sup> Branek (popolnoma prezidan okoli l. 1600),<sup>39</sup> Cmurek (predelan pred l. 1591 pod vodstvom Giovannija Bertoletta iz Coma, ko se pravi, da je »purg meistenteils erpaut und auf den italienische Formb zugerichtet«; delali so ga tudi l. 1628),<sup>40</sup> Feldenhofen pri Slovenj Gradcu (iz 1. pol. 17. stol.),<sup>41</sup> Hrastovec (predelovali so ga l. 1655 in 1666),<sup>42</sup> Javornik nad Ravnami, Kienhofen na Muti (iz začetka 16. stol.), Legen pri Slovenj Gradcu (iz 16. stol.), Majšperk (prezidan l. 1589),<sup>43</sup> Muretinci (pravokotna nadstropna stavba z vogalnimi oglatimi stolpi iz l. 1632),<sup>44</sup> Maribor (gornji grad, zgrajen po l. 1528, je obsegal tri dvonadstropne trakte; mestni grad je dobil do l. 1612 štiri vogalne stolpiče, po l. 1655 pa fasade in slopaste arkade),<sup>45</sup> Negova (prednji renesančni trakt so začeli graditi l. 1568, vhod v grajsko jedro pa nosi Trautmannsdorfov grb in letnico 1612, medtem ko je bilo samo jedro v poznem 16. stol. renesančno prezidano, a kaže še tudi gotske elemente),<sup>46</sup> Oplotnica (iz začetka 17. stol.),<sup>47</sup> Ormož (l. 1532 požgan, je bil obnovljen in utrjen l. 1540),<sup>48</sup> Rače (opremljeno na zahodu z rondelami, dvorišče pa objemajo mogočne arkade z več kot 50 toskanskimi stebriči),<sup>49</sup> Radvanje pri Mariboru (s toskanskimi galerijami iz začetka 17. stol.), Ravno polje (iz 2. pol. 16. stol.), Slivnica (gradič zgrajen l. 1492, renoviran in dvignjen za nadstropje pa l. 1643),<sup>50</sup> Slovenska Bistrica (grad pravokotnega tlorisa z vogalnimi oglatimi stolpi, zgrajen l. 1623),<sup>51</sup> Spodnja Polskava (gradič obnovljen in prezidan po l. 1635), Svečina (zgrajen l. 1629), Šrotenek pri Kotljah (zgrajen l. 1609), Štok v Vuzenici (zgrajen med leti 1578 in 1585), Velika Nedelja (zgrajen l. 1612—1620 s štirimi okrog-



Sl. 25. Maribor; rotovž; 1563—1565  
Maribor, hôtel de ville; 1563—1565

limi stolpi na vogalih in s starejšo zasnovo),<sup>52</sup> Viltuš (zgrajen l. 1625 kot ozko dvonadstropno poslopje, ki je dobilo sedanjo obliko l. 1885),<sup>53</sup> Vurberg (srednjeveški grad so Italijani popolnoma prezidali takrat, ko so delali v Ptuj; imel je lepo arkadno dvorišče in triforo, ki je sedaj vzdana na blejskem gradu),<sup>54</sup> Legant v Braslovčah (dvorec iz 2. pol. 16. stol.) in Tavčarjev dvor v Rečici (zgrajen v sredini 16. stol.).

Italijani niso sodelovali pri gradnji ali prezidavi vseh naštetih gradov, graščin, dvorov in dvorcev, vendar se povsod pozna njihov vpliv: stavbe so se prilagojevale novim stanovanjskim zahtevam in okusu, po-

vsod so uveljavljali ritmično, po možnosti simetrično kompozicijo, v notranjščinah so računali z reorganizacijo prostorov in njihovo boljšo povezavo, uveljavili so arkadne hodnike. Obrambni moment se je vidno kazal na vogalih, najprej v obliki okroglih (Brežice, Olimje, Podčetrtek, Pogled itd.), nato oglatih (Slov. Bistrica, Muretinci, Prebold itd.) stolpov, ki so končno derivirali po rombastih oblikah (Vinegrad) in erkerjih (Breze, Brode) do nekoliko krepkejših rizalitov. Fasada, ki je v začetku le malo poudarjala svojo os s pomočjo tektonskega ali rusticiranega portala in eventualne bifore, je polagoma izoblikovala osrednji rizalit in ga često še poudarila s stolpičem na strehi. Pri tej baročni metamorfozi fasade so seveda sodelovali tudi dekorativni elementi, predvsem so bolj plastično okrasili okna, vrata, zidce, stene itd. Tudi etažiranje je kmalu uveljavilo italijanski piano nobile ter uvedlo mezanin in polnadstropje, razporeditev nadstropij torej, ki se je ohranila še globoko v 18. stol. (Dornava, Štatenberg, Betnava, Gozdni dvor pri Celju, Kapunov dvor istotam, Dobrna itd.). Že iz tega bežnega pregleda arhitekturnega razvoja v 16. in 17. stol. lahko ugotovimo, kako je prehajal iz renesančnih po manirističnih v baročne izrazne forme. Ta razvoj se je kazal na različnih tipih stavb različno, vendar je povsod težil od statičnega k dinamičnemu, od enakomernega k poudarjenemu, od umirjenega k razgibanemu. V tem pogledu je zanimiva grofija v Celju, stavba, ki je nastala med leti 1580 in 1600 in jo lahko smatramo za tipično predstavnico onega vmesnega sloga, ki smo se ga navadili imenovati manirizem. Kdo jo je zidal, ne vemo, vendar je zelo verjetno, da eden od Marmorov, varovancev štajerskega protestantskega deželnega plemstva, h kateremu so spadali tudi grofje Thurn-Vallesassina. Stavba je bila prizmatična gmota z majhnim severnim domestikalnim traktom, s strogo ritmiko, s komaj poudarjeno simetralo (balkon in nekoliko večja okna), z etažno razporeditvijo po principu piana nobile, z nevsiljivim kamnoseštvom in s stopniščem, skritim v zahodnem delu stavbe. Zahodni prizidek in arkadne hodnike je dobila šele v tretjini 17. stol., do takrat pa je učinkovala predvsem s svojo nerazčlenjeno gmoto. V poudarku njene simetrale se je že čutil subordinacijski princip ranega baroka, ki podreja po adicijskem načelu ritmike in simetrije razporejene stavbne člene umetnostno potencirani osi, vendar ta princip še ne obvladuje stavbe, ki je še vedno renesančno-statična, in jo je nekoliko dinamizirala le trapezasta streha s svojo strmo kantileno. Šele arkadni hodnik iz okoli 1630 s svojim stopniščem je vzel stavbi njeno maniristično zadržanost in ji vdihnil nekaj onega baročnega nemira, ki pomenja že tretjo etapo v razvoju naše takratne arhitekture.<sup>55</sup>

Končno je italijanska gradbena dejavnost močno vplivala tudi na razvoj naše meščanske arhitekture. Srednjeveški mestni koncept je s svojo ozko parcelacijo povzročil, da so čeloma obrnjene hiše s svojimi dvo- in triosnimi fasadami, zaključenimi s trikotnimi in trapezastimi čeli, v nagli ritmiki obroblyale ulice in trge ter jim dajale tisto nekoliko samovoljno individualnost, ki novemu času ni več ustrezala. Stavbe so bile nanizane po ekonomskem vidiku, ki je zahteval, da naj vsaka trgovska in obrtna hiša sega na trg ali tržno ulico ter s svojim lokalom lastniku omogoča zaslužek. V tem lokalni je bilo jedro meščanovega delovanja:



Sl. 26. Ptuj; rotovž; 2. pol. 16. stol.

Ptuj; hôtel de ville; seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle

trgovsko in obrtno poslovanje; drugi njegovi interesi pa — nabava življenjskih potrebščin z mestnih njiv in iz gozdov — so se umaknili v zadnji del hiše, h gospodarskim in skladiščnim poslopljem na drugem koncu parcele. Ravno ta poslopja so ostala še globoko v novi vek lesena in so s svojo nakopičeno prehrano, krmo in lesom pomenila žarišča katastrofalnih požarov, ki so uničevali naše trge in mesta v 16., 17. in 18. stol. Drugače se je razvijal prednji del hiše, ki se je večinoma že v 15. stol. prelevil v zidani dom in v svojih oblikah začel reflektirati stilni izraz svojega časa — predvsem pozno gotiko. Da bi nastajale zidane hiše v naših trgih in mestih že v 13. ali 14. stol., za sedaj nimamo dokazov, čeprav 14. stol. ne izključuje te možnosti, saj vemo, da so naša srednjeveška mesta ravno v 14. stol. dosegla vrhunec svojega razvoja, vsaj Ptuj in Maribor pa tudi velikost, ki je bila za takrat optimalna in se potem ni več bistveno spreminjala. Drugače je v 15. stol. Od takrat imamo poleg Santoninovega poročila (iz l. 1478) o 130 zidanih hišah v Celju ohranjene tudi najstarejše elemente meščanskih hiš v Celju, Mariboru in Ptujju, ki odločno govore, tako po svojem prostorskem konceptu kot po stilnih elementih, za čas svojega nastanka. Take stavbe srečujemo na Tomšičevem trgu v Celju, na Koroški cesti v Mariboru ter na Slovenskem trgu, v Murkovi, Prešernovi in Aškerčevi ulici v Ptujju. Sem sodijo še jedra župnišč v Laškem in Konjicah ter nekaj posameznih hiš v Žalcu, Konjicah in Vitanju. Prostorska organizacija teh stavb je bila preprosta, pritličje je obsegalo stransko vežo in lokal, nadstropje pa stanovanjske prostore s kaminom in zadaj nameščeno leseno stopnišče (primerka tako organiziranih meščanskih stavb sta obstajala še pred prvo vojno v Mariboru na Koroški cesti). Etaže so ločili leseni stropi, stopnišča so bila skromna, strehe skodlaste (v Ptujju npr. še do 1. pol. 19. stol.), eventualni dimniki leseni (zadnji so v Ptujju in Mariboru zginili šele v 19. stol.). Opisano stanje, ki kaže sorazmerno nizko stanovanjsko kulturo, se je v pozni gotiki spreminjalo, ker se je premoženjska diferenciacija med meščanstvom vedno bolj poglobljala. Odrivala je manjše in manj pomembne obrtne delavnice v stranske, za to določene ulice in na periferijo mesta, v bližino njegovega utrdbenega oboda. Glavne ulice in trge so zasedli premožnejši, ki so začeli združevati ozke parcele in prezidavati ustrezne hiše tako, da so iz njih nastajale štiri- do šestosne stavbe, ki so se s pomočjo kapi sčasoma združile v kontinuirano vrsto uličnih in tržnih stranic. Kontinuiteta pa je že renesančni motiv, ki individualno dinamiko nadomešča s kolektivno statiko. Proti tej so se naši meščani borili s tradicionalnimi erkerji, čeli, poudarjenimi portali, stopanjem iz črte itd. Prva polovica in sredina 16. stol. sta pri nas dosti gradili, saj izvirajo ravno iz te dobe, ki meša renesančne in gotske elemente, mnoge stavbe v naših mestih in trgih: v Mariboru (na Koroški cesti), Celju (na Tomšičevem in Slomškovem trgu ter v Zidanškovi ulici), Ptujju (povsod v starem delu mesta), Laškem, Konjicah, Vojniku, Vitanju, Gornjem gradu, Ljubnem in Žalcu. Te stavbe so že začele uveljavljati enega najbolj karakterističnih renesančnih elementov, simetralno kompozicijo, čeprav je še niso uporabljale dosledno. Portal se je v večini primerov premaknil v sredino fasade, ni se pa nadaljeval v nadstropjih, kamor so šele pod italijanskim vplivom namestili bi- ali celo triforo, balkonček, večje ali





Sl. 27. Ptuj; patricijska hiša, Murkova 1; 2. pol. 16. stol.

Ptuj; maison patricienne, Murkova 1; seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle

bogateje okrašeno okno in podobno. Za portalom se je razvila enoladijska (v Ptuju je znana tudi dvoladijska!) veža z banjastim, pogosto grebenastim obokom (križnim, včasih mrežastim ali sicer igrivim, okrašenim s »sklepniki« v Mariboru in Ptuju ali z rozetami v Ptuju) ter desnim ali češče levim stopniščem na dnu. Levo in desno od veže so navadno dva ali štirje prostori, včasih obokani, pogosto pa z lesenimi stropi. V nadstropju se ta razporeditev ponovi: v sredi je veža, levo in desno pa dva, štiri ali celo šest prostorov, ki imajo — razen v veži — iz konstrukcijsko-statičnih razlogov dosledno lesene stropne. Kuhinja s kaminskim dimnikom in sanitarije so bile navadno na dvoriščni strani stavbe. V gosto zazidanih mestih, predvsem v Ptuju, manj Mariboru ali Celju, se je stavba razvijala tudi ob dvorišču s pomočjo enega ali dveh kril in pri krajših parcelah često segala prav do gospodarskega dela hiše. Na tej strani hiše so se kmalu izoblikovali glede na komunikacijo napredni arkadni hodniki, ki so v začetku kazali poznogotske oblike (Ptuj), ki pa so jih hitro nadomestile italijanske renesančne oblike toskanskega reda. Prostorsko tako daleč organizirana meščanska hiša se v naslednjih dveh stoletjih ni več bistveno spreminjala, kar se je na njej spreminjalo, je bila formalna govorica kamnoseških, posebno dekorativnih elementov (portalov, oken, zidcev itd.), ki se je prilagojevala stilnim menam, a pri utilitarni stanovanjski arhitekturi ni bila posebno močna. Življenjsko-kulturni in stanovanjsko-civilizacijski faktorji te arhitekture so bili namreč tradicionalno izredno trdoživi in tako je mogel tip stavbe iz 1. pol. 16. stol. z manjšimi modifikacijami in izboljšavami živeti prav do bidermajerja. Jasno je, da so medtem izginili vsi stilni elementi pozne gotike, da so opustili fasadni erker (ki se je ohranil kvečjemu na oglu) ter da so se pod vplivom italijanske gradbene dejavnosti uveljavile bifore, trifore in celo kvadrifore (Ptuj), nekateri tipi portalov (tektonski in rustični), konzolasti fabioni, tektonsko organizirane fasade in okenske konstrukcije, mezaninske in polnadstropne etaže (Ptuj), podolgovata in kvadratna okna, okuli itd.

Kot karakterističen primer meščanskih stavb iz poznogotske faze omenjam Juvanovo hišo v Ljubnem in meščansko hišo v Prešernovi ulici št. 4 v Ptuju. Prva hiša ima v sredini fasade polkrožno zaključeni portal, posnet na ajdovo zrno, na desni strani pa dve pravokotni lini enakega profila. Na desnem koncu hiše je zazidan živorobi zašiljeni portal, verjetno vhod v nekdanji lokal. Veža v sredini hiše je pokrita z nepravilnim križnim obokom in na levi prehaja v strmo kamenito stopnišče; to vodi v nadstropje, ki je približno enako razporejeno kot pritličje, le da ima vse prostore prekrte z lesenimi stropi. Kuhinja je bila zunaj stavbe — na dvorišču.<sup>56</sup> Medtem ko je Juvanova hiša primer preprostejše trške hiše, je ptujška stavba najbolj ohranjeni primer tedanje premožne meščanske hiše pri nas. Je nadstropna, petosna stavba, katere pritličje je bidermajersko predelano, nadstropje pa ima še originalna okna s paličastimi okvirji, policami in karnizi. Desno os zavzema erker, ki počiva na profiliranih konzolah. Originalen kap je izredno širok in pokriva tudi erker. Banjasto obokana veža ima proti dvorišču posnet rob. V njej so trije pravokotni portali in levo baročno stopnišče. Z dvoriščne strani spremlja stavbo originalno stopnišče, ki ga nosi oktogonalen stebrič s tre-



Sl. 28. Ptuj; Mali grad; konec 16. stol.  
Ptuj; »Mali grad«; fin du 16<sup>e</sup> siècle

mi »kockastimi« kapiteli z odrezanimi ogli. Ob stopnišču sta s poznogotskim paličevjem okrašeno okno in lina, posneta na ajdovo zrno. Arkadni hodnik ob dvoriščnem traktu pokriva zašiljena banja s križnimi grebenastimi oboki in »sklepniki« v obliki grbov v temenih. V zadnji dvoriščni trakt vodi pravokoten portal s plitvim motivom paličevja in z zametkom »svetlobe«. V tem traktu so veliki obokani prostori, ki počivajo na dveh močnih slopih in so rabili za gospodarske namene. Kot rečeno, stavba še sedaj kaže originalno prostorsko koncepcijo in funkcionalno organizacijo in je edina skoraj intaktno ohranjena predrenesančna meščanska hiša na Štajerskem.<sup>57</sup>

Stavb iz 1. pol. in sredine 16. stol. je posebno v Ptujju še precej in vse so mešanica poznogotskih in renesančnih elementov. Vse te pa so v baroku in 19. stol. predelovali, zato so zgubile mnoge značilnosti. Najlepši med njimi sta bili Poskočilova iz l. 1571 na mestu Förstlovega rotovža in Steinerjeva iz l. 1551 v Murkovi ulici št. 2 (graditelj je bil Tomaž Ritzinger); prva je porušena, druga pa neorenesančno prezidana.<sup>58</sup>

Renesančni vpliv se je pri meščanski arhitekturi uveljavil, ko so proti sredini 16. stol. uvedli renesančne galerije in balustrade, tu in tam pa se je pokazal tudi že prej z direktnim posegom italijanskih gradbenikov vanjo. V tem pogledu je zanimiva hiša na Tomšičevem trgu št. 13 v Celju, katere portal iz l. 1541 je bil zbombardiran, portal iz l. 1548, za svoj čas zelo napreden, pa je še ohranjen. Uporaba marmorja, fina obdelava, klesarstvo dovršeno izvedena angelska glavica in kapitela ter renesančna profilacija govore za italijansko delo, eno najzgodnejših renesančnih kamnoseških storitev pri nas.<sup>59</sup>

Omenjeno delo je eno najzgodnejših, prezidava mariborskega rotovža v letih 1563—1565 pa gotovo eno največjih in najkvalitetnejših italijanskih dosežkov pri nas. Ne bom ga opisoval, ker so to že drugi večkrat storili. Odkar je zadnja restavracija (1952—1954) odstranila prezidave iz 1. pol. 19. stol., je stavba zopet zaživela v prvotnih razmerjih, v njih pa se že nakazuje nekaj potenciranja pozne renesanse. Kljub varovanemu principu ravnotežja poudarjata namreč balkon in stolpič z baročno čebulasto streho stavbino os tako močno, da obvladujeta stavbo in si jo podrejata, česar ne more preprečiti niti severnjaško strma in velika streha. Dvoriščna stran stavbe je mirnejša, arkade jo obdajajo v igrivi ritmiki, ki se nekoliko razmakne edino pred vežnim vhomom. Če rotovž na kratko stilno opredelimo, lahko rečemo, da počiva v njem renesančna mirnost, toda že združena z zadržano maniristično napetostjo, ki ni več dosledno obvladana. Od drugih stavb je v Mariboru treba omeniti še južnonemško ranobaročno grajsko fasado iz časa po letu 1655 in nekaj ranobaročnih hiš na glavnem trgu in Koroški cesti. Gotovo je bilo v Mariboru še več stavb iz 16. in 17. stol., ki so kazale renesančne ali celo italijanske stilne oblike, vendar so jih kasneje vse tako predelali, da o njih ni več sledu. Omenim naj samo še zvonik stolnice, ki ga je v letih 1623—1624 zgradil »Ptujčan« Paolo dela Porta de Riva, a so ga konec 18. stol. znižali in klasicistično prefasadirali.

V Celju je izmed hiš 16. in 17. stol. treba omeniti predvsem t. i. kvartirno hišo iz l. 1571 v Zidanškovi ul. št. 3 s polkrožno zaključenim, po italijanskem vplivu rusticiranim portalom, hišo na Tomšičevem trgu št. 7 z dvonadstropnimi arkadami plemenitih oblik, stari mestni rotovž, nato hiše na istem trgu št. 1, 13, itd. V drugih krajih naj omenimo župnišče v Konjicah, katerega zahodni trakt iz l. 1631 krasi lepo biforno okno in stebriščne arkade, kar je gotovo italijansko delo; »graščino« v Vitanju, dvonadstropno poslopje renesančnega koncepta; župnišče iz začetka 17. stol. in hišo št. 79 v Žalcu ter »novi špital« v Laškem, ki je iz l. 1560 in ima slopasti arkadni hodnik.<sup>60</sup>

Največjo gradbeno dejavnost so Italijani vsekakor razvili v Ptujju, kjer se jih je tudi največ naselilo, saj je v njem živelo konec 16. stol. kar

dvajset trgovcev in prekupčevalcev z živino, dva zakupnika mitnine, predstavnik neke beneške faktorije za promet z živino ter razni drugi, proti katerim so se sicer domačini l. 1570 pritoževali, pa ni nič zaleglo. Za nas je važno, da sta se tu naselili tudi dve družini gradbenikov in kamnosekov, namreč dela Porta de Riva (bratje Antonio, ki je umrl 1613, Georgio kamnosek in Paolo ter Antonov sin Stefano, ki je deloval še l. 1640) in Marenzi (Antonio in Alessandro 1590, Marco 1618, Antonio 1664).<sup>61</sup> V 16. stol. so v Ptujju pa tudi po drugih mestih mnogo gradili, čemur pa se ne smemo čuditi, saj vemo, da je tukaj živela v kužnem letu 1570 vlada in da je zimo 1572—73 v njem preživel sam nadvojvoda Karel. V sredini in 2. pol. 16. stol. so nastale v mestu mnoge stavbe z močnim italijanskim poudarkom: stari rotovž, ki je sedaj sicer baročno prefasadiran, a še kaže v osi fasade lepo biforo s toskanskim stebriščem in na dvorišču galerije; proštija, ki je dobila renesančni hodnik, okrašen s štirimi biforami in eno kvadriforo; Stubenberški svobodni dvor (sedaj sodišče z nadzidanim nadstropjem); Sauerjeva mestna palača; mali grad v Prešernovi ul. 33; proviantna hiša štajerskih deželnih stanov z letnico 1588; ljutomerska hiša z letnico 1565 in krasnimi arkadami; hiša na Slovenskem trgu št. 3 z lepim dvoriščnim renesančnim portalom; hiša v Murkovi ul. št. 1, najpomembnejša patricijska hiša Ptujja s portalno rustiko, krasno italijansko triforo iz 2. pol. 16. stol. in z bogatimi dvoriščnimi arkadami; hiša v Prešernovi ul. št. 3 z izrazitim renesančnim portalom s pilastroma, profilirano gredo, grbom in preklado iz konca 16. stol.; hiša v Prešernovi ul. št. 21, lep primer patricijske hiše iz 16. stol.; enaka hiša s številko 25; nato hiša na Hrvatskem trgu št. 2 z italijanskim etažiranjem, z mezaninom in polnadstropjem; hiša v Cankarjevi ul. št. 7 s stebriščnimi arkadami iz okoli 1600; hiši v Jadranski ul. št. 4, v Aškerčevi ul. št. 8 itd. Najmarkantnejši od italijanskih stavb v Ptujju pa je gotovo mestni stolp iz 2. pol. 16. stol., mogočna arhitektura, ki kaže enotno, toda mešano gradnjo. Prvotno ga je sestavljalo pet enakovrednih etaž, pozneje so vrhnje zaradi požara l. 1705 znižali za štiri metre. Posamezne etaže ločujejo pravokotni kamniti zidci. Oba portala sta pravokotna, rusticirana in opremljena s svetlobo skoraj kvadratnih oblik. Zanimiva je konstrukcija stolpa, saj vsako steno nosijo po tri iz peščenih klad zgrajene lizene, medtem ko je vmesna opečna stena samo polnilna. Iz nakazanega sklepamo, da je bila italijanska gradbena dejavnost v Ptujju in okolici v 2. pol. 16. in 1. pol. 17. stol. zelo močna. Še danes povsod naletimo na njene sledove, ki nekaterim izbranejšim vedutnim motivom dajejo kar italijansko obeležje.<sup>62</sup>

Ko so razpustili l. 1618 graški dvor in je prenehala gradbena dejavnost na obmejnih utrdbah (Feldbach 1626, Radgona 1612, Gradec 1621 oz. 1632) se je stilni vpliv Italijanov, ki se je poživljal z vedno novo imigracijo, utekel in polagoma splahnel, čeprav so še vse 17. stol. Italijani več ali manj obvladovali štajersko gradbeno dejavnost (l. 1638 je bilo od dvanajst graških gradbenikov in kamnosekov še enajst Italijanov, l. 1632 sta bila v Ptujju oba zidarja — Italijana). Padec te dejavnosti je zato treba v naši sredini iskati bolj v kvalitetnem kot kvantitetnem pogledu. Domača gradbena dejavnost je namreč polagoma rasla, importirana pa usihala. Tako sta se ti dve proti sredi 17. stol. srečali na nivoju, ki je stilno ustrezal naši sredini in se na eni strani otresele vseh tradicionalnih sedimentov,

na drugi pa akceptiral toliko tujega, da je zmožel storitve, ki so že ustrezale stilnim dispozicijam ranega baroka. Italijanska domena so za naprej ostali zahtevnejši gradbeni, kamnoseški, štukaterski in slikarski posli, ki jih tako lepo kažejo viteška dvorana mariborskega mestnega gradu (slikar Lorenzo Lauriaco), fasada in refektorij ptujskih minirotov (Dioniz Merlino, Pietro Bettini, Antonio Quadro) ter kapela na gradu Borlu. Med gradbeniki, kamnoseki in tesarji najdemo vedno več domačih imen, ki v 18. stol. prevladajo. V tem procesu se kaže tudi stilna preorientacija od italijanskih vzorov pozne renesanse in ranega baroka k severnjaškim virom zrelega in posebno poznega baroka. Kasneje je le še enkrat, in to v sredini in 2. pol. 19. stol., pljusnil močnejši val Italijanov v naše kraje (privabila so ga velika gradbeno-tehnična dela, posebno gradnja železnice in cest, pa tudi stavbarstvo), a to pot je ostal njihov vpliv majhen (največ je vplival na kmečko stavbarstvo, npr. v Zadrebški dolini, in nekoliko tudi na mestno), ker je prevzel bolj gradbeno-izvajalsko in tehnično plat gradbene dejavnosti kot pa projektantsko. Nanje je ostal predvsem spomin kot na solidne in dobre zidarje, spomin, ki še vedno živi in kroži med našim ljudstvom.

Članek zaključujem z ugotovitvijo, da sta naše 16. in 17. stol. v gradbeništvu močno italianizirani in da so takrat Italijani več dajali, kot sprejemali; tako so pomagali ustvarjati našo kulturo. Kolik je bil ta prispevek, bodo lahko ugotovile šele podrobnejše raziskave. Napisani članek je samo informativnega značaja, saj kaj več spričo obsežnosti materije tudi ne more biti. Njegov namen je, prvič v strnjeni obliki prikazati poglavje iz naše umetnostne zgodovine, o katerem je bilo doslej bore malo govora in ki je bilo v svoji celoti celo nepregledno. O kaki podrobnejši analizi ali celo sintezi seveda še ne more biti govora. Poudarek članka je bolj na osvetlitvi kot na načrtni obdelavi nanizanega gradiva, zato je tudi njegov glavni namen, opozoriti nanj in zbuditi interes za sistematično obdelavo nakazanega umetnostnozgodovinskega poglavja, njegove obsežne in komplicirane problematike ter njegovega mesta in deleža pri nastajanju naše renesančne in splošno slovenske kulture.

#### Opombe

<sup>1</sup> Bogo **Grafenauer**: Zgodovina slovenskega naroda, zvezda 3 in 4, Ljubljana 1956 in 1961.

<sup>2</sup> Joseph von **Zahn**: Wälsche Gäste. Literatur — Beilage der Wiener Montags. Revue, letnik 1882, nr. 47, 48 in 49.

Joseph von **Zahn**: Wälsche Gäste. Styriaca. Graz 1894, p. 158-204.

<sup>3</sup> Josef **Wastler**: Daß Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzogen von Steiermark, den Erzherzogen Karl und Ferdinand. Graz 1897.

<sup>4</sup> Jože **Curk**: Umetnostni profil Šmarsko-Rogaško-Kozjanskega skozi stoletja. Celjski zbornik 1961. p. 487-501.

<sup>5</sup> Marijan **Marolt**: Dekanija Celje. Maribor 1931, p. 170-179.

<sup>6</sup> Paul **Schlosser**: Marburg an der Drau als Festung. Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark. Graz 1940, 33/2.

<sup>7</sup> Jože **Curk**: Ptuj — stavbno zgodovinski oris, rokopis. Isti: Razvoj ptujске mestne vedute, rokopis.

<sup>8</sup> Jože **Curk**: Razvoj celjske mestne vedute. Celjski zbornik 1957, p. 251-269.

- <sup>9</sup> J. A. Janisch: Topographisch-statistisches Lexicon von Steiermark. Graz 1878, 1895.
- Fritz Nowotny: Südsteirische Burgen und Schlösser. Almanach Südsteiermark. Graz 1925.
- <sup>10</sup> Paul Schlosser: z. c. in Jože Curk: Mariborski mestni grad. Kronika IV-2, 1956.
- <sup>11</sup> Jože Curk: kot pod št. 7.
- <sup>12</sup> Zur Geschichte der Befestigung von Graz, Fürstenfeld und Pettau 1570.
- <sup>13</sup> Jože Curk: Ptujski grad — stavbno zgodovinska skica. Kronika VI-2, 1958. p. 57-66.
- <sup>14</sup> Josef Wastler: z. c.
- <sup>15</sup> Fritz Nowotny: z. c. in Franc Hribernik: Zapiski.
- <sup>16</sup> Jože Curk: Olimje. Celjski zbornik 1959. p. 277 — 297.
- <sup>17</sup> 20 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 46 48 49 50 51 52 53 54.
- Fritz Nowotny: z. c.
- <sup>18</sup> 25 31 32 Franc Hribernik: Zapiski.
- <sup>19</sup> Avguštin Stegenšek: Konjiška dekanija. Maribor 1909. p. 73.
- <sup>17</sup> 23 24 29 31 34 35 37 J. A. Janisch: z. c.
- <sup>21</sup> 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54. Carl Reichert
- Einst und jetzt. Album Steiermarks. Graz 1864.
- <sup>22</sup> Avguštin Stegenšek: z. c. p. 55 ss
- <sup>22</sup> 23 25 30 Piper Otto: Oesterrichische Burgen V. Wien 1907.
- <sup>27</sup> Avguštin Stegenšek: z. c. p. 162.
- <sup>33</sup> Isti: z. c. p. 71.
- <sup>39</sup> Fran Kovačič: Ljutomer. Zgodovina trga in sreza. Maribor 1926. p. 184.
- <sup>40</sup> Gabrijel Majcen: Grad Cmurek. ČZN II. p. 152 in ČZN VI. p. 189. Robert Baravalle: Steirische Burgen und Schlösser. Graz 1936. dr. Marijan Zadnikar: Romanska arhitektura na Slovenskem. Ljubljana 1959. p. 320—322.
- <sup>45</sup> Jože Curk: Mariborski mestni grad. Kronika VII-1-1959.
- <sup>46</sup> Franc Mesesnel: Konservatorsko poročilo. ZUZ za l. 1942. p. 123.
- <sup>47</sup> Avguštin Stegenšek: z. c. p. 129.
- <sup>48</sup> Fran Kovačič: Ormož. ČZN IV. p. 102 ss in Trg Središče. Maribor 1910. p. 261 ss.
- <sup>51</sup> Fran Kovačič: Slovenska Bistrica. ČZN IX. p. 145 ss.
- <sup>55</sup> Jože Curk: Stara grofija. Celjski zbornik 1958. p. 184-204.
- <sup>56</sup> Jože Curk: Topografski zapiski iz l. 1958.
- <sup>57</sup> 58 Jože Curk: Topografski zapiski iz l. 1961 in rokopis »Ptuj«.
- <sup>59</sup> Jože Curk: Razvoj portalov v Celju. Kronika IV-2-1956.
- <sup>60</sup> Jože Curk: Topografski zapiski iz let 1956, 1958 in 1959.
- <sup>61</sup> Edvard Damisch: Arhivski izpiski izpred l. 1858.
- <sup>62</sup> Jože Curk: Topografski zapiski iz l. 1961 ter rokopis »Ptuj« in »Razvoj ptujске mestne vedute«.

## RÉSUMÉ

### L'OEUVRE DES ARCHITECTES ITALIENS EN STYRIE AUX 16<sup>e</sup> ET 17<sup>e</sup> SIÈCLES

Dans la transformation renaissance de notre art, au début de l'ère moderne, une part particulièrement importante échet aux Italiens qui, depuis le milieu du 16<sup>e</sup> siècle, immigraient en grand nombre dans tous les pays à l'est des Alpes, surtout dans l'Autriche interne et, plus particulièrement, en Styrie. Les raisons de cette immigration furent, en premier lieu, la fondation de la cour de Vienne ou, respectivement, celle de Graz, et le danger de plus en plus menaçant de l'agression turque qui, avec les guerres de Soliman, avait atteint l'apogée et qui

nécessitait une modernisation rapide et contemporaine de toutes les places frontières. En 1544 fut constituée la Marche militaire. La direction de sa fortification fut assumée par des surintendants italiens, dont le premier fut Domenico dell' Allio (1544—1563), originaire de Lugano, mais élevé à Venise, auquel succéda une longue file d'ingénieurs et constructeurs, parmi lesquels les noms indigènes sont extrêmement rares et qui se termine par le dernier « maître supérieur de construction », l'ingénieur Martin Stier, qui en 1657 exécuta les projets pour la modernisation de diverses places frontières, parmi lesquelles celle de Ptuj, mais qui, après la victoire de Montecuccoli à la bataille du Saint—Gothard en 1664 et l'offensive autrichienne dans les régions danubiennes centrales, ne furent pas réalisés.

La construction des places frontières fut donc la première et principale tâche des constructeurs italiens immigrés. Domenico dell'Allio, lui aussi, s'y occupa, dès son arrivée à Graz. Sous sa direction et sous celle de ses successeurs naquirent de nombreuses fortifications le long des frontières de l'Etat, dont ne nous intéressent que celles élevées sur notre territoire, c'est-à-dire à Maribor, Ptuj et Brežice. À Maribor furent construites, entre 1545 et 1562, des fortifications selon le système bastionné qui changèrent la ville dans une forteresse assez puissante, capable de résister avec succès aussi à des sièges prolongés. C'est à ce temps-là que surgirent la bastille près des Koroška vrata (Porte Carinthienne, 1552), les deux bastilles sur la Drava, dites la Bastille de Venise et la Tour d'Eau (1555), et la grande bastille près du château de la ville qui, avec sa plate-forme orientale, fut terminée en 1562. Avec la construction des quatre bastilles mentionnées et avec la reconstruction de diverses parties des murs d'enceinte (notamment du côté est, autour de la bastille dite de Lehman), la fortification de Maribor fut achevée et l'activité de construction fut transférée, encore plus intense, à la ville voisine de Ptuj. Là, les travaux de fortification furent initiés déjà en 1549. Dans les années suivantes, on travaillait exclusivement à la fortification de la ville. C'est alors que surgissent la Tour de Drava (1551), le deux Tours d'Eau chez les dominicains, la Tour dite de la Paroisse (avec un mur d'enceinte) et les deux bastilles: celle orientale après la Porte Nouvelle et celle au sud-est, chez les minorites. Après un bref intervalle, commença la reconstruction et la fortification du château qui dura de 1566 jusqu'à 1580 et qui lui donna la forme qu'en général, il a conservée jusqu'à aujourd'hui. À Brežice, les travaux de fortification durèrent de 1554 à 1600. On y travaillait en partie au château et, en majeure partie, à la fortification de la ville qu'on reconstruisait avec une rapidité accélérée déjà pendant toute la première moitié du 16<sup>e</sup> siècle. À Celje, des travaux de reconstruction moins importants aux fortifications de la ville et du château avaient lieu entre 1567 et 1579.

Outre la construction de fortifications, la renaissance italienne et, en particulier, les constructeurs italiens, influencèrent, dans une grande mesure, aussi l'évolution de notre architecture féodale qui, des formes irrégulières conditionnées par le terrain, commença à aspirer aux formes régulières. C'est à ce temps-là qu'apparaissent des édifices carrés ou rectangulaires, avec des cours internes et des tours d'angle rondes. Il faut considérer comme l'exemple le plus ancien de ce type le château Vrbovec au-dessus de la Dreta, construit par les comtes de Celje après 1445, avec l'aide de quelque constructeur italien. Ce n'est qu'un demi siècle plus tard que commencent à naître les autres représentants les plus caractéristiques de ce type de château ou de manoirs: Olimlje, Podčetrtek, Brežice et, plus tard, Slovenska Bistrica, Pogled, Prebold, Muretinci, Laško, Velika Nedelja, Dolgo polje, Rače etc. Outre le concept des châteaux ou des manoirs mentionnés dont les tours d'angle dévièrent successivement, à travers des formes anguleuses ou rhomboïdiales, vers des poivrières et des saillies, se firent valoir le type en forme de fer à cheval (Maribor, Rogatec) et le type prismatique (notamment les manoirs et les gentilhommières Lanovž, Legant, Tavčarjev dvor, Trebnik, Golič avec les deux tours, Senek, Štok, Korpule, Oplotnica, Srotenek, Viltuš, Soteska etc.). Les Italiens collaborèrent à de nombreux édifices nouveaux (Grofija — le Palais des Comtes — et Lanovž à Celje, Legant, Pogled, Olimlje, Brežice, Podčetrtek, Velika Nedelja, Slovenska Bistrica etc.), ou, plus souvent



encore, ils reconstruisaient et modernisaient de vieux édifices (Bizeljsko, Konjice, Lemberg près de Dobrna, Velenje, Cmurek, Negova, Vurberg, Ptuj etc.). Leur influence sur l'architecture féodale fut très grande. Partout, ils firent valoir leurs conceptions de style concernant l'espace et son organisation: la disposition des pièces, les galeries à arcades, la disposition des étages dans le sens du piano nobile, la composition tectonique des façades, le rythme, la symétrie, le style de la formation des fenêtres, des portails, des corniches etc.

Enfin, l'activité des constructeurs italiens influença assez considérablement aussi l'évolution de notre architecture bourgeoise qui, dès le début de l'ère moderne, avait commencé à introduire certains éléments du style de la renaissance et qui avait surtout développé l'organisation de l'espace jusqu'à un tel point que, dans les siècles suivants, elle n'avait plus guère subi de changements essentiels. À cause de la jonction des étroites parcelles médiévales, les maisons respectives furent reconstruites de façon qu'elles changèrent la direction frontale en celle longitudinale et elles commencèrent à se joindre dans une ligne continue des deux côtés de la rue ou de la place, ce qui est déjà un motif renaissant, qui remplace le dynamisme individuel des maisons gothiques par la statique renaissante de l'addition. On trouve des exemples intéressants de la période de transition (première moitié et milieu du 16<sup>e</sup> siècle) à Celje, Maribor, Ptuj, Laško, Konjice, Vojnik, Vitanje, Gornji grad, Ljubno et Zalec. Les Italiens intervinrent dans cette évolution soit directement soit par leur influence de style. Au milieu et dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle apparaissent des galeries toscanes, des balustrades, des bifores et des trifores, des portails tectoniques et rustiques, des corniches à consoles, des façades organisées à la manière tectonique, des constructions de fenêtres etc. Comme exemples de constructions italiennes dans nos villes mentionnons: la reconstruction de l'hôtel de ville (1563—65), l'édifice de la première phase du baroque dans la rue Vetrinjska 30 et la tour ecclésiastique à la façade reconstruite dans le style classiciste (1632—25) à Maribor; la maison d'habitation dans la rue Zidanškova 3 (portail) de 1571, la maison à la place de Tomšič 7 et 13 (portail de 1548), l'ancien hôtel de ville etc. à Celje; l'aile ouest du presbytère de 1631 à Konjice et divers édifices à Vitanje, Zalec et Laško. Mais l'activité la plus intense des constructeurs italiens fut, en tout cas, déployée à Ptuj, où s'établirent aussi deux familles de constructeurs italiennes: della Porta di Riva et Marenzi. C'est ici que surgirent de nombreux édifices dont je ne mentionne que: l'ancien hôtel de ville, le côté de la cour du prévôté, la cour libre de Stubenberg, le palais de la ville de Sauer, le Petit château, l'Intendance des états provinciaux de la Styrie de 1588, la maison de Ljutomer de 1565, la maison patricienne dans la rue Murkova 1, les maisons dans la rue Prešernova 3, 21, 25, la maison à Slovenski trg 1, Hrvatski trg 2, dans les rues Cankarjeva 7, Jadranska 4, Aškerčeva 8 etc. L'édifice italien le plus remarquable à Ptuj est, sans doute, la tour de la ville de la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle, une architecture puissante, composée, jusqu'à 1705, de cinq étages équivalents.

Quant à l'architecture religieuse, l'influence italienne directe sur celle-ci fut, à cause de son caractère traditionaliste, assez faible. Outre quelques portails, il nous faut mentionner seulement les deux églises protestantes à Govče (1580-89) et à Betnava (1588-90). Tandis que la seconde était très simple, la première était extraordinairement intéressante: son espace composé de façon centrale était formé par une conque traditionnellement conditionnée. L'architecture paysanne cependant ne révèle guère d'influences italiennes, ayant conservé, jusqu'au baroque, son aspect caractéristique. De ce que nous venons d'exposer, il résulte que le rayon d'action et d'influencement italien ne s'étendait que sur l'architecture de la cour et des fortifications ainsi que sur celle féodale et celle bourgeoise, qu'il ne toucha que bien peu à l'architecture religieuse et aucunement à celle paysanne, qu'il était donc conditionné par la cour, les féodaux et la bourgeoisie et non pas par l'élément paysan.

Avec l'abolition de la cour de Graz en 1618 et la fin de l'activité de construction sur les places frontières en 1632, l'influence de style des Italiens qu'avait animée une immigration toujours renouvelée, diminua et, peu à peu, elle s'éteignit, bien que, pendant tout le 17<sup>e</sup> siècle, les Italiens continuaient à domi-

ner, plus ou moins, sur toute l'activité de construction styrienne qui n'évoluait que lentement. Lorsqu' au milieu du 17<sup>e</sup> siècle, l'activité italienne et celle nationale se furent rencontrées, la dernière était déjà en état de satisfaire aux dispositions de style de la première phase du baroque. Parmi les constructeurs, les tailleurs de pierre et les stucateurs commencent à apparaître des noms indigènes de plus en plus fréquents, ce qui témoigne déjà d'un changement d'orientation de style vers les sources septentrionales du baroque mûr et du baroque avancé du 18<sup>e</sup> siècle.

En conclusion, l'auteur constate que l'architecture slovène d 16<sup>e</sup> et des 17<sup>e</sup> siècles est fortement italianisée, mais que la contribution des Italiens à la naissance de notre art renaissant n'a pas encore été évaluée. De ce fait, l'article a un caractère exclusivement informatif, car il met en lumière, plus qu'il ne traite de façon systématique, le matériel proposé et il invite à un traitement systématique des ses problèmes assez compliqués.

## UTRDBENA ARHITEKTURA 16. STOLETJA V SLOVENIJI

IVAN KOMELJ

Stavbne spomenike 16. stoletja na Slovenskem še vedno premalo poznamo in enako bi lahko še z večjo upravičenostjo rekli tudi za tedanje arhivsko gradivo. Pisani viri so lahko hkrati dragocena oporišča za analizo določenega stavbnega spomenika, z ohranjenimi in neohranjenimi spomeniki vred pa tudi dokaz za izredno bogato stavbno produkcijo 16. stoletja. Pri prvi orientaciji pa se bomo zadovoljili kar s še vedno nepogrešljivim Valvasorjem za Kranjsko in s Vischerjem za Štajersko.<sup>1</sup> Oba dokumentirata stanje gradov pred veliko barokizacijo v začetku 18. stoletja in sta vsaj v risbi ponekod ohranila tudi podobo naših gradov, kakršna je bila še v 16. stoletju. Dragoceno gradivo je tudi Pieronijeva mapa načrtov in utrditvenih predlogov;<sup>2</sup> na nekaterih naših gradovih in mestih uporabljeni principi utrdbene, to pot že samostojne trdnjavske arhitekture, pomenijo s teoretske in praktične strani dragocen repertoar utrdbenih stavbnih oblik v začetku 17. stol.

Izbrano spomeniško gradivo, ki sem ga uporabil za tale oris, že samo dovolj osvetljuje poglobitna načela spremenjenih programskih osnov in formalnih členov v razvoju **utrdbenih stavbnih oblik**. Ostane pa za zdaj še vedno nenačeto vprašanje stavbnega razvoja z gledišča likovnih form. Zaradi prvenstveno utilitarnih programskih izhodišč profane in grajske arhitekture posebej takega poizkusa tudi ne bi tvegali. V cerkveni arhitekturi je namreč prostor skoraj nespremenljiva programska konstanta, profana pa računa vselej na spremembo programskih osnov. V začetku razkasan prostor se pri sakralni arhitekturi postopno združuje v enotno, idealno zbirno dvorano. Pri profani pa nastajajo nove stavbne naloge, ki diferencirajo tlorisno ploskev, kopičijo pa namenu različne stavbne sestavine ali celo porajajo nove, kar posebne stavbne tipe. V tej zvezi so poučni predvsem gradovi. Srednjeveški grad je stanovanje in utrdba hkrati. Vendar se posamezne grajske sestavine diferencirajo po namenu in privzemajo še nove dodatke. V tej luči je še posebej zanimivo 16. stol. To je prelomno obdobje in pomeni tudi v razvoju grajske arhitekture tisti mejnik, ki dokončno izvede, čeprav še ne povsod, dosledno razločevanje med utrdbo in stanovanjem: na eni strani se uveljavlja trdnjava, na drugi pa dvorec. Vendar pa je pri nas grajska arhitektura 16. stol. še vedno ujeta v medsebojno sožitje obeh sestavin, čeprav so zahteve časa bolj naklonjene utrdbi kot stanovanju. Vendar so bolj številni primerki strnjene razvoja grajske arhitekture kot enotnih konceptov. Čeprav so

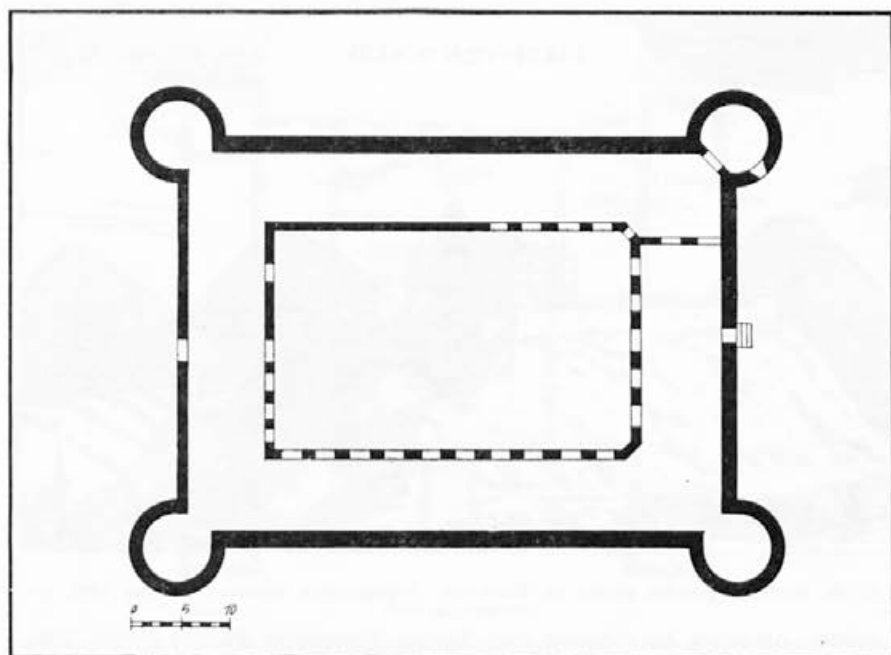
nove zasnove v manjšini, so tako pri teh kot pri gradovih s strnjanimi razvojem razvojne tendence tako močne, da lahko z njimi opredelimo kar nov stavbni tip in z njim označimo tudi posebnosti renesančne arhitekture 16. stol. Ker imamo v manjši meri opraviti s povsem enotnimi zasnovami, bomo morali spregovoriti tudi o aplikacijah ali adicijah renesančnih utrdbenih principov. Opreti se bomo morali večkrat predvsem na tendence razvoja kot celostne realizacije. V 16. stol. opazujemo tudi v primerjavi z nalogami sakralne arhitekture, da programske naloge naraščajo in da zavestno reprezentativne zahteve prevladujejo nad zgolj utilitarnimi. Ne glede na postopno naraščanje likovnih vrednosti na grajski arhitekturi in kljub tendencam postopnega uravnovešenja med sakralnimi, profanimi ali utilitarnimi sestavinami bom vendarle poizkusil označiti grajsko arhitekturo kot stilno enoten pojav, čeprav je njen razvoj kontinuiran.

**Romanski grad** v naših skromnih razmerah večkrat ne preraste obsega enega samega stolpa, sezidanega navadno na nerazčlenjeni talni ploskvi. Tudi bogatejše, tako imenovane »kastelne« zasnove s stolpom, palacijem in obzidjem ohranjajo kljub rahlo stopnjevani silueti na zunaj videz strnjene kubične gmote; edino pri stolpu, ki je ločen od palacija, imamo opravka s posameznimi, vendar v osnovi še vedno predvsem kubičnimi, kompaktnimi gmotami.

**Gotski grad** nastopa v že diferenciranem tlorisu. Tloris se je povečal; sprva še zadržana silhueta se je razgibala, strnjene stavbne gmote so se zrahljale, poudarjen je vertikalizem. Obzidje z obzidnimi, ogelnimi in ven pomaknjenimi vhodnimi stolpi in pomoli prav tako prispevajo k videzu razgibane stavbne gmote.

**Renesančna** podoba gradu vzbuja v nasprotju z gotsko vtis masivne plastike, ki je zaradi zleknjenosti stavbe še bolj potencirana. Namesto vitkih gotskih stolpov nastopijo nizki, ki ponavadi ne presegajo višine kurtine. Zunanja podoba ima tako pri povsem enotnih zasnovah kot tudi pri kasnejši starejši arhitekturi dodanih renesančnih delih videz k tlom pritisnjene mase s plastičnim in tektonskim poudarkom, ki ga podčrtuje še linija krožno profiliranega zidnega venca med poševnim pritličjem in zgornjim zravnanim delom, ki ga v začetku sekajo le vertikalne reže zidne krone, kasneje pa ga sklepa iz stene izstopajoči konzolni venec. V primerjavi z romanskimi ali gotskimi proporci je propore renesančnega obzidja in obzidnih stolpov nizek. Umirjeno in zleknjeno maso poudarja pri novih zasnovah tudi izbira terena, ki išče predvsem ravno lego v dolini. V primerih, ko so utrjevali predvsem stare grajske položaje in stare grajske arhitekture, so formalno renesančne oblike stolpov in obzidja v resnici le aplicirali na že obstoječi ali le delno korigirani tloris. Zunanja podoba v renesansi predelanega gradu pri nas še naprej ohranja slikoviti videz srednjeveškega gradu. Večkrat je to posledica višinske grajske lege, pa tudi starejše stavbne tradicije, ki je tudi inovacija renesančnih oblik ni mogla preglasiti.<sup>3</sup>

Splošno je znano, da poznogotsko stavbarstvo zori tudi v profani arhitekturi v novo, ki je blizu renesančnemu pojmovanju. Vendar strnjeni razvoj od romanike pa do renesanse pretrga nasilna intervencija, ki za krajši čas zavre oblikovanje stanovanjskih grajskih delov in poudarja



Sl. 29. Vipavski križ; tloris gradu; prva polovica 16. stol.  
Vipavski križ; Grundriss des Schlosses; erste Hälfte des 16. Jahrhunderts

predvsem utrdbene sestavine. Zunanja vzmet, ki je to sprožila, so bili v prvi vrsti turški vpadi. Najprej je bila pomembna in vzpodbudna akcija posameznih plemiških rodbin, kasneje pa tudi deželnih stanov in države. Brez tega posredovanja si prvih nastopov renesančne utrdbene arhitekture pri nas sploh ne bi mogli zamisliti. To nam potrjuje že obsežen seznam arhitektov in vojnih inženirjev z italijanskimi imeni.<sup>4</sup> Videti je, da so bili italijanski arhitekti in vojni inženirji v precejšnji meri kos vsem utrdbenim nalogam vse do Češke, Slovaške, Poljske in celo Rusije; na Ogrskem pa so se že prej udomačili na kraljevskem budimskem dvoru, kjer so opravljali tudi naročila za neutrdbeno arhitekturo.<sup>5</sup> Kako in v kakšni meri se je lahko novi stil udomačil tudi v naših krajih, je drugo vprašanje. Čas je bil prekratko odmerjen, da bi stil, ki ga je k nam sprva priklicala le utrdbena nuja, lahko postal tudi življenjska potreba ali celo moda. Gotika je bila v stavbarstvu še vedno trdoživa, in sicer ne samo v sakralni, marveč tudi v profani arhitekturi. Še vedno je bila pričujoča, čeprav je nastopala tu pa tam že modificirana z novimi utrdbenimi principi vse do konca 16. stol. Srečamo je npr. celo pri taki akciji, kot je bila utrditve gradu **Otočca** na Krki v II. pol. 16. stol.,<sup>6</sup> kjer so se odločili za tradicionalne gotske forme ne glede na to, da je zasnova gradu po **Vilandersovi** prezidavi bila kar »renesančna«. Podobno je tudi z obzidjem razsežnega kompleksa gradu **Pobrežje** v Beli krajini<sup>7</sup>, ki je v osnovi še vedno tradicionalno, kljub temu da gre že za popolnoma novo uveljavitev



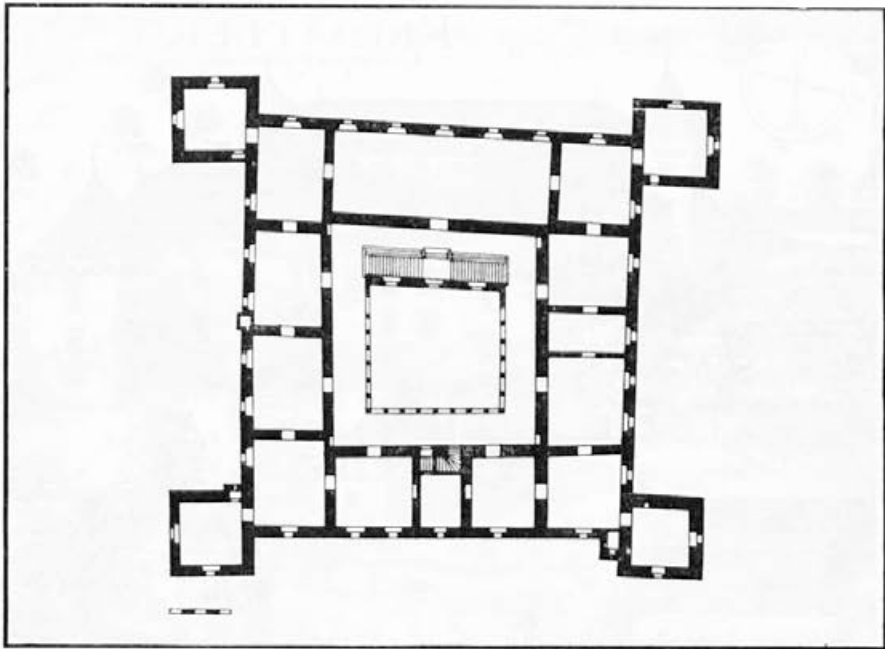
Sl. 30. Sevnica, podoba gradu po Vischerju, Topographia Ducatus Styriae, 1681; po sredini 16. stol.

Sevnica; Abbildung des Schlosses nach Vischer, Topographia Ducatus Styriae, 1681; nach Mitte des 16. Jahrhunderts

utrdbenih principov in uporabo nizkih, kar renesančnih stolpov. Tudi pri utrdbah na **Žužemberku**, **Turjaku**, **Lemberku** in **Rihemberku** se renesančni utrdbeni principi in renesančne forme mešajo s poznogotskimi. Dvojnost takega stilnega sožitja nam kaže tudi grad v **Škofji Loki** z renesančno utrditvijo.<sup>8</sup>

Do 15. stol. je grad kot zidana fortifikacija in hkrati stanovanje lahko kljuboval vsem manjšim in neorganiziranim oboroženim napadom. Od začetka 15. stol., ko so v večji meri uporabljali strelno orožje, se je pričela majati tudi trdnost gradu. Zato se, če je potrebno, romansko obzidje gotizira ali nastaja celo novo z vhodnim in z obzidnimi ogelnimi stolpi. Reaktivirajo tudi stare obrambne jarke ali pa kopljejo nove. Obzidje se pomakne celo na drugo stran jarka, zato pa pred novim obzidjem izkopljejo še en jarek. Večina naših gradov dobi šele v tem času svoja prva obzidja. Gotski utrdbeni principi se potemtakem lahko v večji meri uveljavijo šele v času, ko gotika kot stilni pojav polagoma že odmira. Nove aktualne naloge, predvsem utrdbenega značaja, ne postanejo samo neposredna izhodišča za gotške principe v utrdbi in arhitekturi, marveč so od tedaj, ko se v večji meri pričlenja tudi pri nas v praksi uporabljati strelno orožje in ko splošni principi ne temeljijo več na pasivni, marveč na aktivni obrambi, tudi izhodišče za renesančno utrdbeno arhitekturo.

V Italiji, odkoder so prišli k nam naravnost ali po ovinkih vzori za novo utrdbeno arhitekturo, je bil položaj bistveno drugačen. Za gotško dobo je značilno flankiranje s stolpi, ki temelji na antični utrdbeni tradiciji, saj so bili antični vzori tako rekoč pri roki. V severni Evropi se vse 15. stol. ohranjajo še vedno gotski proporci obzidja, medtem ko se v



Sl. 31. Krumperk; tloris gradu; po sredini 16. stol.  
 Krumperk; Grundriss des Schlosses; nach Mitte des 16. Jahrhunderts

Italiji že zgodaj uveljavi nizko obzidje z masivnimi in trdnimi stolpi. Obzidje ima navadno poševno zidano pritličje, ki ga opasuje venčni zidec. Ta splošno razširjeni obzidni motiv, ki je postal značilen tudi za našo renesančno utrdbeno arhitekturo in celo eden njenih najbolj zgovornih znakov. Tudi v Italiji utrjujejo stare trdnjave, postavljajo pa tudi nove, za katere je osnova pravilni četverkotnik z ogelnimi stolpi. Vpliv fortifikacij italijanskega quattrocenta se sicer v Evropi uveljavlja že od konca 15. stol., vendar ga je splošno razširilo 16. stol., ko so se zaradi stalne turške nevarnosti odprla vrata italijanskim fortifikacijskim pobudam po vsej Evropi na stežaj. Poleg neposrednega deleža italijanskih arhitektov so pomagali razširjati renesančno utrdbeno prakso tudi teoretični spisi.

Od srede 15. stol. so namreč italijanski teoretiki pričeli izdajati teoretske tekste, v katerih obenem s problematiko idealnega mesta in njegove obrambe razpletajo tudi vprašanja novih utrdb. Z neposrednim deležem italijanskih arhitektov, manj pa najbrž s posredovanjem literature, je prišla ideja italijanskih utrdb v češke, slovaške in ogrske pokrajine, v Burgundijo in celo v Anglijo. Gradovi Henrika VIII. ob angleški obali temeljijo na istih renesančnih italijanskih utrdbenih principih.<sup>9</sup> Eden prvih neitalijanskih teoretikov trdnjavske arhitekture je bil tudi nemški slikar Albrecht Dürer, ki je že leta 1527 razložil v svoji knjigi moderne utrdbene principe,<sup>10</sup> ki so imeli tudi praktične nasledke pri utrjevanju nekaterih gradov ali mest.<sup>11</sup>



Sl. 32. Krumpperk; podoba gradu po Valvasorju, Die Ehre des Herzogthums Krain, 1689; po sredini 16. stol.

Krumpperk; Abbildung des Schlosses nach Valvasor, Die Ehre des Herzogthums Krain, 1689; nach der Mitte des 16. Jahrhunderts

Za slovenske dežele bomo morali šele ugotoviti, če so politični nemiri v zač. 15. stol. vplivali tudi na novo utrjevanje gradov in če je prispevala svoj delež tudi husitska obrambna tehnika.<sup>12</sup> Vsekakor pa so močnejše vplivali na razvoj utrdbene arhitekture vseslovenski punt leta 1515, posredno do neke mere tudi veliki potres leta 1511,<sup>13</sup> predvsem pa sprva le nadležni in lokalno omejeni turški vpadi, ki so v 2. pol. 15. stol. prerasli v največjo nadlogo prebivalstva in v breme deželnih stanov.<sup>14</sup> Prav ti so tudi odločilno pobudili oblikovanje in razširitev nove utrdbene arhitekture. Najprej so pospešili splošno, na tradicionalnih utrjevalnih principih zasnovano akcijo, ki je šele kasneje povzročila, da se pri realizaciji novih utrdbenih nalog uveljavijo tudi moderni utrdbeni principi na rekonstruiranih ali novih, nalašč postavljenih utrdbah. Te srečamo v okviru gradov, mest ali trgov. Arhitektura številnih **taborov** in **jamskih skrivališč**<sup>15</sup> je nekoliko konservativna. Drži se srednjeveških oblik in je za razvoj sodobnih utrdbenih form malo zanimiva, čeprav realizira povsem nov tip samostojne utrdbe ali jamskega skrivališča. Konservativne oblike so bolj rezultat udomačenega kot pa novega stavbarstva pred inovacijo renesančnih utrdbenih form; porabljali so jih pred časom, ko je prevzela glavno utrjevalno iniciativo država.

Na prehodu iz srednjega veka v novi je vojaška tehnika povzročila korenite spremembe v načinu bojevanja in v vojaški organizaciji. Zato-





Sl. 33. Fužine; podoba gradu po Valvasorju, Die Ehre des Herzogthums Krain, 1689; po prvi četrtini 16. stol.

Fužine; Abbildung des Schlosses nach Valvasor, Die Ehre des Herzogthums Krain, 1689; nach dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts

rej ni slučaj, da je obrambo dežele prevzela država in da je proti koncu 16. stol. protiturška obramba notranjih avstrijskih dežel prešla na vojaško organizirano Vojno krajino. Varnost dežele ni bila več stvar privatne iniciative, marveč je postala načrtno vodena akcija. Odkar so turška napadna krdela prvokrat prebrodila Kolpo,<sup>16</sup> je postala aktualna obramba tako ožjega zaledja kot tudi celotne dežele. Že od srede 15. stoletja naprej sledijo dekreti, ki naročajo obvezno utrjevanje mest ali revizijo že obstoječih utrd. Prav zaradi varnosti in boljše obrambe mest je Friderik III. izdal vrsto upravnih aktov, in ker so bile mestne pravice povezane tudi s pravico do obzidja, je mnogo trških naselbin dobilo status mesta in s tem tudi pravico do obzidja.<sup>17</sup> Tudi gradovi so bili v tem času še pomanjkljivo utrjeni. To nam potrjuje obsežni seznam gradov, ki so jih uporni kmetje zavzeli v velikem puntu leta 1515.<sup>18</sup> Večji del teh gradov je po letu 1515 doživel bolj učinkovito, že renesančno utrditev.<sup>19</sup>

Pri uvajanju novih renesančnih utrdbenih principov gotovo niso imeli pri nas otipljivejšega vpliva renesančni teoretski traktati, saj so že pred sredo 16. stol., ko so štajerski deželni stanovi poklicali Luganca Domenica del Lalia, ki ni delal samo za Štajersko, marveč tudi za Hrvatsko,<sup>20</sup> nastajali pri nas posamezni primerki renesančnih utrd, ki kažejo predvsem iniciativo fevdalnih rodbin. Ker so turški vpadi neposredno povzročili nove stavbne naloge izrazito fortifikacijskega značaja, ni v tej zvezi brez

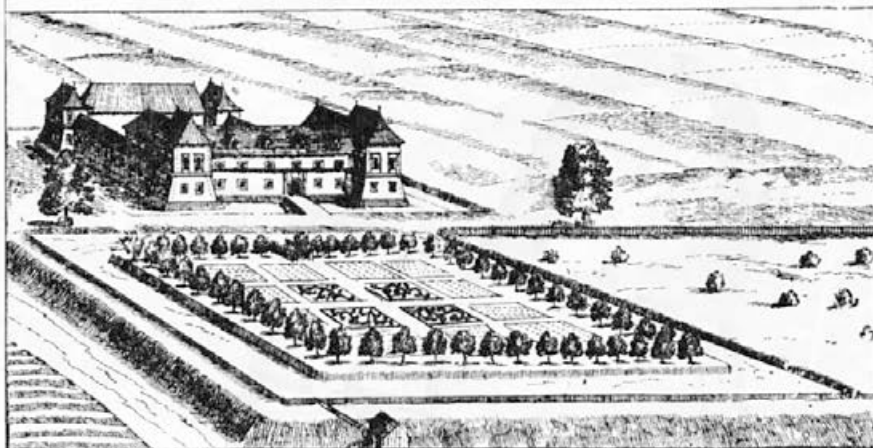
pomena tudi projekt slikarja in renesančnega teoretika Leonarda da Vincija, ki je še pred koncem 15. stol. po naročilu Benetk pripravil načrte za premakljivo dolinsko zaporo, ki upošteva tudi izrabo Vipavske oz. Soške doline.<sup>21</sup> Turki so namreč pričeli ogrožati tudi celinsko beneško posest s severne strani, in ker so tjakaj vpadali preko slovenskih dežel po že ustaljenih dolinskih poteh, so si Benetke že leta 1417 priskrbele o tem obsežnejše poročilo.<sup>22</sup> Tudi Leonardov predlog naj bi Furlanijo varoval pred turškimi vpadi.

Ne glede na to, da ima projekt predvsem hidrografski značaj in da je navidez zelo fantastičen, vendarle kaže moderno renesančno utrdbeno miselnost: pri urejanju novih fortifikacij gre predvsem za strateško presojo in smotrno izrabo zemljišča tako pri celotnih zasnovah kot pri detajlih. Ob koncu 16. stol. doživimo uresničitev podobne zamisli: obramba notranjeavstrijskih dežel naj se pomakne preko ožjih deželnih meja na nalašč za to ustvarjen in vojaško organiziran pas Vojne krajine. Tako organiziran sistem novih trdnjav pa je pripeljal tudi pri nas v dokončno diferenciacijo med stanovanjskimi in utrdbenimi stavbnimi sestavinami grajske arhitekture.

Viri ne poročajo, če so poskusili realizirati Leonardov predlog. Zanimivo pa je, da so postali prav dostopi v Furlanijo preko Krasa in skozi Vipavsko dolino ena najboljše zavarovanih pokrajin. Seveda so pri tem soodločali tudi boji z Benečani.<sup>23</sup> Mimo običajne grajske arhitekture, ki v tem času doživlja večje ali manjše spremembe,<sup>24</sup> mestnih utrdb,<sup>25</sup> taborov<sup>26</sup> in jamskih skrivališč<sup>27</sup> je za ta zemljepisni del posebej značilen tip utrdbe v obliki **obzidanega naselja**. Značilni taki primerki so **Šmartno v Brdih, Štanjel in Vipavski križ**. V Ajdovščini pa so kratkomalo reaktivirali tedaj bržkone še popolnoma ohranjeno obzidje rimskega taborišča *Castra ad fluvio frigido*. Obzidne sople so v smislu gotških proporcev kratkomalo nadzidali. Kljub najbližji soseščini z beneško *terro fermo* je tudi arhitektura taborov in utrjenih naselij izrazito tradicionalna, podobno kot arhitektura taborov v širšem zaledju. Edino omembe vredno izjemo pomeni poleg ostanka tabora v Vipavi (Herbersteinov grad) ostanek utrdb v Lokvi pri Divači s popolnoma renesančno pojmovanim okroglim, nizkim stolpom, ki je nastal še pred koncem 15. stoletja. Zato pa je toliko pomembnejša zasnova gradu v **Vipavskem križu**.

Zadnji goriški grof Leonhart je ukazal zidati tabor že leta 1482 pod nadzorstvom Antona della Torre,<sup>28</sup> kateremu ga je tudi izročil v varstvo. Če je zasnova gradu že iz tega časa ali pa je nastala šele v dneh po beneški okupaciji v prvem desetletju 16. stoletja,<sup>29</sup> niti ni tako važno. Pomembno je predvsem to, da je grad pozidan v obliki, ki je ena prvih svoje vrste pri nas. Gre za pravilen četverkotnik, ki se nekoliko uravnava po obliki terena in ima na vsakem oglu okrogle, nizke stolpe. Grajska gmota je nizka, potlačena, zleknjena, prilepljena na vzhodni del položnega kopca, na katerem je še dovolj prostora za obzidano naselje s cerkvijo na zahodnem koncu.<sup>30</sup> Neposredno izhodišče lahko iščemo pri podobnih severnoitalijanskih arhitekturah, ki bodo nekaj desetletij kasneje preoblikovane in našim razmeram prilagojene postale vzor za celo vrsto enotnih ali adaptiranih utrdb na naših tleh. To je tisti tip arhitekture, ki ima neposredne vzore v italijanskem »kastelu« na četverkotni tlorisni

## WINTENAV

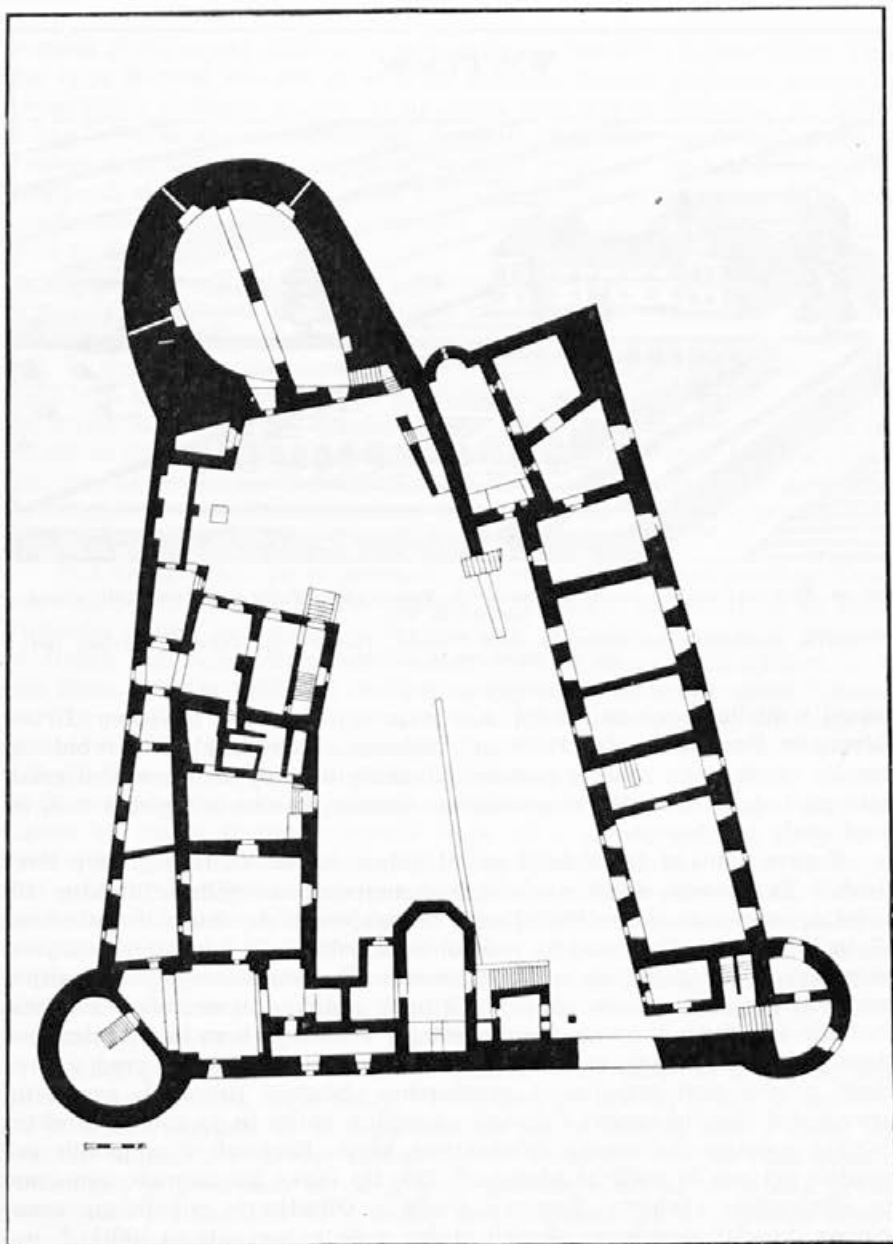


Sl. 34. Betnava; podoba gradu po Vischerju, Topographia Ducatus Styriae, 1631; okrog sredine 16. stol.

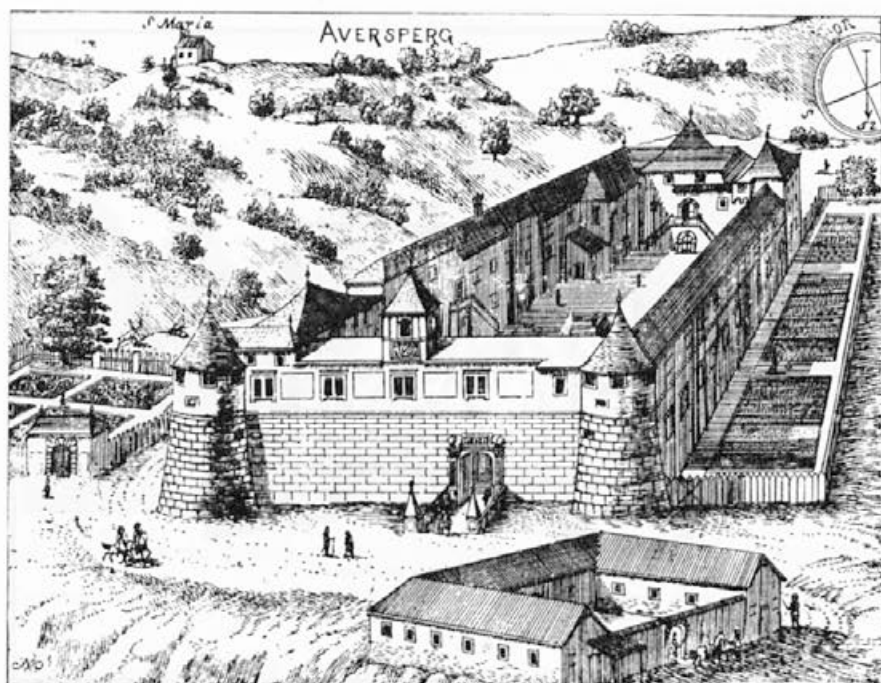
Betnava; Abbildung des Schlosses nach Vischer, Topographia Ducatus Styriae, 1631; um die Mitte des 16. Jahrhunderts

osnovi s štirimi ogelnimi stolpi. Kot najznačilnejše naj navedem: Brancaloneone v Raveni, Imola, Forlì in Avezzano. Tako izdelani stavbni tip izrazito utrdbenega značaja postane izhodišče najprej za renesančni grad, nato pa tudi za novi tip renesančnega dvorca, kar se je zgodilo tudi že pred sredo 16. stoletja.

V prvi polovici 16. stoletja je bil gotovo zasnovan tudi grad v **Brežicah**.<sup>21</sup> Ta pomeni daleč naokrog eno najpomembnejših arhitektur 16. stoletja, čeprav ga danes doživljamo prilagojenega že okusu in potrebam 17. in 18. stoletja. Na zunaj pa je še ohranil trdnjavski karakter. Trdnjavo so postavili pri spodnjem vstopu v mesto. Tlorisna osnova je potegnjena pravokotnik; na vsakem oglu je okrogel stolp — renesančna rondela. Pritličje je zidano poševno. Monumentalni vhod z jarkom in dvižnim mostom je bil na notranji strani. Na slovenskem Štajerskem je grad v Brežicah gotovo prvi popolnoma renesančno občuteni primerek gradu na pravokotni tlorisni osnovi s štirimi okroglimi stolpi in je gotovo direktni derivat sodobne italijanske arhitekture, ki po Brežicah v podobnih variantah pri nas še večkrat nastopa.<sup>32</sup> Tak tip lahko kratkomalo označimo za »štajersko« varianto. Zasnova gradu v **Olimlju** je popolnoma renesančna, vendar nastopajo okrogli stolpi v še konservativni obliki,<sup>33</sup> podobno kot tudi pri gradu v **Leskovcu** na Dolenjskem (Šrajbarski turn). Četverkotno zasnovo s pravokotnimi, kvadratičnimi, rombastimi stolpi kažejo **Brdo** pri Kranju, **Brdo** pri **Lukovici**, **Krumperk**, Fužine pri Ljubljani — sami »kranjski« primerki — in predvsem zasnova gradu **Betnave**, ki je med vsemi najbolj renesančno trdnjavska.<sup>34</sup> Pri naštevanju enotno zasnovanih utrdb pa ne smemo prezreti trdnjave v **Kopru** »Castel del Leone«, ki je stala na plitvini pred koprskim mestnim obzidjem. Nasta-



Sl. 35. Turjak; tloris gradu; okrog 1520  
Turjak; Grundriss des Schlosses; um 1520

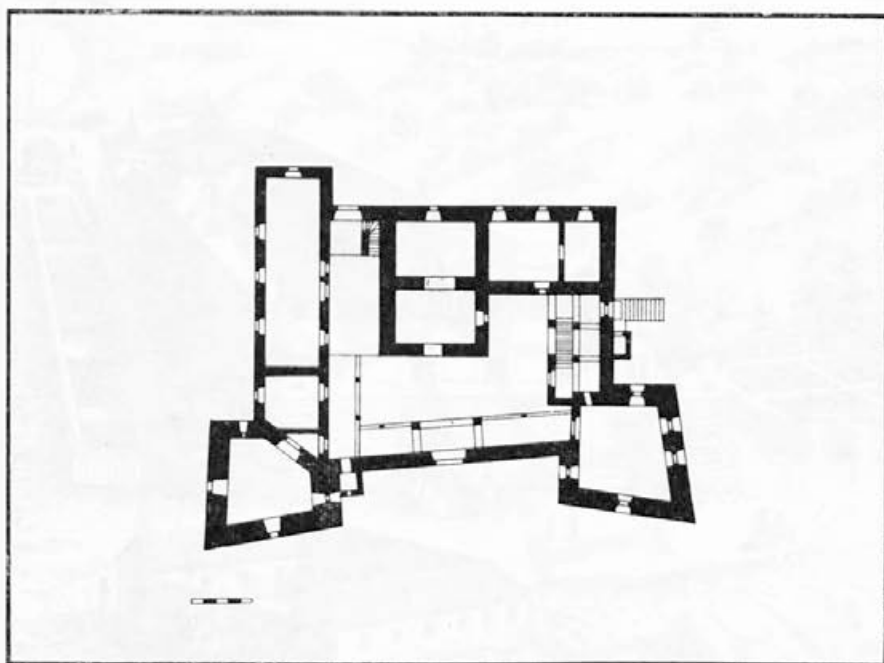


Sl. 36. Turjak; podoba gradu po Valvasorju, Die Ehre des Herzogthums Krain, 1689; okrog 1520

Turjak: Abbildung des Schlosses nach Valvasor, Die Ehre des Herzogthums Krain, 1689; um 1520

jala je pod neposrednim vplivom beneške terre ferme in je imela vse značilnosti omenjene arhitekture s poudarjenim utrdbenim značajem: enotna kocka s poševno zidanimi stranicami in z ogelnimi okroglimi stolpi.<sup>35</sup>

Številnejši pa so primerki adaptiranih gradov, ki le deloma prevzemajo renesančne utrdbene principe. Ena najstarejših in hkrati najpomembnejših adaptacij je prezidava **turjaškega** gradu. Ne glede na to, da so se ohranile starejše stavbne sestavine, gre za docela nov koncept renesančne trdnjave.<sup>36</sup> Letnica na grbovni plošči postavlja začetek v leto 1520. Vhodni, proti zahodni strani obrnjeni trakt je v bistvu le obzidje, ki ga v renesančnem smislu flankirata dve rondeli; severno obzidje v manjšem razmiku spremlja ostanek prvotnega romanskega palacija, južno obzidje pa drži naravnost na ostanek prvotnega romanskega zidu s kapelo. Proti vzhodu obrnjeno stranico, ki je bila hkrati najbolj izpostavljena, varuje orjaška bastija. Ta ima vse značilnosti renesančne arhitekture, čeprav ni zidana v poševnini: nizka je in opasana s polkrožnim vencem. Strelne line so prilagojene za strelno orožje: ležeči pravokotnik z navzven razširjenim ostenjem. Prospekt na velikem grbu nam pokaže podobo gradu, kot so jo prvotno zamislili ali kot je morda v tej obliki tudi že stala. Trakt z obema okroglima stopoma in tretji veliki stolp — bastija — na vzhodu sta brez strehe. Nepokrito ploščad spremlja le nizek parapetni zid s strel-



Sl. 37. Gracarjev turn; tloris gradu; prezidava 1533  
Gracarjev turn; Grundriss des Schlosses; Umbau 1533

nimi linami. Gre za povsem italijansko trdnjavsko arhitekturo, ki kljub delni prilagoditvi stavbnim ostankom starejšega gradu pomeni razmera samostojno rešitev. Sprva bržkone nepokrita arhitektura, brez streh — podobno kot Červený kamen na Slovaškem,<sup>37</sup> vrsta trdnjav v Dalmaciji<sup>38</sup> ali vzdolž angleške obale<sup>39</sup> — kaže na direktni vpliv italijanskega stavbarskega izhodišča. Arhitektura, ki vsaj v prvotni zasnovi datira po napisni plošči v leto 1520, je ena zgodnejših te vrste zunaj italijanske Evrope in so jo kmalu prilagodili našim podnebnim razmeram.

Podobno pomeni tudi poldrugo desetletje mlajša arhitektura **žužemberškega gradu**<sup>40</sup> do neke mere le prezidavo in razširitev starejšega gradu. Obzidni obroč z renesančnimi okroglimi stolpi se tesno privija ob starejše stavbno jedro in se le na zahodnem delu sprošča in razvije v trikot z izstopajočim stolpom — povsem renesančno pojmovanje! Manj zavarovano stranico varuje jarek. Nizki stolpi so se prvotno zaključevali s konzolnim vencem, med stolpi pa je tekel nizek in terenu prilagojen masiven zid s strelnimi linami, ki ni bistveno presegal višine stolpov. Po oblikah še gotski detajli se mešajo z renesančnimi. Portali in okna so po večini še gotsko oblikovani, čeprav je zasnova gradu vsaj v enem delu že renesančna. Rdeči kapniški kamen, ki ga srečamo tudi v arhitekturnih členih gotsko-renesančne kapele na rihenberškem gradu, pa nas vodi naravnost na Kras, kjer je tak kamen doma;<sup>41</sup> ni izključeno, da so od tamkaj pripeljali posamezne arhitekturne člene in jih nato vgradili v Žužem-

## LANDSPERG



Sl. 38. Podčetrtek; podoba gradu po Vischerju, Topographia Ducatus Styriae, 1681; prezidava po sredini 16. stol.

Podčetrtek, Abbildung des Schlosses nach Vischer, Topographia Ducatus Styriae, 1681; Umbau nach der Mitte des 16. Jahrhunderts

berku in na Rihenberk. Renesančna utrditev je Turjak in Žužemberk na zunaj tako spremenila, da ju moramo kljub starejšim stavbnim osnovam prištevati kar k izraziti renesančni arhitekturi. Srednjeveško izročilo ohranja le še položaj in delno upošteva terenske oblike in starejše formalne člene na neutrdbenem delu arhitekture. V isto kategorijo temeljitih prezidav, toda s še srednjeveškim izročilom, lahko postavimo tudi grad **Lemberg** med Dobrno in Vojnikom. Renesančni zidni obroč je prilagojen obliki terena, pristopno stran pa varuje mogočna bastija.<sup>42</sup>

Poleg takih primerkov, ki so v bistvu že povsem nove koncepcije, nastopa tudi vrsta manjših predelav oziroma dopolnil z novimi renesančnimi principi. Omejil se bom le na take primerke, ki so v primerjavi s srednjeveško utrdbeno arhitekturo za korak naprednejši, in čeprav niso v celoti izpeljani, kažejo vendarle renesančni de<sup>1</sup>.ž. Najbolj pogosto nastopa delna adicija reducirane oblike pravilnega četverkotnega tlorisa z dvema okroglima, pravokotnima ali rombastima stolpoma. Tedaj dobi grad dopolnilo z obzidjem in dvema flankirnima stolpoma. Zgovoren primerek take adicije je utrditev **Gracarjevega turna**. Južno stran so utrdili z jarkom, obzidjem in s stolpi.<sup>43</sup> Iz druge polovice 16. stoletja je podobna utrditev gradu **Luknje** pri Novem mestu;<sup>44</sup> tudi tu spremlja z dvema stolpoma flankirano obzidje varovalni jarek. Dodano obzidje na **bizeljskem gradu** in v **Podčetrtku** flankirata dva stolpa, ki pa kažeta že retardirano obliko »štajerske variante« renesančne rondele.

Bolj pogost pa je primer, da staro obzidje dopolnijo z enim ali več renesančnimi stolpi. Značilen je **blejski grad**, ki so ga po potresu l. 1511 ponovno utrdili; tedaj so renesančno, vendar vitko rondelo prilagodili visokemu obzidju. Podobno je tudi s **hmeljniškimi** obzidjem, ki sicer v dveh pasovih spremlja prvotno grajsko jedro in je speljano še popolnoma v

srednjeveškem smislu, in kjer poleg gotskih stolpičev nastopa tudi renesančna rondela. Na **rihenberškem** gradu je zunanji pas obzidja najmlajši in je to kljub prilagajanju terenskim oblikam čisto renesančno z nizkimi, v zemljo potisnjenimi okroglimi stolpi.<sup>45</sup>

V nekaterih primerih so grad utrdili le z izstopajočo rondelo, kot na primer na **velenjskem** gradu;<sup>46</sup> tudi srednjeveški **Kamen** na Gorenjskem je dobil dopolnilo z renesančno bastijo in z manjšim stražnim stolpom nad njo. Mogočna bastija **mariborskega** gradu je sestavni del grajske in mestne utrdbe hkrati.<sup>47</sup> Na drugi strani pa kaže **Ljubljanski** grad, da se izrazito renesančne utrdbene naprave ne vežejo več na grajsko stavbo, ki ostane v glavnem nedotaknjena, marveč se pomaknejo daleč ven na »šance« in postanejo tako bolj sestavni del mestnih kot grajskih utrdb.

Poleg enotno zasnovanih utrdb, prezidav na srednjeveških arhitekturah ali delne adicije renesančnih utrdbenih naprav poznamo še poseben tip gradu, ki je značilen predvsem za Belo krajino. Gre v temelju za tip utrjenega vojaškega taborišča. Obzidje opasuje razmeroma velik pomerij, ki ne daje zatočišča samo okoliškemu prebivalstvu, marveč služi predvsem vojaški posadki. Jedro take trdnjavske zasnove je ponavadi grad. Ta doživlja, podobno kot vsi gradovi, ponavadi ustrezne spremembe. Za primer smo izbrali grad **Pobrežje** v Beli krajini. Stavba je nizka s poševno zidanimi stenami, ki so na vrhu opremljene z zidno krono. Kasneje so grajsko jedro še dvakrat razširili in na koncu utrdili s štirimi ogelnimi stolpi.<sup>48</sup> Od prvotnega gradu teče obzidje z obzidnimi stolpi in oklepa razmeroma položno teraso v okljuki nad Kolpo. Z naseljem sta povezana tudi gradova **Kostel** in **Poljane**. Pri teh primerkih ne gre za utrjeno naselje, kot ga srečujemo na Primorskem.

Grad Pobrežje leži nad Kolpo ob najbolj pogosti turški vpadnici, ki jo sodobni vir posebej omenja. Kasneje so grad vključili v obrambni sistem Vojne krajine, ki je prevzela nase vso težo obrambe in potisnila turško nevarnost stran od ožjih meja notranjeavstrijskih dežel. S tem pa se v glavnem konča tudi utrdbeni dejavnost na naših gradovih in mestih, čeprav se je Štajerska še celo drugo polovico 16. in prvo pol. 17. stol. še vedno skrbno utrjevala.<sup>49</sup> Vendar pomeni konec 16. stol. v glavnem tudi konec načrtnega utrjevanja naših gradov in mest.

Utrdbeni principi in utrdbene naprave pri **mestnih** naselbinah doživljajo podobne spremembe, kot sem jih pokazal na grajski arhitekturi. Tudi tu se utrjevalni principi naslanjajo v prvi vrsti na strateško izrabo razpoložljivega zemljišča, gotski proporci obzidja in stolpov se umikajo renesančnim z nizkimi, zleknjenimi ali kar k tlom pritiskanimi. Sestavni del utrdbenih naprav postane predvsem po 2. pol. 16. stoletja širok jarek z nasipom, ki je kombiniran podobno kot pri samostojnih utrdbah 16. stol. z okopi. Srednjeveške utrdbe dopolnjujejo z istopajočimi ali kar izpostavljenimi bastijami mnogokotne, pravokotne ali okrogle oblike. Večkrat postane grajska arhitektura tudi sestavni del mestnih utrdb, kot smo videli v Mariboru ali v Ljubljani. Zanimiv je zakasneli projekt utrditve **Kostanjevice** na Krki. Pravzaprav gre le za projekt nove trdnjave v mestu, ki po zatrdilu projektanta, vojaškega inženirja Giovannija Pieronija (v cesarski službi), zadostuje za obrambo mesta.<sup>50</sup> Osnova trdnjave, ki jo lahko izpeljemo iz že omenjenih italijanskih kastelov, je četverkot, kom-



biniran z nasipom, jarkom in s štirimi okopi v vsakem oglu. Do neke mere gre za reducirano obliko idealne »zvezde«, kakršno poznamo v Karlovcu. Projekt za Kostanjevico se ni uresničil kot tudi ne načrt za **Kobarid**. Turška nevarnost se je odmaknila od deželnih meja in turški navalni so posredno ogrožali le še obrobne štajerske dele. Zato ni bilo več potrebno, da bi realizirali Pieronijeve načrte za Ljubljano; tudi ni bila več potrebna nova trdnjava v Kobaridu ali predelava trdnjave v Klužah pri Bovcu. Iz renesančno zasnovane utrdbene arhitekture raste sedaj predvsem stanovanju in reprezentanci namenjen ravninski dvorec, ki je pri nas v obliki pravokotega tlorisa z ogelnimi stolpi znan že v prvi polovici 16. stol. Dvorec takega tipa doživlja kasneje le nebistvene spremembe, ki zadevajo predvsem obliko ogelnih stolpov in njihovih razmerij do traktov. Stolpi, ki so sprva prevzemali nase vso težo obrambe, so se kasneje reducirali v zgolj arhitekturno krasilne sestavine, tak tip grajske arhitekture se je v že dozoreli obliki dvorca poleg skromnejših konceptov ohranil še celo 17. stol. kot vodilni tip grajske arhitekture, ki se je času in stilu ustrezno modificiral. Na drugi strani pa je zgolj utilitarna trdnjava, ko je bila že docela izpeljana diferenciacija med stanovanjem in utrdbo, stagnirala že v prvih desetletjih 17. stol.

#### Opombe:

Spis je bil sestavljen kot predavanje, zato so v tekstu, ki so ga dopolnjevale tudi slike, odpadle podrobnosti. Ker sestavka za tisk nisem spreminjal, postavljam nekatere podrobnosti, ki bi morale soditi v tekst, na koncu v opombe.

<sup>1</sup> I. W. **Valvasor**, *Topographia Ducatus Carniolae Moderna*, 1679; isti, *Die Ehre des Herzogtums Krain*, 1689, M. **Vischer**, *Topographia Ducatus Styriae*, 1681.

<sup>2</sup> Med leti 1636 in 1639 je potoval po naših krajih vojni inženir Giovanni **Pieroni**. Po višjem nalogu je študiral stanje gradov in mestnih utrd ter pripravil predloge za moderno utrditev tako zoper Turke kot Benečane. Mapa gradov, mest z načrti in poročili se hrani v DAS. Od slovenskih gradov oz. mest so narisani nekateri tudi z veduto. Pripravil je načrte za Ljubljano, Kostanjevico, Tolmin — Kozlov rob, Kobarid, Bovec in še za Devin, Gorico in Trst.

<sup>3</sup> Nizki, zleknjeni so predvsem oni, ki so postavljeni v ravnino in se ne prilagajajo starejšim stavbnim ostankom (Brdo pri Kranju, Brdo pri Lukovici, Fužine in končno še Krumperk, Vipavski križ). Ta zadnji je sicer na vzpetini. Zanimiva je primerjava med Vipavskim križem in Sevnico: trdnjavski značaj arhitekture v Vipavskem križu je v glavnem neizpremenjen. V Sevnici pa so bržkone že od vsega začetka računali na ustrezne modifikacije in se prilagodili značaju starejše arhitekture, ne da bi renesančno tlorisno osnovo dosti spreminjali na račun terena.

<sup>4</sup> Primerjaj: J. **Wastler**, *Das Kunstleben unter den Herzogen von Steiermark Carl und Ferdinand*, Graz 1897; Enrico **Monpurgo**, *Gli artisti in Austria in predvsem knjigo Dr. Rochus **Kohlbach**, Steirische Baumeister*, Graz, (brez navedbe letnice), ki pa je izšla po simpoziju. Med številnimi superintendenti, vojnimi inženirji, naj omenimo predvsem družino del Lallo (Domenico, Andrea), Francesca Thebalda, Salustia Peruzzijsa (1570 delal za Ptuj), Giuseppa Vintano, Francesca Marmora, Antonia Pagrata. Zaposleni so bili v Mariboru, Radgoni, Ptuj.

<sup>5</sup> Primerjaj karto v Leone Andrea **Maggiorotti**, *Architeti e architetture militari*, 1933, II. zvezek, na začetku.

<sup>6</sup> Primerjaj M. **Mušič**, *Grad Otočec, Varstvo spomenikov VIII*, 1962, str. 22. Sicer pa se nagibam k trditvi, da je obzidje nastalo po letu 1562, potem

ko so na prvotnem severnem kraku obzidja pozidali podaljšek severnega trakta in so pri tem razširjeni grad opasali z novim zidnim obročem. Stolpi ne presegajo višine obzidja, kar je v bistvu renesančni princip, čeprav je obzidje formalno usidrano v srednjeveški tradiciji. Napis na drugem, zahodnem, dvo-riščnem pomolu se bere Manfredo del Costonello fese 1562.

<sup>7</sup> Sistem obzidja z razširjenim grajskim delom je nastal po letu 1557; značaj okroglih stolpičev je še srednjeveški, edino strelne line so v primerjavi z onimi na Otočcu bolj moderne.

<sup>8</sup> Vodilna renesančna utrdvena arhitektura je v prvi vrsti trdnjavska, nje-  
no genezo izvajamo iz strogih trdnjav, ki računajo predvsem na topovsko orožje, zamudnejša obleganja. Značaj turških vpadov pa ni bil tak in zato, razen na slovensko in hrvaški meji, trdnjave sploh ne nastopajo v pravem smislu. Aktualna je tradicionalna arhitektura, zato tudi naslon na starejše utrdbeno izročilo tudi pri konceptih 16. stoletja.

<sup>9</sup> B. H. St. J. O'Neill, Castles and Cannon, Oxford 1960; seveda gre v vseh primerih za izrazito trdnjavsko arhitekturo, ki se pri nas ni izrazila, razen v nekaterih sestavinah.

<sup>10</sup> A. Dürer, Etliche Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken, 1527, ponatis 1823. leta.

<sup>11</sup> D. Menclová v knjižici Červený kamen, Bratislava 1954, dokazuje neposredni vpliv Dürerjeve teorije na arhitekturo Fuggerjevega gradu Červený kamen na Slovaškem. V končnem sestavku tudi sicer razpravlja o renesančni grajski arhitekturi in je poglavje Pomen stavbe (gradu) v zgodovini arhitekture eno najboljših prispevkov za trdnjavsko arhitekturo 16. stoletja. Zato sem se v svojem sestavku večkrat oprl prav na to knjižico.

<sup>12</sup> D. Menclová, Vliv husitských válek na pozdně gotickou fortifikační architekturo, Umění IX, Praha, 1961, str. 433.

Princip takega »husitskega«  
gradu je predvsem zasnovan na utrjenem taborišču, ki izkorišča obrambne ugodnosti zemljišča. Zato je obseg gradov navadno velik. Tak, podoben princip, se je pri nas pojavil v drugi polovici 16. stoletja v Pobrežju, kjer gre tudi za težnjo obvladati teren.

<sup>13</sup> P. v. Radics, Das grosse Erdbeben in Krain im Jahre 1511, Drittes Jahreshaft des Vereines des K. Landes-Museums, 1862, str. 116. V Ljubljani se je zrušilo 8 stolpov in en del obzidja, nato je potres poškodoval še gradove Kamnik, Smlednik, Škofjo Loko, Tržič, Bled, Gamberk, Turjak.

<sup>14</sup> Pomembni po obsegu in posledicah so bili turški navalni v drugi polovici 15. stoletja. Od leta 1469 do leta 1483 so pridrveli Turki skoraj leto za letom. Glavna vpadna vrata v Slovenijo pa so istrski in notranjski Kras, Bela Krajina, Posavje med Zagrebom in Krškim ter Podravje okoli Ormoža in Ptuja (Kos, Zgodovina Slovencev, 1955, str. 322).

<sup>15</sup> Najpomembnejši, danes še fragmentarno ohranjeni tabori so slikovno dokumentirani: Silen tabor, Košana, Vreme, Dolenja vas pri Senožečah, Vrabče, Tabor nad Črničami, Tabor v Vipavskem križu, Erzelj, Stjak, Kojsko, Cerknica, Logatec, Nadlišek, Lokev, Šmarna gora, Primskovo na Dolenjskem, Repnje, Komenda, Krtina, Loški potok, Zalec, Braslovče.

Jamskih skrivališč je manj, predvsem so na Gorenjskem in Primorskem tako imenovani Šmajdov grad pri Kranju, Gozdašnica nad Žirovnico, morda tudi tako imenovani Hudičev gradič pri Begunjah, Podpeč v Istri, Osp.

<sup>16</sup> Prvikrat so se pojavili Turki l. 1408 in 1411 v okolici Metlike in Črnomlja (Kos, Zgodovina Slovencev, 322).

<sup>17</sup> Friderik III. je ukazal leta 1448 utrditi Ljubljano, 1451 Kamnik, 1463 ponovno Ljubljano. Leta 1478 je izdal kranjskemu plemstvu splošen odlok o utrjevanju mest. Leta 1478 so bili izdani odloki o Višnji gori, Ljubljani in Krškem. Na podoben način so utrjevali tudi Škofjo Loko (prim. Grafenauer, Boj za staro pravdo, str. 42). V prvih letih velikih turških navalov pa je Friderik povzdignil trge Kočevje, Lož, Višnjo goro in Krško v mesta, hoteč s tem ustvariti nove postojanke proti Turkom (po Kosu, o. c. str. 324).

<sup>18</sup> Mehovo, Srajbarski turn, Raka, Rajhenburg, Pilštajn, Brdo, Bizeljsko, Podčetrtek, Podsreda, Rekštajn, Mirna (po Grafenauerju).

<sup>19</sup> Srajbarski turn, Brdo, Bizeljsko, tudi Boštanj.

<sup>20</sup> Domenico del Lallo dela v Koprivnici in Varaždinu, sicer pa je cela vrsta superintendentov zaposlena predvsem s hrvaškimi kraji.

<sup>21</sup> Daljši sestavek je v knjigi Leonardo da Vinci, Istituto geografico de Agostini, Novara, predvsem na strani 474, primerjaj tudi M. Mušič, Naši razgledi.

V tej zvezi pa je zanimiv še nekoliko kasnejši predlog iz leta 1537, da se napravijo nasipi od Mokric do Krasa, da bi Turki ne mogli tako lahko prodreti v deželo (dr. F. Kos, Nekoliko notic o turških vojnah, IMK, III, 1893, str. 137). Tudi v tem primeru gre za že povsem v sodobnem duhu zamišljeno idejo o izrabi zemljišča.

<sup>22</sup> Grafenauer, Boj za staro pravdo, str. 44.

<sup>23</sup> To dokazuje trdnjava Vipavski križ, utrditev vile Vipolže v goriških Brdih.

<sup>24</sup> 1537 leta naj bi utrdili rihemberški grad, kot je pričala danes izgubljena letnica na vhodnem, renesančnem stolpu; tudi goriški grad so pričeli na novo utrjevati v 16. stoletju, sicer pa so danes starejši gradovi na Primorskem skoraj vsi v razvalinah.

<sup>25</sup> Predvsem v Gorici, medtem ko obmorski mesti Koper, Piran izdajata drugačen tip obzidja kot celinska mesta. Piransko je še izrazito srednjeveško z visokimi stolpi.

<sup>26</sup> Tabor nad Črničami, Vrabče, tabor v Vipavskem križu, ki se kasneje razširi na celotno tržno območje.

<sup>27</sup> Že omenjeno jamsko skrivališče v Podpeči s stražnim okroglim stolpom, skrivališče nad Ospom.

<sup>28</sup> S. Rutar, Poknežena grofija Goriška in Gradiščanska, Slovenska zemlja I. str. 128.

<sup>29</sup> Prim. S. Rutar, Sv. Križ vipavski, IMK, II. 1892, str. 147; na Križu so med 1508—1509 gospodarili Benečani, po Rutarju se grad prvič omeni šele 1535. leta, vendar je tudi po Rutarju cesar Maksimiljan zastavil Vidu Thurnu (della Torre) že 1504 leta graščino Sv. Križ.

<sup>30</sup> Brdo pri Kranju, Fužine pri Ljubljani, ki jih je dal postaviti Hans Khisl 1528. leta (MMK, VIII, 57 in 153).

<sup>31</sup> Grad so pričeli zidati že v prvi polovici 16. stoletja, zadnja redakcija naj bi bila Andrea del Lalia; na vhodnem portalu je letnica 1548.

<sup>32</sup> Trdnjavijski koncept severniškega gradu je gotovo nastal pred letom 1593, ko ga je pridobila rodbina Mosconov. Sicer ne gre za enoten koncept, marveč za prilagoditev starejšim stavbnim ostankom, predvsem prvotnemu stolpu, kar pa ni motilo, da ga ne bi organsko vključili v sistem pravokotnega tlorisa s štirimimi ogelnimi stolpi.

<sup>33</sup> Portal je renesančen, na prekladi letnica 1550.

<sup>34</sup> Današnja arhitektura je šele iz druge polovice 18. stoletja. Vischer pa nam je v svoji topografiji ohranil podobo gradu pred barokizacijo: osnova je četrkotnik z ogelnimi, oglatimi, nizkimi stolpi — stavbna gmota je nizka, renesančna.

<sup>35</sup> Caprin, L'Istra nobilissima, tudi načrti, sicer pa je podoba gradu ohranjena na starih upodobitvah.

<sup>36</sup> V bistvu gre za trikotno tlorisno osnovo, kar je tudi neredko renesančni princip. Tak primer imamo v mlajši redakciji še v Mokricah (letnica 1561 na glavnem portalu), sicer pa Sisek na Hrvaškem.

<sup>37</sup> Risba G. Meriana iz leta 1663 nam kaže obe rondeli nepokriti, končno pa vzemimo še okroglo bastijo na Prulah v Ljubljani (po Valvasorjevi upodobitvi); tudi ta je nepokrita.

<sup>38</sup> Senj pred prezidavo, utrdbe v Dubrovniku.

<sup>39</sup> Pendinnis Castle, St. Mawes Castle.

<sup>40</sup> Dvojni grb z letnico 1553, ki so ga že pred drugo vojno izluščili iz razvaline žužemberskega gradu in ga pripeljali v Sotesko in po osvoboditvi v novo-meški muzej, bi se lahko nanašal na končanje del.

<sup>41</sup> Tak kamen še lomijo pod Repentabrom, ni pa izključeno, da ga niso lomili tudi v dolenskih kraških jamah, vendar je doslej uporaba takega kamna ugotovljena samo dvakrat: 1543. leta v Rihemberku in približno v istem času v Žužemberku.

<sup>42</sup> Napisna plošča na zunanjščini datira prezidavo gradu v leto 1584, kar bi v resnici pomenilo retardacijo, kolikor ne gre v tem letu le za dopolnitev že obstoječih utrdbenih naprav.

<sup>43</sup> Ohranjena letnica 1533, ki je vzdana na dvorišču, naj bi pomenila renesančno prezidavo gradu. Rombična oblika stolpov bi bila ena najbolj zgodnjih pri nas. Na Brdu pri Lukovici, ki so ga pričeli zidati 1552. leta, tudi nastopajo stolpi take oblike.

<sup>44</sup> 1580. leta je bil grad na novo utrjen — dodali so mu obzidje z dvema flankirnima oglatima stolpoma, popolnoma v renesančnem duhu, vendar pod streho že poteka dekorativni konzolni venec.

<sup>45</sup> Na vhodnem stolpu, sestavnem delu rihemberških grajskih utrdb, je bil vzdan grb z letnico 1537, danes je ohranjen le še kamen z Lantierijevim še enostavnim grbom.

<sup>46</sup> Če se pri dataciji opremo še na renesančni portal, bi postanek rondele postavili v čas okoli sredine 16. stoletja — nastopa že značilni izstopajoči konzolni venec.

<sup>47</sup> Zidana je rombično, očitno tudi ta prvotno ni bila pokrita.

<sup>48</sup> Kapitan senjskih in žumberških uskokov in poznejši general granice Ivan Lenkovič je leta 1550 v pismu prosil cesarja Ferdinanda, da mu na strmi skali, »kjer je na Kolpi brodišče in turški prehod«, dovoli sezidati stolp in trdnjavo, ker je ne bi postavil samo za svojo varnost, ampak bi bila tudi zadnja straža in obramba vse Metliške marke; 1557 leta je bil »stolp« že drugič razširjen. Primerjaj dr. N. Zupanič, 400 let gradu in trdnjave Pobrežje ob Kolpi, Dolenjski list 1958, št. 22.

<sup>49</sup> Vzhodni del Štajerske, odprt proti Dravi, je bil vedno izpostavljen; zakasnel primer je utrditev gradu Negove iz 17. stoletja v času, ko na Kranjskem utrjevanje ni več aktualno.

<sup>50</sup> Poleg načrta je priložena tudi obrazložitev, ki bi bila po teoretski plati vredna posebnega študija kot celotno Pieronijevo delo.

## ZUSAMMENFASSUNG

### BEFESTIGUNGSARCHITEKTUR DES 16. JAHRHUNDERTS IN SLOWENIEN

In seiner Studie beschränkt sich der Autor auf den Ausgangspunkt, die Entwicklung des Grundrisses sowie der einzelnen Bauformen der Befestigungsarchitektur, besonders in den Schlössern des 16. Jahrhunderts. Am Beginn versucht er, obwohl er an den Schlössern ununterbrochene Entwicklung von der Romanik bis zur Renaissance konstatiert, das Schloss als stilistisch einheitliche Erscheinung in der romanischen, gotischen und Renaissanceperiode zu definieren. Das mittelalterliche Schloss ist zugleich Wohnung und Festung, im 16. Jahrhundert aber beginnt auch bei uns die Differenzierung der einzelnen Bauteile nach ihrem Zweck. Auf der einen Seite entwickelt sich der Hof, auf der anderen die selbständige Festung, was aber im 16. Jahrhundert noch nicht vollständig durchgeführt wird; die Kontinuität der Entwicklung, welche die Entwicklung der Wohnteile des Schlosses vorzieht, unterbricht die Zäsur, welche die Zeit der Türkeneinfälle bedeutet. Diese bringen wieder vor allem die Befestigungselemente der Schlossarchitektur zur Geltung.

Die äusseren Anregungen einer neuen Architektur müssen wir im grossen Erdbeben von 1511, das eine Reihe von Schlössern zerstörte, im Bauernaufstand von 1515, der neue Befestigungseingriffe an der Schlossarchitektur verlangte, vor allem aber in der ständigen, ununterbrochenen Türkengefahr vom Anfang des 15. Jahrhunderts an, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts und gerade am Beginn des 16. Jahrhunderts auflebt, suchen.

So wie anderswo in Europa, haben wir auch in Slowenien keinen Beweis, dass die theoretischen Traktate der italienischen Architekten irgendwelchen Einfluss auf die Formung der Renaissancearchitektur gehabt hätten, sie wurde zu uns gebracht vor allem von den italienischen Architekten und den Kriegsin-

genieuren, die damals wirklich allen Befestigungsaufgaben bis zu Böhmen, der Slowakei und Ungarn gewachsen waren. Trotz verhältnismässig zahlreichen Erscheinungen der Renaissancebefestigungsarchitektur wurde die einheimische, mittelalterliche Tradition nicht unterbrochen. In den Schlössern, den Städten und besonders in der Architektur der befestigten Lager (»Tabor«) kommen noch immer die alten Befestigungsformen zur Geltung, oder sie vermischen sich mit den neuen Renaissanceelementen, wie das der Umbau von Otočec an der Krka in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Architektur von Žužemberk (um 1535), die Befestigung von Rihemberk (1537) und die Anlage von Pobrežje (nach 1555) beweisen.

Schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstehen auch bei uns einzelne Beispiele schon vollkommener Renaissancearchitektur: bei ihr ist der Grundriss regelmässig ein Viereck, das sich manchmal nach dem Terrain richtet. In jeder Ecke ist ein Turm, runder, rechteckiger oder rhombischer Form. Vor 1535 entstand das Schloss in Vipavski križ, und ebenso stand das Schloss von Brežice schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts. In beiden Fällen haben wir rechteckigen Grundriss mit runden Türmen an den Ecken. Eine ähnliche Anlage kennen wir schon vor 1593 im Schosse Sevnica, wo konsequent Renaissanceformen auftreten, während in Olimje und im Šrajberski turn bei Leskovec neue und alte Formen gemischt sind. Der viereckige Grundriss mit runden Türmen ist im allgemeinen steirische Variante, die in Krain nur selten auftritt (Leskovec), der Einfluss der sogenannten steirischen Variante ist aber unverkennbar in Mokrice, wo aber der Grundriss des Schlosses dreieckig ist. Im »krainischen« Teil von Slovenien ist häufiger der Grundriss mit viereckigen Türmen, die entweder rechteckig (Krumperk, Fužine) oder rhombisch (Brdo pri Lukovici) sind; die Anlage des Schlosses von Betnava, wie sie uns Vischer Kupferstich vor der Barockisierung zeigt, gehörte auch zu diesem Typus.

Noch zahlreicher sind aber die Beispiele adaptierter Schlösser, wo nur teilweise Befestigungsformen der Renaissance verwendet werden. Eine der ältesten und zugleich bedeutendsten dieser Adaptierungen ist der Umbau des Schlosses Turjak um 1520. Der Grundriss richtet sich noch nach mittelalterlicher Weise nach dem Terrain, strebt aber schon nach regelmässiger Form, das Schloss berücksichtigt nämlich ältere Schlossbestandteile. Die gegen die Ortschaft gerichtete Ecke schützt eine starke Bastei. Ursprünglich hatten sie das Schloss sicher ohne Dach entworfen, wie das seine Abbildung auf der grossen Wappenplatte bezeugt. Später aber passten sie es unseren Klimaverhältnissen an: die Bastei und beide Türme wurden überdacht. Auch die Schlossarchitektur in Zumberk (um 1535) und in Lemberg (die Inschrifttafel datiert die Renaissanceumgestaltung erst ins Jahr 1584) richtet sich auf mittelalterliche Art nach den Formen des Terrains, so dass beide Schlossarchitekturen mehr mittelalterlich als Renaissance sind.

Neben solchen Beispielen, die wesentlich schon vollkommen neue Anlagen sind, haben wir aber auch eine Reihe kleinerer Umbauten oder Ergänzungen mit neuen Befestigungselementen der Renaissancearchitektur. Am häufigsten tritt nur eine teilweise Addition des reduzierten Viereckes auf, gewöhnlich einer Seite mit zwei runden Türmen. In solchen Fällen erhält das Schloss eine Ergänzung durch geradlinige Befestigungsmauer und zwei Türme (Gracarjev turn, Luknja, Bizeljsko, Podčetrtek usw.). — Häufiger sind aber die Beispiele, dass man die alte Befestigungsmauer mit einem oder mehreren Türmen ergänzt (Bled, Ortnek, Hmeljnik), oder neben den alten Kern einen Renaissancekern stellt (Kamen), oder das Schloss mit einer exponierten Bastei ergänzt (Velenje).

Neben den einheitlichen Anlagen und neben den Umbauten aber tritt, besonders auf dem Gebiete von Weisskrain, noch ein besonderer Schlosstypus auf, der im Wesen ein befestigtes Militärlager vorstellt: die Festungsmauer umgürtet einen grösseren Grundkomplex, der sich auf den schon als Festung gebauten Schlosskern stützt (Pobrežje, Kostel, Poljane). Die angeführten Schlösser liegen an den hauptsächlichlichen Türkeneinfallswegen. Sie gehören schon zu der besonders befestigten Zone, an der die Militärgrenze organisiert wird, die auch die Türkenabwehr übernimmt. Damit aber wird die Rolle unserer Schlösser als Befestigungen verringert. Obwohl man noch einzelne Projekte für die

Befestigung von Schlössern und Städten (Stier, Pieroni) vorbereitet, werden solche Projekte für die neuerliche Befestigung eines Schlosses und für selbständige Festungen (Kostanjevica, Kobarid) nicht mehr realisiert. Aus der Befestigungsarchitektur der Renaissance auf viereckigem Grundriss mit Ecktürmen entwickelt sich der vor allem zur Wohnung und Repräsentanz bestimmte Hof in der Ebene. Der Hof dieses Typus erfährt später nur unwesentliche Veränderungen: die Türme werden zu nur dekorativen Elementen reduziert. Dieser Typus der Schlossarchitektur in der schon ausgebildeten Form des Hofes erhält sich durch das ganze 17. Jahrhundert und ist in dieser Zeit der führende Typus unserer Schlossarchitektur, andererseits aber erscheinen sporadisch noch immer wieder Befestigungselemente der Renaissance in der Schlossarchitektur, die immer mehr Dekoration als tatsächliche Notwendigkeit werden. In der Hauptsache ist aber die Differenzierung zwischen Wohnungs- und Befestigungsteilen der Schlossarchitektur schon vollkommen durchgeführt, was in grossem Ausmasse gerade das Verdienst der militärisch organisierten Militärgrenze ist.

## K PROBLEMATIKI MEŠČANSKE STANOVANJSKE ARHITEKTURE V 16. IN 17. STOLETJU NA GORENJSKEM

CENE AVGUŠTIN

Meščanska arhitektura na Gorenjskem doživi v 16. in v začetku 17. stol. vrh svojega razvoja. Iz skromnih temeljev prejšnjih stoletij se v tem obdobju razcvete v zavidanja vreden umetnostni organizem, ki mu kasnejša doba nikoli ni mogla vzeti veljave. Današnja podoba naših mest: Škofje Loke, Kranja, Kamnika, Radovljice, Tržiča se rodi prav takrat. Vsa kasnejša arhitekturna dejavnost je zgolj dopolnilo.

Ekonomski razcvet (razvoj trgovine, fužinarstva itd.), ki ga doživijo naša mesta na prehodu iz srednjega v novi vek in ki se mu pridružuje nova, srednjeveški tuja humanistična miselnost, ustvarita pogoje za nagel razvoj meščanske stanovanjske arhitekture pri nas in v vsej Srednji Evropi. Prve umetnostne impulze prejme od cerkvenega stavbarstva, ki je s svojo poznogotsko cerkvijo-dvorano odprlo pot novemu renesančnemu idealu oblikovanja prostornin. Stebriščna dvorana v Mestni hiši v Kranju, dvoladijska veža na Linhartovem trgu v Radovljici ali delavnica stare obrtniške hiše v njeni bližini so na primer rezultati teh pobud.

Važen pobudnik je fevdalna arhitektura, ki vse 16. in 17. stol. posreduje meščanski mnogo formalnih in stilno naprednih elementov.

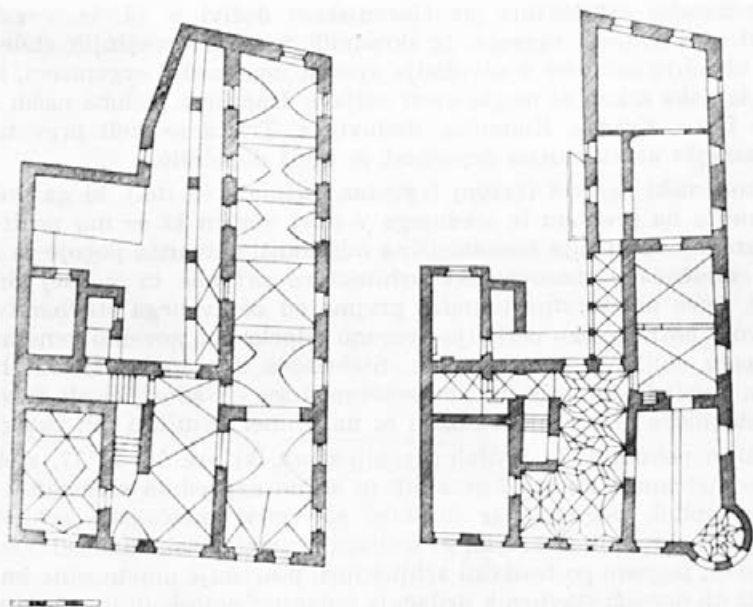
Pomembni, pogosto kar direktni so vplivi meščanske arhitekture Avstrije in obrobni pokrajini, ki izvirajo iz zgodovinske danosti. Obenem nam sever, pogosto po fevdalni arhitekturi, posreduje umetnostne impulze juga, ki jih domači stavbenik prilagaja tedanjim potrebam in težnjam. Nikakor ne smemo prezreti tudi vloge furlanskih stavbarjev in njihovih pomočnikov, o katerih nam govorijo škofjeloški viri in katerih delo se verjetno ni omejevalo le na Škofjo Loko. Neposredni vpliv Italije v okviru dejanskega obravnavanega gradiva za zdaj ni bil ugotovljen, kar je razumljivo, saj je živela Gorenjska prav tedaj, v nasprotju s prejšnjim stoletjem, v relativnem umetnostnem zatišju.

Podobno ne smemo spregledati pomena, ki ga je imela pri izoblikovanju renesančne meščanske hiše njena kmečka vrstnica, ki se je, obrnjena s trikotnim slemenom proti cesti, že od nekdaj ohranjevala na mestnem obrobju (npr. Predtrg pri Radovljici).

Prvotno so bile tudi hiše v mestu obrnjene proti trgu oziroma komunikaciji s svojo ožjo, čelno stranjo in je bilo tako ostenje ulic sestavljeno iz številnih samostojnih stavbnih celic, ki so bile med seboj ločene z ozkimi prehodi. Prva znamenja združevanja stavb v kompaktnije skupine

se pojavijo prav v 16. stol. Strehe se, zaradi smotrnejše izrabe stavbnega prostora, deloma zaradi združevanja dveh ali več hiš v skupni lastnini, obrnejo proti ulici in s tem dajo njeni liniji izrazit horizontalni, težnjam novega časa ustrezajoč značaj. Izginejo prehodi, ki so ločili posamezne stavbe, in ustvarjena je povezava z drugim arhitekturnim sosedstvom. Barok s tem razvojem nadaljuje tako, da poveže posamezne stavbe v trdno celoto in jim ustvari oblikovno enotno fasado.

Tudi tloris običajne triosne meščanske hiše iz 16. stol. ima s kmečko toliko podobnosti, da skoraj ne moremo dvomiti o njenem izvoru. Vendar je zadnja, predvsem v svojem vertikalnem razvoju, zakrnela, meščanska pa se je zaradi drugačne funkcije razvijala naprej in je že v 16. stol. izpolnila svoj tlorisni koncept, ki se kasneje bistveno ni spreminjal. Od



Sl. 39. Radovljica; tloris plemiške hiše na Linhartovem trgu iz leta 1634  
Radovljica, Linhartov trg, plan de la maison de noble; 1634

kmečke je meščanska hiša prevzela vežo, črno kuhinjo, »hišo« in kamro z njunim medsebojnim razmerjem, čumnato in shrambo. Iz čumnate se je razvila delavnica, iz shrambe skladišče, »hiša« se je preselila v I. nadstropje in po dolžini zavzela približno  $\frac{2}{3}$  hišnega pročelja, medtem ko je drug prostor ob fasadni steni zapolnila kamra. Črna kuhinja, ki se ji je navadno priključila manjša shramba, je našla prostor v zgornji veži. Vsak del hiše je prevzel določeno vlogo in vsi prostori so bili enako pomembni. Meščanska hiša, kot jo pozna 16. stol., je enotno delujoč organizem, ki ga sestavlja skupina sorodnih prostorninskih celic, katerih vsaka opravlja svojo funkcijo. V tem je zapopaden smisel adicije prostorninskih



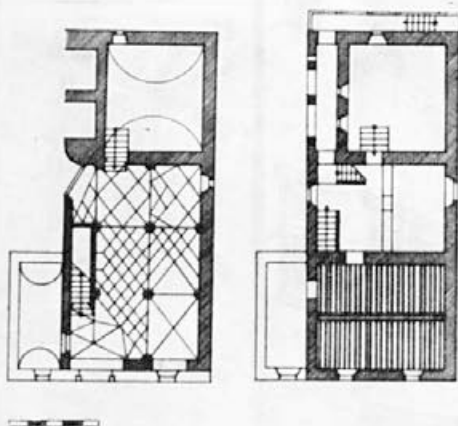


Sl. 40. Radovljica; plemiška hiša na Linhartovem trgu iz leta 1634  
Radovljica, Linhartov trg, maison de noble; 1634

členov v renesančni arhitekturi, obenem pa podano nasprotje kasnejši centralizaciji posameznih prostorninskih enot okrog osrednjega prostora — zgornje veže, s katero se spoznamo že v naslednjem stoletju.

Tako so zrastle nekateri renesančni elementi, kot so novo pojmovanje prostora, poudarek na horizontalni razporeditvi in združevanju stavbnih mas v uličnem organizmu ter individualizacija prostorov v hišnem tlorisu, že v naši ali bolj srednjeevropski sredini brez sodelovanja juga.

Oblikovni členi, ki jih uporablja arhitektura 1. pol. in srede 16. stol., so še povsem gotski. Mednje bi lahko postavili tudi tako pogostni polkrožni portal s porezanimi robovi, ki mu nekateri iščejo izvor v Italiji, toda mu ne manjka vzorov tudi v naši poznogotski cerkveni arhitekturi. Ti portali se ob koncu 16. in v 17. stol. razširjajo po vsem podeželju in še danes v ohranjenem gradivu ne pomenijo redkosti. Na druge bolj deko-



Sl. 41. Radovljica; tloris meščanske hiše (Sivčeve) na Linhartovem trgu iz 16. stol.

Radovljica. Linhartov trg; plan de la maison bourgeoise (Sivée): 16<sup>e</sup> siècle

rativne oblike gotskih portalov, kot jih srečujemo v naših hišah (Hlebce, Černivec itd.), je neposredno vplivala meščanska, sem in tja tudi grajska in cerkvena arhitektura (Bistrica in Sebenje pri Trziču, Gozd-Martuljek).

Povezava gradu z mestom je bila že od vsega začetka živa, saj sta se le-ta med seboj v obrambi dopolnjevala. Tako ima srednjeveška mestna utrdjena arhitektura svoj izvor prav v grajskem stavbarstvu. V 16. in 17. stol., ko dekorativni moment močno soodloča pri oblikovanju stanovanjskih zgradb, grajska arhitektura vpliva tudi na meščansko hišo. Za 16. stol. zelo karakteristični nadstropni pomol ima svoje prednike v gotškem fevdalnem stavbarstvu, pravokotni oziroma okrogli ogelni stolpiči, kakršne poznajo nekatere meščanske in plemiške hiše v Škofji Loki, Kranju, Radovljici, Trziču, Kamniku, Železnikih in Kropi, so se razvili iz okroglih oziroma pravokotnih grajskih stolpov ali kasnejših ogelnih pomolov. Nastali so iz dekorativnih nagibov, da požive razpotegnjeno hišno fasado, da poudarijo začetek trga ali zaključek ulice. V 17. stol. so ti stolpiči, posebno okrogli, našli pot celo v ambicioznejšo kmečko arhitek-



Sl. 42. Kranj, Titov trg; meščanske hiše na Titovem trgu z nadstropnimi pomoli; 16. stol.  
Kranj, Titov trg; maisons bourgeoises avec étage sur consoles 16<sup>e</sup> siècle

turo in jih najdemo v Leseah in v Železnikih. Zadnji so direktna, čeprav rustificirana kopija okroglih stolpičev na Homanovi hiši v Škofji Loki. Da ne ovirajo prometa, so stolpiči pravokotnega tlorisa oprti na segmentne konzole, okrogli pa imajo zidan podstavek v obliki polovice stožca, ki se končuje v geometrično, stilizirano rastlinsko ali figuralno konzolo (Škofja Loka, Kranj, Radovljica).

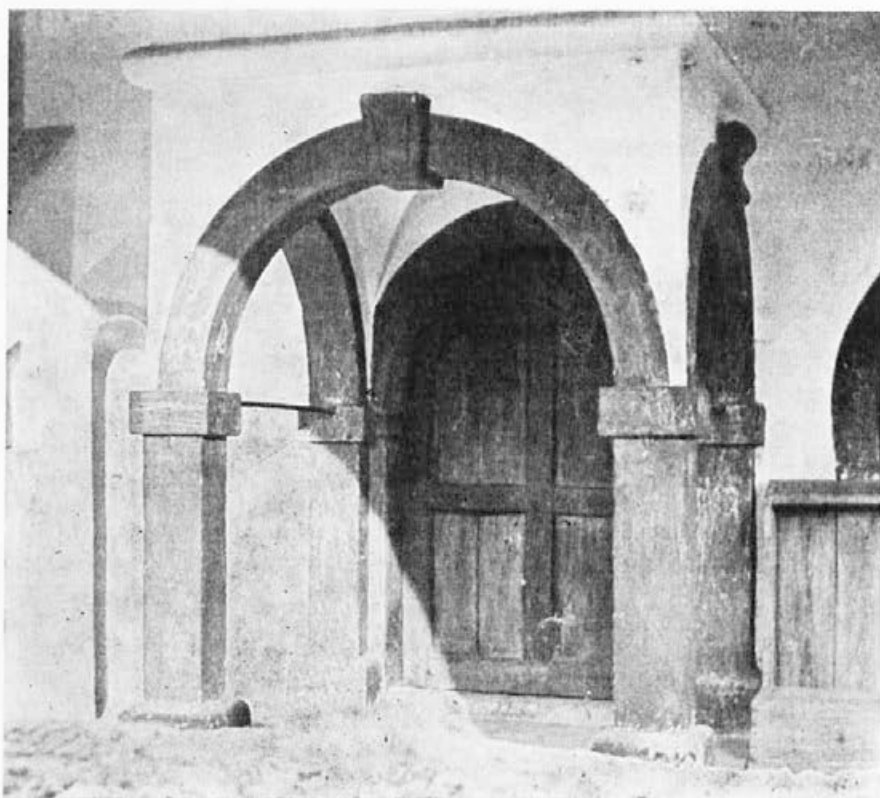
Že v začetku smo poudarili, da je nekatere kasnejše renesančne značilnosti izrazila že pozna gotika. Mednje spada težnja po horizontalni zasnovi, kot jo kaže stara kmečka hiša in ki se je kasneje prenesla tudi na meščansko. Pri tej opažamo vse 16. in 17. stol. hotenje po horizontalni razporeditvi elementov po fasadni ploskvi, pa naj bo to ravna linija oken, zidni ali strešni venec. Posebno podčrtuje to prizadevanje nadstropni pomol, ki, oprt na preproste geometrične konzole, preči ves vrhnji del pročelja. Sorodnike ima že v gotskem stavbarstvu, vendar so cela nadstropja, viseča na konzolah, pred renesanso znana le iz Italije. Najlepše primere poznamo v Škofji Loki, Kranju in Radovljici. Pri nekaterih hišah v Kranju in v Škofji Loki zavzema pomol le  $\frac{2}{3}$  stene. Ponekod so pomoli tudi s tal podprti s stebrom oziroma slopom (Malijeva hiša v Radovljici, Štirnova hiša v Kranju).



Sl. 43. Sebenje pri Tržiču; kmečka hiša z gotskim portalom iz zgodnjega 16. stol.  
Sebenje près de Tržič; maison de paysan avec portail gotique, début du 16<sup>e</sup> siècle



Sl. 44. Stara Fužina; Hlipova domačija s portalom iz zgodnjega 17. stol.  
Stara Fužina; maison de Hlip avec portail du début du 17<sup>e</sup> siècle



Sl. 45. Sebenje pri Bledu; Lopa podružne cerkve z renesančnimi portali iz kasnega 16. stol.

Sebenje près de Bled; porche de la succursale avec portails de style renaissance; fin du 16<sup>e</sup> siècle

Oblike portalov meščanskih hiš na Gorenjskem so v renesansi razmeroma skromne. To si razlagamo tako, da so spomeniki v glavnem delo domačih kamnosekov, ki so sicer v temelju prevzeli nove principe gradnje, pa so jih prilagodili svojim težnjam in tradiciji. Tako nastane v 2. pol. 16. stol. mnogo kompromisnih oblik, kot jih kažejo npr. nekateri portali v Železnikih, Škofji Loki, Kranju ali Drulovki. Ti so še povsem gotško oblikovani, slonijo pa na renesančnih dekorativnih podstavkih. Posebno v kmečki arhitekturi lahko spremljamo to dvojnost daleč v 17. stol. Znani so primeri portalov (npr. iz Srednje vasi pri Bohinju iz l. 1604, planine Pokrovec itd.), ki so sicer ohranili svojo tipično poznogotsko zelo dekorativno linijo, je pa nekdanji prirez nadomestil živ rob. Temu so se pri podbojih enostavnejše polkrožne oblike pridružili še segmentni odbijači in tako smo dobili za 17. stol. najznačilnejšo obliko podeželskega renesančnega portala. Razvojno in oblikovno zanimiv je t. i. škofjeloški tip portala iz 16. stol., ki kaže nekatere podobnosti (masivnost in princip gradnje) s portalom v rustiki, ki je v tej dobi, posebno v graj-

ski arhitekturi, močno razširjen. Kljub naštetim novim značilnostim in v renesančnem smislu razširjenemu podstavku je vendar škofjeloški portal, ki ima sorodnike tudi v Kamniku in na Koroškem, ohranil širok, gotsko prirezan rob.

Pravi portali v rustiki, ki imajo svoj izvor v lombardski utrdbeni arhitekturi in so se po Benetkah razširili skoraj po celi Evropi, so v našem gorenjskem meščanskem gradivu razmeroma redki. (Tržič). Verjetno se je meščan zadovoljil s kompromisno in svojim potrebam bolj ustrezno obliko, o kateri smo pravkar govorili. Bogatejši tip renesančnega portala se nam je ohranil le v mestni hiši v Kranju, ki je pravzaprav nekdanji plemiški dvorec. Gre za dvojne lesenih vrat s pilastrsko arhitekturo in vodoravno preklado. To jedro obroblyata ob straneh dekorativni krilni deski, na vrhu pa slemenasta atika.

Zelo pestri so mnogi skromnejši renesančni portali, ki so se iz Italije razširili po celi Evropi in zaradi preproste izdelave kmalu našli pot k nam. Bili so namenjeni predvsem notranjim prostorom. Že kmalu po l. 1600 se srečamo s portalom, sestavljenim iz preprostega pravokotnega okvira, ki ga kasneje na vrhu poživlja pravokotna, v začetku ožja (npr. Stražišče), pozneje pa vhodni odprtini enako široka svetlobna niša z mrežo. Odlikuje ga lep proporc med vodoravnimi in navpičnimi deli ter vitkost podbojev. Soroden mu je portal s profilirano preklado nad horizontalnim delom vhodnega okvira. V monumentalnejših izvedbi postane kasneje temelj številnim baročnim portalom pri nas, poleg tistih seveda, ki so se razvili iz ločenega temelja in katerih neposredni predniki so nam na Gorenjskem znani predvsem iz cerkvene arhitekture (npr. Grad pri Cerkljah, Sebenje pri Bledu). Te portale z valuto na temenu loka in s profiliranim kapitelom nad ločnimi nosilci uvede v gorenjsko meščansko in kmečko arhitekturo šele barok, čeprav spočetka ohranijo nekatere stare značilnosti. Drug ornamentalni okras kamnitih meščanskih in kmečkih podbojev je v renesansi skromen. Kamnosek — domačin je prevzel le okvirno stilno obliko portala, medtem ko je v nasprotju s cerkveno arhitekturo dekorativne podrobnosti zanemaril. Tu in tam najdemo biserni niz (Radovljica), plitvo palico ali svitek (Tržič), ki v obliki neprekinjene črte spremlja portalov okvir.

Zanimiv je tudi razvoj oken. Prirezani robovi kamnitih okenskih okvirov se obdržijo še vse 17. stol., posebno v kmečki arhitekturi. Nadomesti jih živ rob, ki pa se v posameznih stavbah še dolgo družijo s starim gotskim prirezom. Šele barok prežene v 18. stol. zadnje ostanke gotike, posebno v kmečkem okolju, v katerem se renesansa nikoli ni počutila domače. V pritličnih prostorih uglednejših meščanskih hiš 16. stol. najdemo okna podolžne pravokotne oblike z okvirom, katerega rob je na zunanji strani rahlo izbočen. Za 17. stol. značilno okno, katerega oblika kasneje preide v barok, ima zgoraj in spodaj profiliran okvir in kovano preprosto ali dekorativno mrežo. Zelo pogosto se v 17. stol. srečamo s t. i. dvojnimi okni, ki imajo izvor v italijanski bifori. Vkomponirani so nad portal v središčno os fasade, ki s tem dobi večji poudarek, obenem pa zaznamujejo osrednji prostor hiše — zgornjo vežo. V steni nad vrhnjim nadstropjem arkadnih hodnikov pogosto opazimo odprtine pravokotne



Sl. 46. Radovljica, Sivčeva hiša na Linhartovem trgu; lesen strop v prvem nadstropju iz 16. stol.  
Radovljica, maison de Sivce, Linhartov trg; plafond de bois au 1er étage, 16e siècle

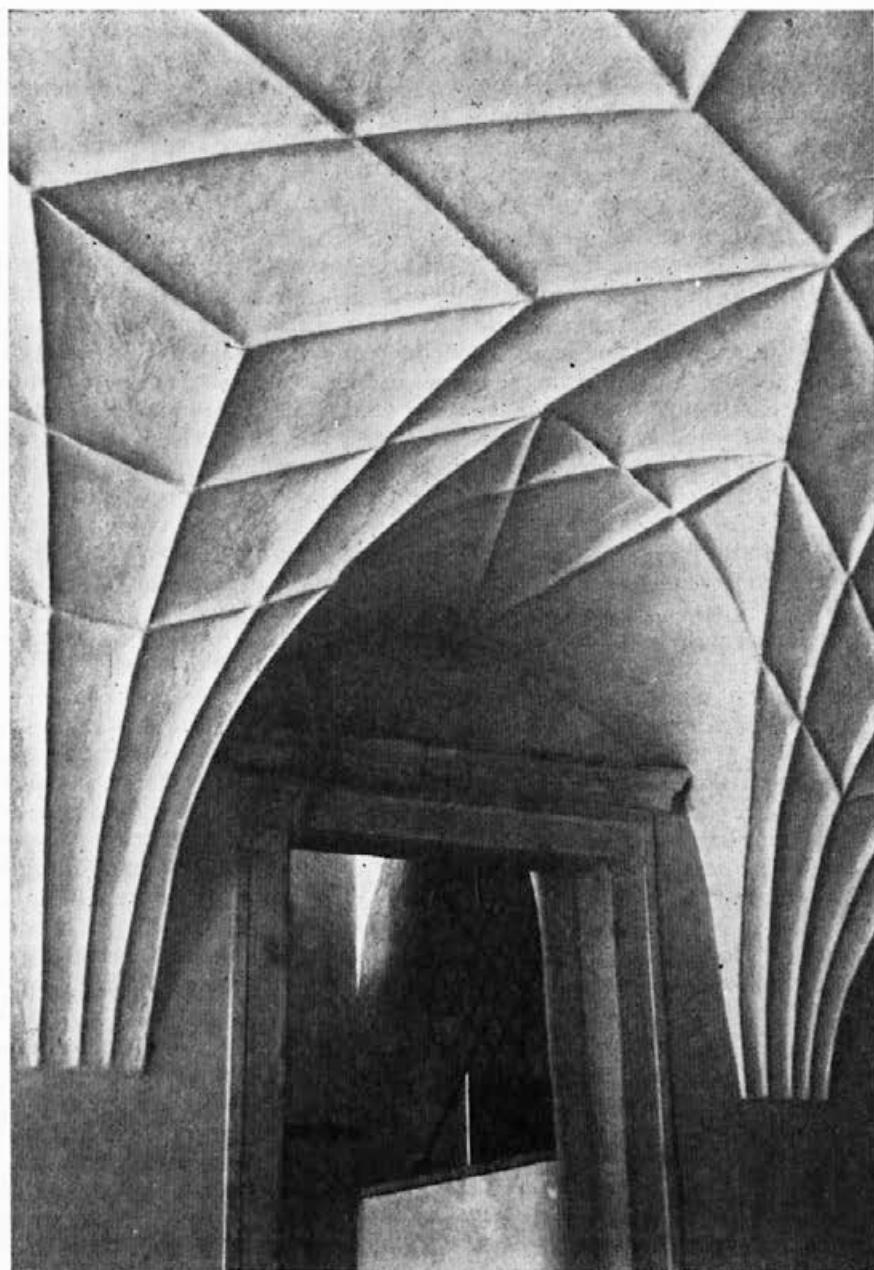
oblike, ki dovajajo svetlobo podstrešju. Izvor imajo v podobnih odprtinah mediteranskih hiš.

Najpogostejša oblika renesančnega svoda je banja. Namesto nekdanjega gotskega rebrovja so postale nosilci oboka sosvodnice, ki se zajedajo vanjo in ki izvirajo že iz poznogotskega oboka. Novo obdobje jih pogosto okraši s štukiranimi pridatki — s paličasto izboklino, ki naj označuje njen vrh, ponekod zopet odebele celotno njihovo obrobje, združijo po dve in dve nasprotni skupaj, iz česar nastane križnatemu svodu podoben obok. Vendar so tudi pravi križnati svodi ohranili svojo veljavo posebno v arkadnih hodnikih, kjer posamezna svodna polja loči med seboj plitva opraga, pogosto, posebno v rani dobi, poživljena z grebenasto odebelino. Sosvodnice so večkrat oprte na stebre, polstebre ali slope (Kranj, Radovljica, Kamnik, Škofja Loka), najpogosteje pa na konzole, ki so v začetni dobi v smislu gotske tradicije še figuralne ali geometrične (ščitek, stožec) in jih poznamo iz Tržiča in Radovljice. Kasneje se njih plastika vedno bolj izgublja in ohrani kvečjemu obliko profilirane ali ravne, pravokotne plošče.

Bogati, za kasno 16. in 17. stol. značilni grebenasti svodi posnemajo v svoji stropni dekoraciji mrežo gotskih obokov in v 1. polovici 17. stol. preidejo v pravo modo. Številni primeri so nam znani iz Radovljice, Kranja in drugih mest. V Tržiču se vežejo celo na dekorativne sklepnike, medtem ko na stropu v Homanovi hiši v Škofji Loki že izoblikujejo rozeto s krogom in tako pripravljajo pot kasnejšim baročnim svodnim okvirom.

Leseni svodi z bogato profiliranim nosilnim tramom in počez položenimi, ob straneh prirezanimi deskami ohranjajo gotsko tradicijo in se





Sl. 47. Kranj, Mestna hiša; grebenast svod v prvem nadstropju iz leta 1638  
Kranj, hôtel de ville; voûte à crêtes au 1<sup>er</sup> étage; 1638

v bistvu ne spremene do 19. stol. Konec 17. in v 18. stol. dožive svoj prerod v kmečkem stavbarstvu, ki nam je dalo mnogo kvalitetnih spomenikov. Kasetirani stropi so ali propadli ali pa so bili že takrat redki. Poleg stropa v kranjski mestni hiši, ki ga pokriva že baročno težka mreža okvirov, poznamo iz Škofje Loke nekaj lesenih plošč z renesančnimi, na papir odtisnjenimi ornamentalnimi motivi. Verjetno so s podobnimi, lahko prenosljivimi listi opremljali kasetirane stropne tudi drugod.

Sorazmerna skromnost pri oblikovanju prostorov in zunanjščine, ki jo kaže meščanska hiša do srede 16. stol., se pozneje umika za dobo značilni težnji po večji stanovanjski udobnosti in reprezentativnosti. Prvotni tlorisni koncept se pri mnogih hišah razširi v vertikalni smeri ali v smeri dvorišča. Iz potrebe po lažjem dohodu k novim prostorom so nastali arkadni hodniki. Ti sodijo med glavne značilnosti renesančnih stanovanjskih gradenj 16. in 17. stol. Danes skoraj ne dvomimo, da imajo svoj izvor v zgodnjerenesančnem firenškem stavbarstvu, vendar pri tem ne smemo prezreti tudi starorimske, romanske in gotske tradicije. Iz Italije so se hitro razširile po Evropi in se tu ohranile prav do klasicizma. Zašle so tudi v kmečko arhitekturo (Mojstrana, Kokrica itd.). Vsaj sredi 16. stol. jih najdemo tudi na Gorenjskem. Najzgodnejši primeri (Radovljica, Kranj) so opremljeni še s starimi rekviziti. Stebri imajo gotsko obliko, robovi lokov so prirezani. Šele kasneje, okrog l. 1600, dobijo stebriči vitkejšo, bolj renesančno obliko, toda čiste toskanske nikoli. So delo domačih stavbarskih delavnic in bolj zanimivi so po svoji slikoviti pestrosti kot po oblikovni izglajenosti. Arkade oklepajo dvorišče z ene strani, kadar hiša v smeri dvorišča nima prizidkov, z dveh oziroma treh strani, kadar obstajata eden ali dva krilna prizidka. Arkad, ki bi oklepale dvorišča z vseh strani, gorenjsko meščansko gradivo za zdaj ne pozna; tiste, ki so, pa izvirajo iz kasnejših prezidav, npr. arkade v Pavšlarjevi hiši v Kranju. — Pritlični nosilci ohranjajo dlje gotske oblike kot arkadni stebriči. Kasneje jih nadomestijo pogosto zelo masivni in v sredi odebeljeni okrogli stebri z močno izstopajočimi kapiteli. Težo, ki jo nosijo, lepo simbolizirajo tudi slopi, ki se od 1. pol. 17. stol. verjetno že pod vplivom baroka vedno pogosteje pojavljajo v pritličju arkad in počasi osvajajo tudi nadstropja. — Razmerje med številom lokov v pritličju in nadstropju ni nikoli konstantno. Tako smo tudi v tem daleč od italijanskega pravila.

Medtem ko meščanska arhitektura v 17. stol. razen uvajanja novih oblik arkadnih hodnikov in novih načinov obokavanja ne pove nič bistveno novega, nastane v 1. pol. stol. v Trziču (1618), v Radovljici (1631), Železnikih (1631), Kranju (1638) in v Kropi (1642) mnogo plemiških dvorcev. Te zaradi tesnega sožitja z drugim mestnim oziroma tržnim organizmom in njihovega vpliva na mestno in celo kmečko okolico lahko vključimo v okvir našega razpravljanja. V nadstropju ustvarijo ti mestni dvorci po vzoru okoliške male graščinske arhitekture (npr. grad Drnča v Dvorski vasi) tip novega centralnega prostora — pravokotno na smer fasade potekajočo osrednjo vežo. Ta si podredi prostorninske elemente svoje okolice in tako podre nekdanje ravnotežje starega hišnega organizma, kar pomeni v razvoju mestne renesančne arhitekture korak naprej. Tudi zunanjščina se spremeni. Prej enotna fasada dobi v centralni osi mnogo poudarkov. Portalu se pridružijo v I. nadstropju zopet po vzoru podobno

oblikovanih zunanjščin fevdalnih dvorcev dvojno okno (Tržič, Radovljica) ali dvojna vrata (Kranj), v drugem nadstropju balkon (Železniki) ali biforo, kot je to v Kropi oziroma v Kranju. S tem je razdrto ravnovesje tudi v zunanji podobi hiše — renesančno občutje se umika baročnemu. Poleg številnih formalnih elementov, kot so bifore, portali, okna itd., ki jih posreduje svoji okolici, vpliva ta tip arhitekture tudi na izoblikovanje mnogih kmečkih dvorcev konec 17. in 18. stol. na Gorenjskem, kot npr. v Lescab, Kropi, Zabreznici in drugod. Njen vpliv opazimo celo v 1. polovici 19. stol. pri nekaterih hišah v Hlebcah in Podbrezjah. To pa so resnično tudi zadnji odmevi renesančne stavbne kulture na Gorenjskem.

## RÉSUMÉ

### CONTRIBUTION AUX PROBLÈMES DE L'ARCHITECTURE DE LA MAISON BOURGEOISE DES 16<sup>e</sup> ET 17<sup>e</sup> SIÈCLES EN HAUTE-CARNIOLE

Le 16<sup>e</sup> et le début du 17<sup>e</sup> siècle marquent l'apogée de l'épanouissement de l'architecture bourgeoise en Haute-Carniole. Sur les bases modestes des siècles précédents, elle s'épanouit, à cette époque-là, dans un organisme artistique digne d'envie. C'est à cette époque-là que naît la physionomie actuelle de Škofja Loka, de Kranj, de Radovljica, de Kamnik, de Tržič.

L'épanouissement économique qui a lieu dans les villes, dans la période de la transition du moyen âge à l'époque moderne, auquel se joint une manière de penser nouvelle, humaniste, créent, en Haute-Carniole aussi, des conditions pour une évolution rapide de l'architecture de la maison bourgeoise.

La maison bourgeoise reçoit les premières impulsions artistiques de l'architecture religieuse qui, avec son église dans le style du gothique avancé — salle, a ouvert la voie au nouvel idéal renaissant de la formation des espaces. Un initiateur très important fut, en outre, l'architecture féodale qui, pendant tout le 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècle, transmet à celle bourgeoise toute une série d'éléments de forme et de style progressifs. Très remarquables et souvent directes sont les influences venant de l'Autriche et des autres régions limitrophes et résultant des données historiques. En même temps, le nord transmet, souvent par l'intermédiaire de l'architecture féodale, des impulsions artistiques du sud que le constructeur indigène assimile aux besoins et aux tendances données. On ne doit, en outre, sous-estimer le rôle des constructeurs friouliens et de leurs aides dont parlent les documents de Škofja Loka. Une influence directe de l'Italie n'a pas été constatée dans le cadre du matériel traité, ce qui est compréhensible, car la Haute-Carniole se trouvait, justement à ce temps-là et contrairement aux siècles précédents, dans une relative accalmie artistique.

De même, on ne doit point négliger l'influence que la maison paysanne exerçait sur la formation de la maison bourgeoise renaissante. Le plan de l'habituelle maison bourgeoise à trois axes du 16<sup>e</sup> siècle montre de si nombreuses ressemblances avec la maison paysanne qu'on ne peut presque pas douter de son origine. Tandis que la maison paysanne s'est bientôt arrêtée dans son évolution, surtout dans celle verticale, la maison bourgeoise, à cause de sa nouvelle fonction, continuait à évoluer. Dès le 16<sup>e</sup> siècle, elle possède déjà son plan arrêté qui, par la suite, ne subira plus de changements essentiels. La maison bourgeoise, telle que la connaît le 16<sup>e</sup> siècle, est un organisme à fonction harmonieuse, composé d'un groupe de cellules d'espace dont chacune accomplit une fonction déterminée. C'est en ceci que consiste le sens de l'addition des membres d'espace dans l'architecture de la renaissance. En même temps, cela représente le contraire de la centralisation ultérieure

des diverses unités d'espace autour d'un espace central — le vestibule supérieur, qu'on connaît déjà dans le siècle suivant.

De cette façon, certains éléments renaissants, comme la conception nouvelle de l'espace, l'accent sur la disposition horizontale et le groupement des masses d'édifices dans l'organisation de la rue et l'individualisation des espaces dans le plan de la maison, ont poussé dans l'ambiance nationale, à savoir celle de l'Europe centrale, sans la collaboration du sud.

Les éléments formels qu'emploie l'architecture bourgeoise de la Haute-Carniole dans la première moitié et au milieu du 16<sup>e</sup> siècle, sont encore absolument gothiques. Dans la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle, les vieilles formes commencent à se mêler à celles nouvelles — renaissantes — qui, vers le milieu du 17<sup>e</sup> siècle, atteignent une prédominance absolue. Dans l'ambiance paysanne, où la renaissance n'a jamais complètement réussi à prendre racine, ce n'est que le baroque qui, au 18<sup>e</sup> siècle, remporta la victoire sur les derniers vestiges du gothique.

Au 16<sup>e</sup> et au 17<sup>e</sup> siècle, lorsque le moment décoratif participe fortement à la formation des édifices d'habitation, la maison bourgeoise révèle, d'une façon très évidente, l'influence de l'architecture féodale. Au 16<sup>e</sup> siècle, des saillies en encorbellement ou bien des tourelles d'angle rectangulaires ou rondes de nombreuses maisons bourgeoises à Škofja Loka, Kranj, Radovljica, Tržič, Kamnik etc., ont leurs précurseurs dans l'architecture féodale gothique.

La modestie relative dans la formation des espaces et de l'extérieur que montre la maison bourgeoise jusqu'à la fin du 16<sup>e</sup> siècle commence, dès cette époque-là, à céder le pas à la tendance à un confort plus grand, de l'habitation, caractéristique pour ce temps-là. Dans de nombreuses maisons, la conception du plan primitif s'élargit dans la direction verticale ou dans la direction de la cour. Le besoin d'un accès plus facile aux espaces nouveaux conduit à la construction des arcades. Les arcades sont l'une des caractéristiques principales des constructions des objets d'habitation du 16<sup>e</sup> et du 17<sup>e</sup> siècle. Au moins au milieu du 16<sup>e</sup> siècle, on en trouve aussi en Haute-Carniole. Les exemples les plus anciens montrent encore des accessoires gothiques. Les colonnes sont de forme gothique, les bords des arcs sont coupés. Ce n'est que plus tard, vers 1600 environ, que les colonnettes ont une forme plus mince et élancée, plus renaissante, sans parvenir, toutefois, à la pure forme toscane. Elles attirent plutôt avec leur variété pittoresque qu'avec la pureté de leur forme.

Tandis que l'architecture bourgeoise au 17<sup>e</sup> siècle ne donne, à l'exception de l'introduction des formes nouvelles de corridors à arcades et des façons nouvelles de construction des voûtes, rien de particulièrement nouveau, à Tržič, Radovljica, Zelezniki, Kranj et Kropa surgissent, dans la première moitié du siècle, de nombreux petits palais de patriciens qui, à cause de leur étroite coexistence avec le reste de l'organisme de la ville ou du bourg et de leur influence sur les environs de la ville et même sur la campagne, peuvent être inclus dans le cadre de notre observation. À l'étage, ces petits palais créent, à l'exemple de la petite architecture féodale des environs, le type du nouvel espace central — du vestibule central, placé en rectangle sur la direction de la façade et qui se subordonne les éléments d'espace de son ambiance, renversant de cette façon l'équilibre de l'ancien organisme de la maison, ce qui marque, dans l'évolution de l'architecture urbaine renaissante, un pas en avant. À l'extérieur aussi ont lieu certains changements. La façade, auparavant unie, reçoit, dans l'axe centrale, encore à l'exemple des extérieurs des manoirs féodaux à formes semblables, de diverses accentuations: des balcons à portes doubles, des bifores etc., par quoi l'équilibre de la physionomie de l'extérieur de la maison est, lui aussi, détruit — la manière de sentir renaissante cède la place à celle baroque. Outre les divers éléments formels que ce type d'architecture transmet à son ambiance, il influence aussi la formation de nombreux manoirs campagnards dans la Haute-Carniole de la fin du 17<sup>e</sup> et du 18<sup>e</sup> siècle.

## ZNAMENJA IN STILNE MENJAVE MED GOTIKO IN BAROKOM

MARIJAN ZADNIKAR

Slogovne spremembe v likovni umetnosti opazujemo in jih razlagamo kot razvojne stopnje navadno ob njenih najvišjih dosežkih ter v zvezi z zvenečimi imeni njihovih stvariteljev. Skoraj prepričani smo, da je spomeniška posest umetnostno nerazvitih dežel, ki so zaradi zgodovinskega dogajanja živele v umetnostnih zatišjih, za take namene neporabna, ker je pač le bled odsev tega, kar se je drugod na višji ravni dogajalo. Nekaterim pa se zdi še mnogo manj umestno in mogoče slediti razvoju historičnih umetnostnih pojavov po poteh, ki vodijo izključno mimo domačih spomenikov in ki niso vedno izhrojene. Da ta posel vendarle ni tako jalov, vedno znova dokazujejo rezultati zlasti številnih povojnih sistematičnih raziskav časovno ali pa teritorialno zaključenih poglavij iz domače umetnostne zgodovine. Ta se dobro vključujejo v evropski okvir in zapolnjujejo dosedanje bele lise na zemljevidu starejše evropske umetnosti.

V naslednjem bi želel pokazati, kako se razodevajo stilne menjave v obdobju, ki mu je posvečena ta publikacija, na gradivu, ki je daleč od evropskih umetnostnih vrhov in ki je zaradi svojega položaja na meji med tako imenovano visoko in ljudsko plastjo v umetnosti vse do zadnjega časa po krivici doživljalo usodo brezdomca. Gre namreč za tiste spomenike naše preteklosti likovne ustvarjalnosti, ki jih lahko označimo s skupnim imenom — znamenja. Seveda ni namen tega razmišljanja celoten pregled ohranjenega spomeniškega gradiva, pa tudi ne opis ali seznam vsaj vseh tistih spomenikov, ki bi se nam jih po stilni presoji ali pa s kakšnimi drugimi pomagali posrečilo zmašiti v obdobje med gotiko in barokom. Tu bi poskusili samo na majhnem delu tega gradiva spremljati stilni razvoj nekaterih vrst teh spomenikov v času, ki se mu je posvetil slovenjegraški simpozij. Menim, da bo njegove rezultate po svoje dopolnil.

Med še kar številnimi znamenji, s katerimi se Slovenija kar častno uvršča med tiste evropske dežele, ki znamenja sploh poznajo, se poleg drugih tipov vidno oblikuje tudi skupina kamnoseško izdelanih in včasih celo kiparsko okrašenih spomenikov. Če pustimo v nemar vsa vprašanja v zvezi z njihovim nastankom in pojavom, bi jih po tipološki plati lahko na splošno označili za »stebrasta znamenja«, ker s svojo izrazito višinsko obliko na majhni talni ploskvi še najbolj spominjajo na steber. Za stebrom podobne jih lahko označimo kljub temu, da imajo le redka med

njimi krožni prerez, po katerem se steber razlikuje od zidanega slopa. Zelo verjetno je, da imajo ta znamenja svoje oblikovne prednike in časovne sopotnike v svetilnih stebrih kot nosilcih večne luči na pokopališčih. Svojim francoskim vzorom iz romanskega obdobja se pridružijo srednjeevropski spomeniki s precejšnjo zamudo, naši ohranjeni primeri pa so komaj še ujeli izrazne posebnosti pozne gotike. Dober primer za to zvrst je eden redkih ohranjenih svetilnih stebrov, postavljenih sedaj tik ob južni strani gotskega prezbiterijskega stolnice **mariborske** stolnice. Na kvadratičnem, poševno stopničasto stopnjevanem podstavku stoji ostrorobo svedrasto zaviti steber s kvadratično bazo in s ščitki na okroglem kapitelu, zgoraj pa je prizmatična hišica z zasteklenimi šilastimi odprtiniami na vseh štirih straneh in z valovito kamnito strešico, okrašeno z grčastimi listi in s križno rožo na vrhu. Slogovni značaj tega svetilnika je izrazito poznogotski in se dobro sklada z letnico nastanka 1517, ki je napisana na enem od ogelnih ščitkov, s čimer časovno sovпада nastanek svetilnega stebra z gotskim obokanjem hkrati povišane srednje ladje prvotne mariborske romanske bazilike. Čeprav bomo imeli še boljše priložnost opazovati na drugih objektih, kako so se oblikovne novosti vsakič najprej omejevale na posameznosti, preden so si mogle osvojiti celoto in si s tem podrediti njen slogovni značaj, naj že pri mariborskem primeru opozorimo na ta pojav. Oblika strešice namreč (če je prvotna) sploh ni več gotska, dasi je še vedno okrašena s tradicionalno gotsko rastlinsko dekoracijo in se končuje v križni roži.

Zaradi obilice za obdelavo primerne kamna, zlasti različnih vrst peščenca, je s kamnoseško izdelanimi znamenji posebno bogata Štajerska, medtem ko so taka znamenja drugje manj številna. Pravi izjemi sta v osrednji Sloveniji dva spomenika, ki se sicer formalno in po prvotni funkciji močno razlikujeta med seboj, zato pa ju družijo geografska bližina, isto leto nastanka (1510), enak kamen, iz katerega sta izklesana, in domnevati smemo celo, da je oba izdelala ista kamnoseška delavnica, ki je še trdno zasidrana v oblikovalni miselnosti srednjega veka. Gre za steber, postavljen na strmem robu ob koncu župnijskega vrta v **Komendi** pri Kamniku, in za tako imenovano »krvavo znamenje« v **Podgorju** v kamniški okolici. Prvi je oktogonalen, sestavljen iz sedmih bobnov, in se zgoraj po gotskem načinu poševno razširi v nastavek, kjer nosijo osmerostrano piramidasto streho tabernaklja na zunanji rob postavljene trikotne opore s ščitki in pa osrednji slop, ki je tudi poligonalen. Z vsem tem je spomenik še popolnoma zasidran v gotskem izrazu in po svoji obliki močno spominja na svetilne stebre. Istemu poznogotskemu slogovnemu občutju, v katero še nikjer niso posegli novi, renesančno oblikovani elementi, ustreza tudi podgorsko znamenje: kvadratni trup ima posnete robove, ki prehajajo v živ rob z ajdovimi zrni, kapitelna plošča ima žlebast profil, plitve vdolbine v prizmatičnem nastavku pa se zaključujejo z loki v obliki oslovskega hrbta. Funkcionalna piramidasta oblika strešice, ki je bila v zadnjih desetletjih sicer spremenjena, pa tudi ni v nasprotju z gotsko oblikovanimi.

Na bolj ali manj isti stilni stopnji z doslej opisanimi sta tudi znamenji v **Drešnji vasi** in v **Levcu** pri Celju ter znamenje na polju pod vasjo **Drbetinci** v Slovenskih goricah, ki je s svojim stilnim izrazom



Sl. 48. Maribor; del svetilnika pri stolnici iz leta 1517

Maribor; Teil der Lichtsäule bei der Domkirche; 1517



Sl. 49. Mele pri Gornji Radgoni; znamenje iz prve polovice 16. stol. Mele bei Gornja Radgona; Bildstock aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

nedvomno odsev gradbene dejavnosti na bližnji župnijski cerkvi sv. Andraža v prvi polovici 16. stoletja in se s tem uvršča v posebno skupino tako imenovane »slovenjegoriške pozne gotike«. Za še pristno gotško občutje je nadalje zelo poučen primer znamenje v bližnjih **Hvaletincih**, kjer rasto ogelni slopi hišice iz kvadratnega trupa neposredno, torej brez vmesne profilirane plošče, na kateri je sicer taka hišica navadno postavljena. Tako pojmovanje organske rasti v nasprotju z renesančnim grajenjem je skladno s težnjami pozne, tako imenovane vegetabilne gotike, ki jo bomo še srečali v družbi z že renesančnimi elementi. Ta stopnja gotike se pri nas uveljavlja okrog l. 1500 in v naslednjih desetletjih. Tudi znamenje v **Ločiču** pri Desterniku v Slov. goricah je še povsem gotsko, saj ponavljajo stebriči tabernakeljske hišice, le v pomanjšani obliki, vse značilnosti gotskega trupa stebra in so kamnitega »hrvaškega Kristusa« z reliefom sv. Martina na njegovi hrbtni strani postavili na piramidno streho šele leta 1680.

Preveč bi se oddaljili od namena te študije, če bi hoteli navesti vse spomenike. Zato si v naslednjem oglejmo, kako se začno na še vedno srednjeveški, to je poznogotsko zasnovani celoti pojavljati elementi drugačnega oblikovnega občutja, ki so postopoma prevladali in tako domala neopazno spremenili slogovno govorico v renesančno.

Za primer prehodnega razpoloženja, v katerem se na še tradicionalno zasnovani celoti pojavljajo posamezni novi elementi, naj navedem vsaj

tri spomenike, ki jih družijo dokajšnja geografska bližina, poleg precejšnje sočasnosti nastanka pa morda še celo kaj več. V mislih imam kamnita stebrasta znamenja v **Gornji Radgoni**, v bližnjih **Meleh** in v **Cogetincih** pri Cerkvenjaku v Slovenskih goricah. Na zunaj so si podobna s tabernakeljskimi nastavki hišic, ki se z izjemo znamenja v Cogetincih odpirajo na tri strani. Brez pomisleka jih po celotnem pojavu lahko še označimo za poznogotska, pa naj se pri tem opiramo na ostrorobo zavita stebra (kakor v Mariboru) v Gornji Radgoni in v Meleh ali na oktogonalni slop v Cogetincih, na kockaste kapitele z enostavno trikotno ali pa bogateje oblikovano odrezanimi spodnjimi ogli, na močne žlebaste profile podnožja hišice ali pa na njihove strešice, čeprav so vse tri različne med seboj. Ti elementi so resda komaj še gotski, kar se dobro sklada tudi z letnico nastanka 1525 v Gornji Radgoni, kjer potrjujejo vegetabilni značaj pozne stopnje tega stila tudi na oglih prekržani paličasti profili, ali pa z letnico 1529 v Cogetincih. Mednje pa se že vriva nov element, ki ga gotika vsaj v tej obliki ni poznala. V Radgoni in v Cogetincih namreč nosijo na prostih oglih strešico že okrogli balustri, ki so na sredini višine prepasani. Še mnogo očitneje pa se novi element izraža v Meleh, kjer sta oba na prednjih oglih prosto stoječa kvadratična slopa, ki nosita strešico, izrazite pravokotne oblike, ki je ne moremo več pripisovati gotskemu občutju.

Če se je doslej novi slog najavljal še plaho in le v posameznostih, pa si je kmalu nato podredil tudi celoto, na kateri so zdaj ostali samo še spomini na srednji vek. Tako ima na primer slopasti trup »kužnega križa« iz leta 1618 v **Bačkovi** nad Benediktom v Slovenskih goricah, ki je kvadratnega prereza, še vedno po gotsko porezane robove, medtem ko je celota s profili krovne plošče in z obliko nastavka s polkrožnimi stranicami že novodobno oblikovana. S slednjim močno spominja na znamenji v **Zg. Jakobskem dolu** in v **Žepovcih** iz leta 1609, kjer pa so robovi še paličasto izrezani in je kapitelni zidec žlebasto spodrežan. Glede na obliko nastavka, ki je ostrešen z motivom dveh križajočih se banjastih obokov polkrožnega prereza, v vseh teh treh primerih lahko govorimo o naslednji, že renesančni stopnji v razliko s tisto, kjer sta, kakor na primer na svojevrstnem znamenju v **Planini** nad Sevnico, ti dve križajoči se banji, ki tvorita streho, v prerezu še šilasto ločni.

Znamenja so z redkimi izjemami likovni izraz ljudske umetnostne tvornosti. Od tod njihova povezanost s pokrajino in privezanost na zemljo s tisočeriimi nitmi, odtod pa tudi trdovratna konservativnost njihovih oblik in zapoznelost stilnih novosti, ki jih le polagoma sprejemajo za svoje. Vendar so tudi tu izjeme. Med slogovno véasih skorajda neopredeljivimi se pojavljajo tudi taka znamenja, ki so celo glasniki novega sloga. Seveda pa so izjemna naprednost, kvaliteta in stilna zgornost domala vsakič razložljive s posebnimi razmerami, v katerih je posamezni spomenik nastal ali mogel nastati in se je s tem nekako izvzel iz okolice, ki je v okviru ljudske ustvarjalnosti in anonimnosti še dolgo ustvarjala iz tradicije in se je komaj počasi prilagajala novotarjam.

Kako je torej s prevlado renesančnega občutja pri naših spomenikih? Po prvih boječih tipanjih, ko se novi slog najprej izrazi v posameznostih, ker je pač kamnosek kot izvajalec naročila nek element — baluster, polkrožno nišo, živ rob namesto posnetega itd. — nekje videl in ga želi v





Sl. 50. Cogetinci pri Cerkvenjaku; del znamenja iz leta 1529  
Cogetinci bei Cerkvenjak; Teil des Bildstocks; 1529



Sl. 51. Apače pri Gornji Radgoni; del znamenja iz 17. stol.  
Apače bei Gornja Radgona; Teil des Bildstocks; 17. Jahrhundert

dokaz svoje modernosti tudi uporabiti, se novi slog nekje pojavi že tudi kot celota; ne sicer kjerkoli in v odročnem zatišju, pač pa pod okriljem in po želji zahtevnejšega naročnika ter izpod roke šolanega izvajalca, ki so ga morda nalašč za to poklicali od drugod. Cerkveni in posvetni zemljiški gospod sta tudi tu kot naročnika ali vsaj posrednika navadno odločala.

V vrsti spomenikov — spet ozko omejenih na našo tipsko skupino znamenj, ker je za ta namen najporabnejša — ki so že povsem spregovorili v novi, renesančni likovni govorici, stoji prav na začetku znamenito znamenje ob križišču cest v **Ivančni gorici**. Upravičeno bi tu lahko dodali lokacijsko dopolnilo »pri Stični«, saj je le-ta njegov neposredni pobudnik in je tudi to znamenje plod tistih prizadevanj, s katerimi se je novi čas tako močno uveljavil na tem častitljivem srednjeveškem stavbnem kompleksu kot malokje. Stiški opat Lavrencij Rainer je dal leta 1583 napraviti stebrasto znamenje, ki je po oblikovni plati pravo nasprotje svojih srednjeveških prednikov, v katerih se je bolj ali manj izražala organska rast; tu pa je namesto dinamike prevladala statičnost, namesto rasti pa grajenost drug na drugega položenih elementov, ki imajo jasne geometrične oblike: zaobljeni monolitni slop prekriva kvadratična krovna plošča, na kateri stoji pokončna prizma s pravilnimi polkrožnimi poglobitvami, za streho pa rabi pravilna štiristrana piramida. Napisi, ki pokrivajo v klasični rimski kapitali domala vse razpoložljive

ploskve, tudi po vsebinski plati glede na to, da je pobudnik postavitve znamenja v njih osebno omenjen, dobro izražajo duha časa in so s tem tudi kulturnozgodovinsko zanimivi.

Med **Apačami** in **Črnci** stoje ob cesti tri domala povsem enaka znamenja. Kvadratični slop z živimi robovi zaključuje toskansko profiliran kapitel kot krovna plošča, nastavek s plitvimi polji pa pokriva širok napušč valovito oblikovane strehe, pokrite z rastlinsko dekoracijo. Da gre za čisto renesančno občutje, potrjuje tudi motiv jajčnice pod krovno ploščo. Ta stilna stopnja bi v naših razmerah ustrezala prvi polovici 17. stoletja. O gotški tradiciji ni več niti sledu.

V drugačni obliki, a z istim slogovnim izrazom je zlasti na Štajerskem še vrsta podobnih znamenj, ki jih lahko označimo za renesančna. Sem sodijo tista v **Hlapju** v Slov. goricah, na **Ptujski cesti** pri Gor. Radgoni, v **Bukovcih** pri Ptujju, **Pučavi** itd. Med njimi pa je tudi nekaj takih, ki zaslužijo, da jih prav v tej zvezi posebej omenimo. S kiparskim okrasom se odlikuje npr. znamenje, postavljeno ob peš poti iz Laškega proti **Šmihelu**. Celota in reliefni okras na njem sta izrazito renesančna; znamenje je namreč izdelala ista kamnoseško-kiparska delavnica, ki je leta 1637 napravila glavni portal pri šmihelski cerkvi. — Z bogatim kiparskim okrasom je temu znamenju močno sorodno kužno znamenje v **Dobju** pri Celju iz leta 1641. Njegov stilni izraz je renesančen in se kaže v logični grajenosti njegovih sestavin, v napisih, v strogi simetrični postavitvi angelskih glav in v ornamentiki obeh kartuš, kjer se pojavlja svitkovje in okovasta motivika, pa tudi v kapitelu, ki je po obliki in dekoraciji renesančen, kar vse se dobro spaja z dvakrat ponovljeno letnico nastanka 1641.

Po letnici 1635 sodi semkaj še znamenje z reliefi, ki zdaj samo stoji pri cerkvi v **Vidmu** ob Savi; tudi sočasno znamenje z bližnje Poljščice, ki je zdaj postavljeno ob cerkvi sv. Duha v **Krškem**, je videmskemu močno sorodno.

Mnogo preprostejše od doslej opisanih je znamenje pri **Skaručni** iz leta 1660, ki je edino te vrste z okroglim stebrom.

V Primorju, kjer bi upravičeno pričakovali vplive prave, italijanske renesanse, so znamenja na splošno mnogo manj pogosta kakor drugod po Sloveniji; zdi se, da njihova gostota na splošna pada od severa proti jugu. Zaradi trdoživosti, s katero se v kamnoseštvu, ki je v klasični deželi kamna, na Krasu, zakoreninjena domača obrt, prenašajo udomačene stilne oblike iz roda v rod in se novotarije le počasi oprijemljejo tal, bi tej ljudski plasti likovne ustvarjalnosti težko postavljali ostre stilne meje, saj žive usedline različnih slogov še dolgo druga ob drugi, čeprav so se drugod že zdavnaj preživele. Zunanji izrazi gotike zato v tem okolju še celo v 17. stoletju niso nobena posebnost. Posamezni spomenik, na katerem je dobro opazno sožitje različnih slogovnih komponent, zato mnogokrat boljše označimo časovno kakor pa, če bi ga hoteli po vsej sili ozko stilno opredeliti. Z oznako »17. stoletje« v primorskem okolju pogostokrat mislimo na tisto značilno mešanje zaostale gotike z renesanso. In prav to obdobje se je v Primorju zelo močno uveljavilo. Kako se je izrazilo v znamenjih, naj pokažejo tile primeri:



Sl. 52. Steben v Ziljski dolini; gotsko znamenje s freskami iz okrog 1525

Steben im Ziljatal; gotischer Bildstock mit Fresken um 1525



Sl. 53. Tomaj; slopasto znamenje v kraški izvedbi iz 17. stol.

Tomaj; Bildstock in Karstausführung; 17. Jahrhundert

Stebrasto znamenje v **Suhorju** v Brkinih, ki je označeno z letnico 1667, je bilo verjetno zamišljeno kot svetilnik, na kar še sedaj spominja domača oznaka »faráu«, pa tudi njegov tabernakeljski nastavek se odpira na vse štiri strani. Pravokoten vitek slop ima posnete robove, v čemer se izraža podobno občutje kakor v profilaciji okenskih ostenij iz tega časa. To je pravzaprav še odmev gotike, medtem ko je školjka, ki nosi hišico, že povsem renesančna in tudi vrh piramidne strehe spominja na del renesančnega balustra.

Čeprav je označeno z letnico 1654, je z okroglim stebrom in enakim školjkastim nastavkom tudi kot celota mnogo bolj renesančno danes žal deloma razbito znamenje ob cesti nedaleč od križišča v **Ribnici** pod Pivko.

Med najpopularnejše primere kamnitega, z reliefi okrašenega znamenja 17. stoletja sodi votivni »Petrov pil« v **Vrhopolju** pri Vipavi, ki je označen z letnico 1660. Monolit je lep primer kraškega kamnoseštva v renesančni redakciji.

Čeprav je slabo ohranjen v svojem najpričevalnejšem zgornjem delu, dobro dopolnjuje redko tovrstno gradivo pil v zavoju ceste pri **Mančah** iz leta 1684, ki je slop kvadratnega prereza z živimi robovi in s profiliranim kapitelom, na katerem je prizmatični nastavek s figuralnimi upodobitvami v plitvih polkrožnih vdolbinah. Živahno usločena piramidasta strešica ni več geometrično stroga in že napoveduje stilni napredek, ki se izraža tudi v razgibanih figuralnih upodobitvah.

Kam vodi nadaljnji razvoj v tej smeri in kakšna je bila oblikovna usoda kasnejših tovrstnih znamenj, bi lahko ilustrirali na primeru iz **Gorišnice** pri Ptujju, kjer se je na stebrastem znamenju iz leta 1686 plastični okras že močno razbohotil in so figure na nastavku že zapustile svoj arhitekturni okvir ter stopile pred tektonsko ploskev v prostor, namesto geometrično oblikovane strešice pa je kamnosek-kipar postavil prosto stoječo figuro Pietà, ki s tem napoveduje v vsakem pogledu bogato vrsto baročnih znamenj, okrašenih s plastikami, kakršna poznajo zlasti mesta in trgi kot javne spomenike. Med zgodnejše primere se uvršča tudi znamenje v **Zavrču** pri Ptujju iz leta 1672 s »hrvaškim Kristusom« na vrhu in **Vreme** pri Divači z žal zadnji čas podrtim okroglim stebrom s plastiko sv. Jurija.

V dopolnilo doslej povedanega bi kot sopotnike kamnitih stebrastih znamenj, na katerih smo v nekaj primerih poskusili pokazati razvoj stila med gotiko in barokom tudi na tako skromnih spomeniških objektih, lahko še omenili številno skupino zidanih slopnih in slopastih znamenj, ki skupaj s prvimi koreninijo še v srednjem veku in doživljajo njim podobne menjave, le da za površni pogled v mnogo manjši meri, ker vsebujejo manj takih elementov, ki se jih da slogovno in časovno podrobneje opredeliti. Navadno imajo ta znamenja obliko v prerezu kvadratičnega slopa z ustreznim podstavkom, na njem pa je nastavek z vdolbinami na vseh štirih straneh, pokrit s piramidno streho. Slogovne spremembe se na taki zasnovi kažejo lahko v podrobnostih, npr. v načinu, kako prehaja trup v nastavek, kakšne so vdolbine v njem, kako so postavljene glede na njegov spodnji rob, in kvečjemu še, kakšen je podstrešni venec. Pri opazovanju celote, ki je tudi za stilno presojo navadno važnejša od posameznosti, pa se je pokazalo, da medsebojno razmerje med trupom slopa in njegovim nastavkom ni vedno enako: nastavek je lahko širši ali pa ožji od slopa. V prvem primeru, ko nastavek kot hišica ali tabernakelj presega širino slopa in je zato njegova lebdeča gmota v labilnem položaju, ki je značilen za gotško občutje — spomnimo se le na vitkih podstavkih postavljenih plastik, Pilgramove prižnice na Dunaju itd. — imamo vseskozi opravka s srednjeveško tradicijo, čeprav smo že večinoma v 17. stoletju, ko so znamenja te vrste najpogostejša. To zakoreninjeno tradicijo v pogledu medsebojnega razmerja med širino trupa in nastavka, ki je bila vsakokratnim graditeljem dotlej sama po sebi razumljiva in se verjetno sploh ni nihče vpraševal, zakaj tako, je moglo premagati le popolnoma novo gledanje na odnose med nošenimi in nosečimi arhitekturnimi deli, nov odnos človeka do narave, torej vse tisto, kar je novega dala renesansa, ko je prekinila s srednjim vekom. Seveda bi te menjave tudi na domačem gradivu lahko mnogo bolj prikazali na drugih primerih; kako pa so odjeknile celo na znamenjih, ki gotovo niso pomenila vrhunskega likovnega ustvarjanja, je zanimiva podrobnost pri študiju stilnih sprememb v obravnavanem obdobju. Če je bilo iz srednjega veka podedovano razmerje med slopastim trupom in nastavkom te vrste znamenj tako, kakor smo ga poprej opisali, je renesančno pojmovanje to razmerje obrnilo: trup kot noseči del mora biti iz tektonskih razlogov poslej širši od nastavka. Namesto labilnosti se uveljavi stabilnost, namesto rasti — grajenje.



Sl. 54. Savna peč pri Zidanem mostu; složno znamenje je okrašeno z bogato motiviko 17. stol.

Savna peč bei Zidani most; Bildstock mit der reichen Dekoration des 17. Jahrhunderts

Če naj podpremo vse doslej povedano s spomeniki, potem za tradicionalno srednjeveško občutje lahko navajamo za primer slopno znamenje ob cesti Ljubljana—Kranj v višini **Mavčič**, znamenje na polju pri **Grob-ljah** in v **Topolah** pri Mengšu, v **Sori** pri Medvodah, **Špitaliču** pri Konjicah, v pobočju nad **Gornjim gradom** itd., medtem ko se vse tisto, kar smo označili za renesančno novost, najbolje izraža na nekem znamenju pri **Tomaju** na Krasu, ki mu ljudje pravijo »stari pil«. Čokat kvadratični trup z živimi robovi zaključuje zgoraj zidec pravokotnega profila, nad katerim je postavljen ožji prizmatični nastavek s pravokotno vrezanimi polkrožnimi vdolbinami na vseh štirih straneh, ki segajo do spodnjega roba, kar je značilnost novodobne postavitve niš, ki so v še gotsko oblikovanih primerih redno postavljene več ali manj na sredino vsake stranske ploskve nastavka. Poleg danega širinskega razmerja med trupom in nanj postavljenim zgornjim delom, ki se vizualno spreminja v razmerje mas, pa je za stilno stopnjo, kateri pripada in ki nima z gotiko nobene zveze več, posebno zanimiv tudi podstrešni venčni zidec, ki sloni na profiliranih kamnitih konzolah, postavljenih na oglih in na simetralah stranic. Take konzolne vence vidimo na domala vseh monumentalnih stavbah v Primorju, označimo jih lahko za renesančne in jih uvrstimo v 17. stoletje. Če dodamo k temu še položno piramidno streho iz skrli, ki je zamenjala alpsko strmo piramido, pokrito s škodlami ali skrilom, imamo pred seboj klasičen primer slopnega znamenja v oblikah kraške renesanse. Žal so v Primorju vsaj ohranjena znamenja slopnega tipa preveč redka, da bi opisane pojave lahko opazovali še na drugih primerih in jih primerjali med seboj. Kako se je isti tip ohranil še v naslednje stoletje, pa nam priča lep primer votivnega znamenja iz leta 1736 v **Danah** pri Sežani.

Celinska Slovenija je bila očitno manj dovzetna za stilne spremembe v smislu popolnega preloma s tradicijo. Še globoko v 17. stoletju, ki je s slopnimi znamenji najbogatejše, se ohranja v celoti srednjeveška tradicija in se novemu času prilagajajo le posameznosti. Eden najlepših primerov, kako se je 17. stoletje tudi izven Primorske v vsem ločilo od starega, je znamenje na **Šavni peči** pri Zidanem mostu, ki se odlikuje še z bogatim štukaturnim okrasom in uporablja pri tem glavice puttov, školjkaste motive in bisernico, kar vse je prevzeto iz ornamentalne in dekorativne zakladnice naše renesanse.

Med enim najlepših slovenskih znamenj slopnega tipa v **Štebnu** v Ziljski dolini, ki je ne glede na freske še vse gotsko in se čudovito veže z značajem alpske pokrajine, pa med tomajskim, ki je sredi kraških goličav spregovorilo z renesančnim naglasom, je morda komaj dobrih sto let. Pa kakšna razlika! Koroški je vitek, v izrazu lahak in eleganten, saj so od kubične gmote njegovega nastavka ostali le še robovi. In kakšen višinski zagon mu je dajala šele stara, od sedanje nedvomno bolj strma škodlasta streha! Kraški pa je ves težak, kubično masiven in položna kamnita piramida strehe, ki je prvotna, ga še bolj priklepa na zemljo. Med obema ni samo stilne razlike, marveč se tu odpirajo zanimiva vprašanja umetnostne geografije. Ni naš namen, da bi jih reševali na tem mestu.

V tem prispevku sem želel pokazati, da tudi tako gradivo, ki je za površnega ocenjevalca brez vsakršne vrednosti in po mnenju nekaterih celo ni vredno, da bi ga dalje hranili, ne le bistveno dopolnjuje našo spomeniško posest in bogati našo pokrajino, temveč zastavlja tudi mnoga znanstvena vprašanja, ki jih ni vedno lahko pojasniti. Prav zato pa so vedno znova mikavna in vedno bolj aktualna.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### BILDSTÖCKE UND STILWANDEL ZWISCHEN GOTIK UND BAROCK

Die Abhandlung ist jener Art von Denkmälern gewidmet, die sogar im Milieu der provinziellen Kunst gewöhnlich nicht als vollwertige Kunstschöpfungen angesehen werden und die deshalb die Kunsthistoriker und die Ethnographen einer dem anderen zuschieben. Die Folge davon ist, dass sie bis jetzt als Ganzes noch nicht behandelt worden sind, obwohl sich Slowenien einer grossen Anzahl von Bildstöcken und Weg-Kapellen aller möglichen Formen und bildnerischen Qualitäten rühmen kann. Der Autor wünscht gerade an diesem Material zu zeigen, wie sich der Übergang von der Gotik zum Barock im Rahmen einer bestimmten Typengruppe vollzogen hat. Zu diesem Zweck hat er die steinernen säulenartigen Bildstöcke gewählt, die in ihrer Steinmetzenausarbeitung und mit ihrem Skulpturenschmuck unter allen übrigen Gruppen von Bildstöcken hinsichtlich ihres Stils am ausgeprägtesten sind; zum Teil hat er aber die Stilentwicklung auch an den gemauerten Tabernakelfeibern alpenländischen Typus nachgewiesen. Dabei hat er die Formverwandtschaft der ersten Gruppe mit den Lichtsäulen unterstrichen (z. B. die Lichtsäule bei der Domkirche in Maribor aus d. J. 1517) und führt einige Beispiele von solchen Bildstöcken mit spätgotischem Stilausdruck an (z. B. Podgorje bei Kamnik, Levec und Drešinja vas bei Celje, Drbetinci und Hvaletinci in den Slovenske Gorice — alle aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts), dann aber weist er darauf hin, wie an dem noch ganz gotisch geformten Ganzen allmählich Elemente der Renaissance zur Geltung kommen. Die Bildstöcke in Gornja Radgona (1525), in Mele bei Gornja Radgona und in Cogetinci, die noch ausgesprägt spätgotisch sind, haben im offenen Tabernakelhäuschen schon Baluster im Renaissancestil. Um das Jahr 1600 und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kommen die neuen Formen schon stärker zur Geltung. So sind drei Bildstöcke an der Strasse bei Apače bereits ganz im Renaissancestil, ähnlich wie der Bildstock bei Stična, den der Abt Laurentius Rainer von Stična i. J. 1583 errichten liess. Die Betsäule unterhalb von Šmihel über Laško, die dieselbe Arbeit aufweist wie das Portal der dortigen Kirche aus dem Jahr 1637, zeichnet sich durch reichen Skulpturenschmuck aus, so wie die Pestsäule in Marija Dobje bei Celje aus dem Jahr 1641. Wegen der Fülle der für die Bearbeitung geeigneten Steinart, dem Sandstein, gibt es die meisten Betsäulen von diesem Typus in der Steiermark. Die Dichte dieser Denkmäler scheint vom Norden gegen Süden abzunehmen. Das Küstenland, das sonst fürs Studium der behandelten Zeitspanne soviel Material bietet und das als Gebiet, wo sich das Alpenhinterland und das Mittelmeergebiet berühren, eines der interessantesten Gebiete ist —und zwar nicht nur im slowenischen Masstab—, ist aus bis jetzt noch unbekanntem Gründen verhältnismässig arm an Bildstöcken. Die Lichtsäule im Dorf Suhor in den Brkini aus dem Jahr 1667 folgt mit seinem Muschelmotiv, worauf ein offenes Tabernakelhäuschen gesetzt ist, schon dem Renaissancestil. Als gutes Beispiel primitiver Renaissance-Bildnererei in einer Karstausführung zeichnet sich besonders der sogenannte »Petrov pil« in Vrhopolje bei Vipava aus dem Jahr 1660 aus.

Im 17. Jahrhundert entstehen unter dem Einfluss des Humanismus die ersten Beispiele von Betsäulen mit figuralen Plastiken an der Spitze, wie sie im Barock so zahlreich auf den Plätzen vieler unserer Städte errichtet wurden.

In ikonographischer Hinsicht sind darunter interessant besonders jene mit der Figur des traurigen, sogenannten »kroatischen Christus«, die nur in den Grenzgebieten gegen Kroatien zu vorkommen.

Gemauerte Tabernakelpfeiler alpenländischen Typus, die auch noch der gotischen Tradition entstammen, unterwerfen sich dem Formenwandel der neuen Zeit insofern, dass der Aufsatz, der früher breiter war als der Schaft (Rumpf), jetzt schmaler wird als dieser. So änderte sich die noch gotisch empfundene labile Position der auf schmalem Sockel schwebenden Masse (vgl. die gotischen Architekturplastiken auf dünnen Säulchen!) zum Vorteil der Statik, des Bauens, des Verhältnisses zwischen den getragenen und den tragenden Gliedern, der klaren Übersichtlichkeit usw. Aus der grossen Anzahl dieses Materials, diese Betsäulen sind ja von allen die zahlreichsten (über 300 Beispiele), führt der Autor als Beispiel gotischer Formgebung die Betsäule mit Fresken aus dem J. 1525 in St. Stefan im Gailtale an, als ihr Renaissance-Gegenstück in einer Karstausführung aber einen Bildstock in Tomaj im Karstgebiet, der sich besonders mit seinem Konsolenkranz unter dem Dach in die dortige ausserordentlich charakteristische Baukunst des 17. Jahrhunderts einfügt.

Die Abhandlung hat die Absicht zu zeigen, dass auch zum Schein unbedeutendes und mit Unrecht hintangesetztes Material sogar in Hinsicht der Stilentwicklung interessant sein kann. Ausserdem stellt dies Material als Ganzes eine Reihe von kunstgeographischen Fragen, in deren Beleuchtung sich erst sein wahrer Wert erweist und so kann es auch breiteres wissenschaftliches Interesse erwecken.



## RENEŠANČNA PLASTIKA NA SLOVENSKEM

EMILIJAN CEVC

Moje predavanje ne pomeni izčrpne in sistematične študije o naši plastiki 16. in zgodnjega 17. stoletja, ampak je komaj prvi poskus, ki želi zarisati metodološko problematiko teme; ob nekaterih bolj ali manj srečno izbranih spomeniških primerkih želi ilustrirati glavne razvojne črte in značilnosti, glavne tipološke in slogovne skupine ter nakazati nekatere delavniške skupnosti, ki so se nam že razkrile ob dosedanem, mnogo prekratkem ukvarjanju s tem gradivom. Ni še namreč nastopil tisti trenutek, ko bi lahko vse kiparsko gradivo, ki bi nas moralo v tej zvezi interesirati, zajeli v celoti in ga v vsej kompleksnosti precenili, pa tudi arhivalni viri v tej smeri še niso pregledani. Določnejša beseda naj bo torej prihranjena prihodnjemu raziskovanju — prav tega pa bi rad s tem referatom pobudil.

Pojmu renesanse na Slovenskem smo se doslej kaj radi izogibali — in v dobršni meri po pravici. Dr. F. Stelè je v svojem Orisu kratko pa pravilno ugotovil,<sup>1</sup> da se naša umetnost krčevito drži gotskih oblik tudi tedaj, ko v 16. stoletju v Italiji prehaja renesansa že v manierizem in barok in se v Nemčiji iz gotike poraja nemška renesansa. Ta gotika naj bi se pri nas ohranjala v zunanosti in v posameznih elementih celo do začetka 17. stoletja, čeprav je bila kot živ konstruktivni organizem že mrtva. Nato je poudaril, da čiste renesanse — vsaj v italijanskem smislu! — naš razvoj ne pozna. Edina vrsta spomenikov, ki je v protestantski dobi doživela veliko kulturo in ki kaže pogosto zelo značilne renesančne črte, so nagrobniki, ki so značilni za drugo polovico 16. stoletja tako po vsebinski motiviki kot po okrasu.

V širokem okviru te ugotovitve popolnoma drže. Odpira pa se nam vprašanje, zakaj je pri nas odmevala renesansa tako in ne drugače, kakšen je bil pri njej delež gotske tradicije in spet ali je ta delovala nepretrgano ali retrospektivno itd. Kadar si postavljamo vprašanje o renesančnem času na naših tleh, se moramo poglobiti v nadrobnosti, ki jih generalni pregled lahko pušča ob strani. Pri tem gre skoraj za celo stoletje, ki je bilo v politični, kulturni in gospodarski zgodovini izredno razgibanano. Zato je potrebno, da si problem ogledamo pod nekoliko spremenjenim zornim kotom.

Preozko bi bilo, če bi se vprašali samo: ali kaže plastika na Slovenskem v poznem 15. in 16. stoletju renesančen značaj? Bolje je, če si vprašanje zastavimo takole: Kakšen stilni značaj kaže naša plastika v času,

ko je v Italiji renesansa doživljala največji razcvet in se je v Nemčiji prebujala nemška — ali bolj severna — renesansa? Tako preformulirano vprašanje bi si morali zastaviti ob celotnem gradivu, ki ga naš simpozij obravnava v razširjenem delovnem okviru podnaslova »Umetnost na Slovenskem med gotiko in barokom«. Seveda je naslov nekoliko ohlapen, ker ne postavlja nobenih določenih časovnih meja; to velja še prav posebno za časovno ločnico baročnih začetkov. Menda se vsi dobro zavedamo, da bi že samo 17. stoletje zaslužilo daljše razglabljanje, ki bi lahko izpolnilo celotno zborovanje. Sam sem svoje gradivo omejil med konec 15. stoletja in čas okoli leta 1620—30, kajti v drugi četrtini 17. stoletja se že precej odločno začenjajo uveljavljati izrazito baročno usmerjene stilne tendence.

Pustimo ob strani vprašanje, ki se danes umetnostni zgodovini vedno znova odpira: kje, kdaj in v kakšni meri sploh smemo govoriti o pravi renesansi in ali je renesansa res tudi stilni pojem? S tem bi namreč naše razmišljanje samo zapletli. Zato bom v referatu porabljal v glavnem pojem renesanse le v klasičnem pomenu, čeprav se prav dobro zavedam njegove ohlapnosti, saj je **Sedlmayr** pred nedavnim upravičeno zapisal, da je v našem času postala renesansa najtemnejša epoha zahodnoevropske umetnostne zgodovine.<sup>2</sup>

Umetnostno problematiko tega časa — ne samo tisto, ki je povezana s plastiko — bi lahko za naš namen zasledovali v teh smereh:

1. Problem prehajanja gotike v nov stilni izraz (poznogotski manierizem, ki pa kaže že inovacije renesančne govornice).
2. Direktni in indirektni odmevi italijanskih renesančnih form.
3. Vplivi severnorenesančnih form.
4. Problem retrospektive gotike (in zgodnje renesanse) v poznem 16. in v 17. stoletju.
5. Ali se je pri nas izoblikovala »posebna renesansa« (analogno »posebni gotiki«, ki je na naših tleh našla izredno prepričevalen izraz).

Spomeniki, ki za naš pregled pridejo v poštev, niso preveč številni, vsaj v primerjavi z gotskimi in s kasnejšimi baročnimi ne. Mnogi se tudi še izmikajo našim očem, zlasti tisti, ki so vtakani v bogastvo zlatih oltarjev, tako da se nam še zdaj kajkrat pripeti, da izdelke 16. stoletja pripisujemo šele 17. stoletju. Številni spomeniki so tudi propadli, med drugimi tudi priče profanega slikarstva in plastike, ki jih danes le malo poznamo. Posebno se čudim, da doslej nismo našli pri nas menda niti enega primerka bronaste drobne plastike, ki spada v Srednji Evropi naravnost med temeljni inventar tega časa in se zajemljivo naslanja bodisi na italijansko-renesančne ali celo na antične predloge, čeprav le-te prevaja v severnjaško stilno govorico.

Za večji razvoj renesančne kulture je pri nas — kljub bližini Italije in kljub primorskim in istrskim obalnim mestom — manjkalo nekaterih temeljnih pogojev. Čas je bil poln napetosti in katastrof. Strah pred turškim mečem se je stopnjeval, ko je sultan Sulejman II. zavzel leta 1521 Beograd. Pet let kasneje je po nesrečni bitki pri Mohaču padla v turške roke Ogrska. Te turške osvojitve in njih psihološki nasledki niso hromili samo večjih kulturnih ambicij, ampak se je zaradi njih zožilo tudi tržišče, kar je pripeljalo do hude gospodarske krize. Padla je vrednost denarja in finančni zlom Habsburžanov v Španiji ob koncu petdesetih let 16. sto-



• Sl. 55. Trije kralji v Slovenskih goricah podružna cerkev; krilni oltar iz tretje četrtine 16. stol.

Trije kralji in den Windischen Büheln. Füllalkirehe; Flügelaltar, drittes Viertel des 16. Jahrhunderts

letja je položaj še poslabšal, tako da so bankrotirale tudi velike trgovske hiše južne Nemčije in se je zlomila celo moč Fuggerjev. Zelo je poskočila cena žitu, zmanjšalo pa se je pridobivanje železa, ki je bilo v vzhodnih Alpah pomemben gospodarski faktor. Naša mesta, v katerih so se ob koncu srednjega veka oblikovali že začetki zgodnjega kapitalizma, so gospodarsko še bolj trpela kot nemška, tako da so nekatera zelo obubožala. Gotovo pa je tudi res, da splošne gospodarske situacije mestnih občin ne smemo mehanično enačiti kar z gmotnim stanjem posameznih meščanov, ki so še vedno utegnili najti sredstva za nekatera (zasebna) umetnostna naročila, toda manjkalo je kolektivnih in monumentalnih umetnostnih

nalog. Tudi protireformacijski udar je ob koncu 16. stoletja zadel verjetno ravno najpremožnejše in kulturno ambicioznejše meščane; z njimi je odšlo iz dežele tudi precej gospodarske podjetnosti — to pa je zdaj začel nadomeščati italijanski kapital, kar je povzročilo precejšnje spremembe v etnični sestavi mestnega prebivalstva. — Gospodarsko tekmovanje med mesti in podeželjem, ki je bilo v srednjem veku vsaj na zunaj še urejeno, se je zdaj nagnilo v prid podeželja. Sredi 16. stoletja je meščanstvo tudi v umetnosti izgubilo tisto vodstvo, ki ga je ohranjalo ves pozni srednji vek. Toda tudi podeželje so razgibavale krize turških napadov in zlasti kmečkih uporov, pa če od zadnjih omenimo v 16. stoletju le dva največja: leta 1515 in v letih 1572—73. V največji meri pa je na likovno umetnost vplival protestantizem. Znana so Trubarjeva nasprotovanja zidanju novih cerkva, slikanju podob in postavljanju kipov.<sup>3</sup> Res pa je tudi, da Trubar ni bil umetnostno zainteresiran in izobražen. Na splošno lahko rečemo, da naši protestanti v likovno produkcijo niso odločneje posegli. Posluževali so se pač uslug arhitekture, kadar je šlo za nove kultne stavbe kot npr. v Govčah pri Žalcu okoli leta 1590, kiparskih pa v glavnem za številne nagrobnike, ki so jih zapustili in ki spadajo celo med najboljša dela našega 16. stoletja. Poznamo tudi nekaj primerov direktnega protestanskega ikonoklazma,<sup>4</sup> ki pa je precej lokalno omejen, saj med Lutrovimi privrženci ni tako radikalno odmeval kot med zvinglijanci in kalvinci. Luterani niso naročali novih kulturnih podob, so pa s svojim označevanjem evangeljske človekove svobode gotovo v marsičem pripomogli k uveljavljenju humanističnih načel in z njimi tudi novih renesančnih umetnostnih črt, čeprav ti principi niso zaorali na globoko. Protestantizem se namreč ni mogel sprizajntiti z drugo, v antiki pogojeno idejo o pobožanstvenem človeku in njegovi tudi na zunaj poudarjeni lepoti.<sup>5</sup> Zato je prevzela reformacija lahko iz renesančnega inventarja le nekatere formalne pobude, tipe in motive, ni pa sprejela v celoti tudi renesančnega duha.

Sakralno umetnost so zamenjale posvetne naloge, kar velja za vse njene vrste. V takem vzdušju so pač zakrnele številne podobarske delavnice po mestih. Najbrž so tudi nekateri podobarji sami sprejeli Lutrov nauk in pri tem svojo ustvarjalnost preusmerili v profano tematiko. Gotovo pa tudi umetnost katoliškega kroga ni popolnoma odmrla, saj piše Trubar še leta 1562 (v Posvetilu kralju Maksimilijanu v glagolskem prvem delu Novega testamenta), da nastajajo povsod na Slovenskem nove cerkve. Lahko pa si mislimo, da je kvaliteta opreme le redko presegla rokodelsko povprečje, čeprav se je skušala prilagoditi novemu okusu. V Škofji Loki je deloval še leta 1552 podobar Hans, ki je napravil nastavek oltarja sv. Jurija za Zasi pri Bledu in leto kasneje pozlatil razpelo.<sup>6</sup> Zelo verjetno so mnogi novi oltarji ostali brez nastavkov, tistih, ki jih je uničil nemirni poznosrednjeveški čas (Turki in pod.), pa mnogokrat niso nadomestili z novimi pred 17. stoletjem; cerkvene vizitacije 17. stoletja namreč večkrat omenjajo oltarje brez nastavkov, torej samo menze.

V takih razmerah ni mogla pognati umetnost, kakršna je cvetela v italijanskih mestih, ki je verovala v človeka, v njegovo božansko in herojsko, ki so ji bile olimpijske višine življenjska stvarnost in aktualnost. Naše dežele niso imele velikih središč, ki bi bila tudi kulturna



- Sl. 56. Maribor, Pokrajinski muzej; kip sv. Ane Samotretje iz istoimenske cerkve nad Krempergom; okoli 1560  
Maribor, Provinzialmuseum; Statue der hl. Anna Selbdritt aus der gleichnamigen Kirche über Kremperg; um 1560

žarišča. Sleherna dežela, sleherna regija je živelna lastno življenje brez enotne, vse povezujoče in urejajoče kulturne volje. Sredi 15. stoletja je humanistično izobraženi Italijan Eneo Silvio Piccolomini zapisal, da se počuti pri nas »kakor med barbari in divjimi ljudstvi«.7 Ali so se v 16. stoletju te razmere v humanističnem smislu kaj prida izpremenile? Baron Jožef von Lamberg, ki je bil sredi 16. stoletja kranjski deželni glavar, je v pesnitvi o svojem življenju (»Lebens- und Wandels- Beschreibung«) sicer res poudarjal, da morajo očetje otroke vzgajati v krepostih, med katere spada poleg modrosti in poštenja tudi umetnost (»und so die lernen die Khunst so haben sy der Menschen Gunst«), toda to »umetnost« lahko pojmuje v zelo širokem smislu; tudi sama oblika pesnitve ne kaže kar nič renesančnega duha; vsa je »auf alt-Teutsche Weise geschrieben«, kot je pripomnil Valvasor.7a Humanistične ideje so se omejevale le na redke intelektualce, niso pa mogle izpolniti kulturne praznine, ki je ob zatonu srednjega veka zajela srednjo Evropo. Mnoge, zlasti najvidnejše zastopnike našega humanizma so pritegnili Dunaj in drugi nemški centri, pa če omenimo le Avguščina in Mihaela Tifferna, Brikcija Preprosta, Matija Hvaleta, škofa Sladkonja itd. Duhovna perspektiva časa se je na široko razgrnila kot razorana njiva, manjkalo pa ji je pravega semena. Srednji vek se je izpel, njegova vsebina ni imela več dinamične moči, to je: ni bila več kulturno gonilna sila kot nekoč — novi čas pa ni prinesel takoj nove vsebine, čeprav je oznanjal versko reformacijo ter krepil družbeno zavest meščanov in kmetov. V tej duhovni zagati je bilo za preprosto ljudstvo morda gibanje prekrščevalcev, skakačev in štiftarjev podobno sprostito kot za meščansko in plemiško družbo reformacijska gesla. Tudi te zablode so se porodile iz čustvenega zagona kot zasilen izhod, kot nadomestilo za tisto, kar niso mogle nuditi neurejene duhovne razmere. Veliki kreativni gon srednjega veka, ki je gradil cerkve, postavljajl oltarje, naročal freske itd., ni našel več urejene struge. Prekipel je v samovoljno sproščanje, v divje zidanje in postavljanje kulturnih stavb, pa čeprav samo v lesu — s tem pa je pobudil nasprotovanje tako pri katoliških kot pri protestantskih cerkvenih krogih. Pri takih delih je nujno zdrknila tudi kvaliteta in to tem bolj, ker je izginil tudi čut za veliko občestveno umetnost. Kadar je šlo za ambicioznejša naročila, so bila ta namenjena predvsem posamezniku; naročnik je hotel umetnine uživati v lastnem domu, v zasebni kapeli — iz tega se je porodila drobna plastika — ljudstvo pa je začelo z umetnostjo izgubljeti prav tisti stik, ki je bil tako značilen za srednji vek in ki ga srečamo vsaj delno tudi v italijanskem renesančnem umetnostnem krogu. Univerzalni umetnik italijanskega tipa je bil pri nas prav tako nemogoč, kakor je bila nemogoča celostna umetnina; ni bilo osebnosti, ki bi v sebi združevala kreativno moč v renesančno pojmovanem (božanskem) ustvarjalnem aktu. Toda tudi za nemške dežele velja, da je po letu 1540 njihova umetnost — in plastika še prav posebno — zdrknila na dokaj provincialno raven, ki je niti tuji umetniki niso mogli dvigniti.

Razmišljajočemu severnjaku je bila apolinično ubrana italijanska umetnost preveč površna, preveč na zunanji učinek in na klasično lepoto uglašena. Grünewaldov Križani bi bil v Italiji nemogoč! Seveda tudi v srednjeevropski umetnosti ne moremo zanikati iskanja izbrano lepih



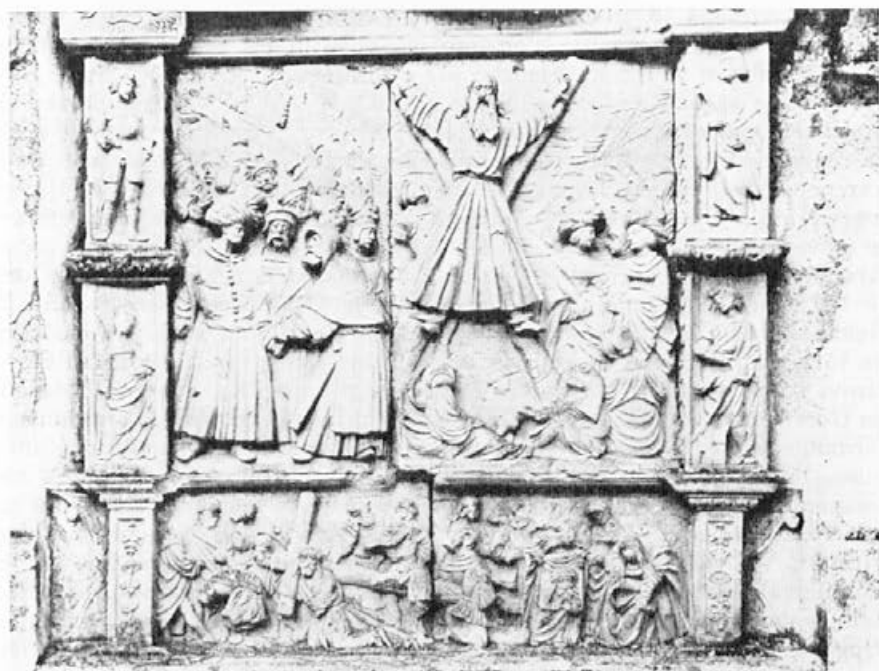
• Sl. 57. Piran, muzej; kip sv. Ane; okoli 1500  
Piran, Museum; Statue der hl. Anna; um 1500

oblik, toda lepotni ideal je tu različen od italijanskega. Lepotna tipika se je na severu prebudila celo prej kot v Italiji in dosegla vrhunec v »mehkem slogu« — toda ne brez določenega vpliva od južne strani (volumen, realni proporci, gubanje oblačil). Vendar, kar je bilo v mehkem slogu še idealno lepo, ljubko, brez strasti in skoraj brez krvi — to je zdaj zadobilo trdnost, krepkost, zasidrano se je v svetu in dobilo poudarjen realističen izraz. Toda mehki slog, ki se je ponekod in tudi pri nas konservativno ohranjal še čez sredo 15. stoletja, ni odprl renesansi vrat v severne dežele niti je ni podprl, čeprav je zorel z njo vzporedno. Laže bi rekli, da je prav mehki slog odprl nekaterim gotskim formam vrata v samo Italijo, saj srečamo njegove odmeve — kot internacionalnega stila — celo pri Ghibertiju, Nikolaju d'Arezzo, pri Donatellu itd. Tako so nekatere pobude mehkega sloga stale kar ob zibelki renesančnih form bodisi kot stilne usmerjevalke, bodisi kot nositeljice plastične forme ali pa vsaj kot analogne in vzporedne stilne spremljevalke. Močnejše se je na severu uveljavil lepotni in oblikovni ideal severnoitalijanske renesanse, zlasti tedaj, kadar je bila ta zasidrana v lepotni milini, v kateri še ni ugasnil spomin na srednjeveško preteklost ter njene moralne in formalne postavbe. Res pa je, da ta milina času ni več polno ustrezala, čeprav ni bila tuja njegovemu oblikovnemu razpoloženju. Časovno razpoloženje je terjalo razgibanih dramatičnih efektov, zato so mu bile bližje Dürerjeve, še v gotiki zasidrane grafike ali Grünewaldov tragični lik, ki tudi v božanski vsebini ni izgubil črt trpečega človeka. Kar je bilo v Italiji pogojeno v olimpijski vzvišenosti, je bilo na severu dvignjeno v izrazno sfero in ujeto v duhovno katarzo, ki se je končno morala sprevreči v antiklasični manierizem. Gre torej za neko duhovno diskrepanco, ki je dialektično pogojena. Kar zadeva plastiko, lahko rečemo, da italijansko kiparstvo do konca 15. stoletja izven Italije sploh ni našlo večjega odmeva. Mednarodni sloves je zadobilo šele v 16. stoletju — tedaj pa mnogokrat že v manieristični obliki. Njegovi poborniki so bili v prvi vrsti severnoitalski mojstri, doma iz Lombardije in beneške Terre ferme; toda ti so bili bolj spretni kamnoseki kot pa pravi umetniki. Po vzoru srednjeveških prednikov so odhajali v tuje, posebno v nemške dežele, in tu ustvarili delavnice — podružnice zmerne italiske umetnostne šole.

Značilno je, da so se v našem prostoru, kot bomo še videli, prikazali ti severno italiski mojstri precej kasno, medtem ko so na Ogrsko zašli celo toskanski umetniki že v času Matija Korvina (s katerim se pravzaprav začenja poglavje ne samo o madžarski, ampak tudi o srednjeevropski renesansi!) in nato ponovno v začetku 16. stoletja; kasneje so prihajali na Ogrsko celo po ovinku čez Augsburg in Poljsko.<sup>8</sup> Pri nas pa kljub neposrednemu italijanskemu sosedstvu tega dotoka skoraj ne opazimo pred zrelim 16. stoletjem.

Omenil sem glavne kriterije, po katerih lahko presojamo renesančne odmeve v našem kiparskem gradivu. S prvim, ki zadeva prehajanje gotike v novo stilno govorico, se bomo večkrat srečali, najprej pa poskusimo osvetliti italijanske in severnorenesančne impulze v naši umetnosti. Obojne moramo obravnavati v časovni vzporednosti, saj se družno uveljavljajo vsaj od 1500 dalje in se medsebojno prepletajo.





• Sl. 58. Gornji grad, župna cerkev; oltar sv. Andreja iz l. 1527  
Gornji grad, Pfarrkirche; Altar des hl. Andreas, 1527

Toda vsaj z enim primerkom naj posežem tudi še v zadnja desetletja 15. stoletja — s skupino Adama in Eve, ki ju je okoli leta 1484 izklesal Janez Lipec za fasado nove ljubljanske mestne hiše. Na drugem mestu sem že poudaril,<sup>9</sup> da pomenita ta dva kipa ne samo prva realistična, anatomsko pravilna akta v naši poznogotski plastiki, ampak tudi, da se ikonografsko direktno naslanjata na beneška kipa Adama in Eve, ki ju je izklesal Antonio Rizzo za Foscarijev lok Doževe palače. Kakor v starejši skupini ljubljanske kiparske delavnice srede in tretje četrtine 15. stoletja se tudi tu nakazuje vpliv sosednje italijanske umetnosti in z njim prvi odmev renesanse. Po čisto formalni strani sta Lipčeva kipa še gotoska, Rizzova pa sta značilna za sicer rahlo severno, pa vendar že z renesančnimi ideali prežeto beneško plastiko druge polovice 15. stoletja.

Za posredovanje italjskih (toda ne vedno tudi renesančnih!) form pa imamo še bližje izhodišče — Furlanijo. Furlanski kulturni prostor lepo dopolnjuje slovenskega, saj prav tako mikavno združuje severnjaške (alpske) in italjske stilne elemente v novo sintezo, ki bi ji spet lahko dodelili atribut posebnega lokalnega (in provincialnega) stilnega izraza. Medtem ko pri nas močneje odzvanja severni, občutimo v Furlaniji odločnejši italjski naglas, ki pa ni vedno nujno renesančen. Najvidnejši posrednik renesančnih form je bil tod v kiparstvu zgodnjega 16. stoletja Giov. Antonio Pilacorte da Carona, torej spet Lombardec.<sup>9a</sup> Furlanska

plastika poznega 15. in 16. stoletja je prevzela od renesanse samo nekatere tipološke in formalne elemente, po občutju pa je še dokaj gotiska in sicer tako v smislu italijanske kot srednjeevropske gotike. Prav posebno velja to za karnijsko podobarsko šolo, ki ima izhodišče v delavnici mojstrov Domenica in Gianfrancesca da Tolmezzo. Prav ta skupina je tudi za razumevanje nekaterih spomenikov in slogovnih rešitev na naših tleh kar nepogrešljiva, saj zaznavamo njene odmeve tudi še v 16. stoletju, v marsičem pa je botrovala celo našemu »zlatemu oltarju« 17. stoletja. Prav te povezave med Furlanijo in slovenskimi deželami — posebno pa s Kranjskim, Primorskim in Koroškim — še niso dodobra ugotovljene, ker je tudi furlanska umetnostna zgodovina šele na pragu raziskovanja.<sup>10</sup> Nekateri naših plastik odločno kažejo, da so nastale ob najožjem naslonu na furlanske (tudi karnijske) predloge ali da so celo delo furlanskih mojstrov. To bi veljalo že za kip sv. Tomaža iz pokopališke cerkve v Ratečah na Gorenjskem iz konca 15. stoletja, ki v duktusu gub kaže na renesančne formalne vzore, še bolj pa za sv. Janeza Krstnika iz Komende pri Kamniku. Tipološko ga je vredno primerjati npr. s kipi istega svetnika na lesenem oltarju v cerkvi sv. Petra v Faedisu (delo Giovannija Martini iz leta 1522) ali na istočasnem oltarju v župni cerkvi v Dierico, delu Antona Tironea. Vsi ti pa izhajajo končno iz italijanskega prototipa, kot ga je izoblikoval Sansovino, le da so preleti v lokalno obarvano alpsko narečje. Zelo zgovoren primerek furlanske lesene plastike (najbrž iz delavniškega kroga Giovannija Martini) je kip sedeče Marije na Sveti gori pri Gorici iz četrtega desetletja 16. stoletja.

Seveda pri teh plastikah še zdaleč ne moremo govoriti o pravem renesančnem občutju, temveč kvečjemu o nakazovanju smeri, po katerih bi mogli tudi k nam zaiti močnejši italiski stilni impulzi, če bi se razvojni tok našega kiparstva proti sredi 16. stoletja ne zaustavil. V delih furlanskih mojstrov se sicer nekoliko renesančnega naglasi že nakazuje, v temelju pa gre tudi pri teh še za razračunavanje z gotskimi stilnimi silnicami, ki so posebno v karnijski šoli delovale še čez leto 1500. Kako je bila tudi Furlanija vedno pripravljena sprejemati severne, posebno tirolske in koroške kiparske izdelke, nam kaže vrsta tovrstnih spomenikov na njenih tleh, zlasti pa najznačilnejši med njimi — krilni oltar v Pontebbi, nastal v letih 1515—20.

S tem in njemu podobnimi spomeniki pa smo se približali našemu osrednjemu problemu prehoda gotike v renesančne tokove. Prav koroška plastika konca 15. in začetka 16. stoletja nam v našem prostoru nudi za to najlepše primerke.<sup>11</sup> Zato naj le v najbolj skopih besedah zajamem njeno zelo zapleteno podobo.

Kakor vse kaže, je stal ob zibelki velikega razcveta poznogotske koroške plastike rezbar Luka Tausman.<sup>12</sup> Bil je še popolen gotik in vezan na delavniško izročilo tirolskega kiparskega kroga, posebno Michaela Pacherja. Bil je torej človek srednjeveške tradicije, konservativen v formah, napreden le v smislu poznogotskega baroka, nikakor pa ne renesanse. Ne moremo mu odrekati kvalitete, o kateri nas lahko prepriča krilni oltar pri Mariji na Zilji, ki mu ga pripisujem. Verjetno je svojo delavnico kasneje preselil iz Beljaka v Št. Vid ob Glini, kjer je združil okoli sebe krog sodelavcev, v Beljaku pa je najbrž zapustil delavniško



Sl. 59. Gornji grad, župna cerkev: nagrobnik škofa Krištofa Rauberja iz l. 1527

Gornji grad, Pfarrkirche; Grabstein des Bischofs Krištof Rauber, 1527

tradicijo nekim učencem oz. pomočnikom, med katerimi smemo iskati tudi po imenu znanega mojstra Henrika. Obe glavni veji koroškega kiparstva zgodnjega 16. stoletja živita torej iz Tausmanovega napoja, kar velja še prav posebno za ikonografsko stran; kasneje se jima pridruži še skupina okoli mojstra Kasparja iz Brež. Toda slogovne govorice teh delavnic se močno ločijo med seboj, saj so različni tudi njihovi stilni vzori.

Ob poznogotskem slikarstvu Slovenije je dr. F. Stelè dobro poudaril značilni idealizem in milino,<sup>13</sup> ki karakterizirata dela koroških freskantov s Friderikom, Tomažem Beljaškim in z Janezom Ljubljanskim na čelu; ob teh mojstrih bi lahko pokazali še na vrsto fresk druge polovice 15. stoletja (npr. na mojstra Bolfganga, na krog Mače—Krtina—Podzid itd.), ki premoščajo razvoj do fresk pri sv. Primožu nad Kamnikom; med temi se freske na Križni gori nad Staro Loko iz leta 1502 razkrivajo s svojim kar naturalističnim konceptom kot heterogen element in delo tujega mojstra, ki ni pogojen v domačem oblikovnem izročilu. Pri tem ne gre samo za vztrajanje ob naturalizmu nasprotnih dosežkih mehkega sloga, gač pa se je latentno lirično razpoloženje ob koncu gotike še okrepilo s pridihom lepotnega ideala, prihajajočega iz Italije — tudi iz Benetk! — kakršen je zajel v neki meri tudi Tirolsko s Pacherjem in Hansom Klockerjem vred, v Furlaniji pa obvladoval vso karnijsko umetnostno šolo. V naših deželah, na Koroškem in Gorenjskem, je to razpoloženje našlo za svojo ponovno utrditev že pripravljena tla in to še bolj, ker se poznosrednjeveški realizem in naturalizem tod nista močneje uveljavila. Lahko bi celo rekli, da se tak izraz v drugih evropskih deželah ni pokazal nikjer z enako in skoraj nepretrgano intenzivnostjo.

Le ob dveh koroških oltarjih naj prav na kratko ilustriram delež dveh glavnih koroških kiparskih delavnic — (pozne) beljaške in šentvidske.

Krilni oltar iz Pontebbe je izdelek druge beljaške delavnice. Gre za triptihon poznogotskega tipa s krepko in organsko razraščanim kronskim nastavkom vrhu omare. Figure so po držah gotske, oblačila pa so zapadla v tisto modno urejenost, ki jo srečujemo tako v »donavski šoli« kot v nekaterih beneških plastikah — recimo v delavnici Lombardijev — pa tudi pri lokalnih furlanskih mojstrih. Skrajno regularni potek vzporednih gub kaže obenem racionalno, pa tudi lirično črto renesančnih odmevov. Novi estetski vzor je zmagal nad duhovnim, ekspresivnim polom. — Oltar iz Osoj, šentviški izdelek drugega desetletja 16. stoletja (morda celo izpod dleta samega Luka Tausmana v njegovi kasni fazi) pa kaže nasprotni primer. Oblačila so strastno razgibana, urejajo se v vrtnčaste, stossovske gube; obrazi so sicer idealno lepi, čeprav kažejo nekaj več realističnih tendenc, ki pa niso renesančnega, ampak izrazito gotskega značaja. Celotna kompozicija je nemirnejša kot pri pontebbskem oltarju.

Ta dva triptiha torej lepo ilustrirata duhovno in formalno razpoloženje vzhodnoalpske plastike na začetku 16. stoletja. Na eni strani se njen pogled široko odpira proti severu in tradicijam poznogotskega baroka, na drugi strani pa ne moremo prezreti spogledovanja z italijanskim jugom; pri tem zapada mnogokrat v manierizem, ki pomeni v tem primeru reakcijo na klasično poznogotsko stilno govorico in davek formalnemu jeziku, ki postaja že sam sebi namen. Na Koroškem bi lahko v ti dve



Sl. 60. Gornji grad, župna cerkev; nagrobnik Ivana Kacianerja; po l. 1538

Gornji grad, Pfarrkirche; Grabstein Ivan Kacianers; nach 1538

glavni skupini uvrstili še dolgo vrsto spomenikov, ki pripadajo bodisi omenjenima, bodisi sorodno ubranim delavnicam. Pa tudi znotraj naših meja srečamo v prvi četrtini 16. stoletja precej plastik, ki se opirajo na sorodne oblikovne formulacije: npr. plastike na Bruniku pri Radečah, na Golem Brdu in Gluhem Vrhovlju pri Kožbani, Marijin kip iz Nove cerkve pri Celju, kip sv. Petra v istoimenski cerkvi nad Begunjami itd. Zgovoren za čas je kip vstalega Kristusa iz Biljane v Brdih, ki se naslanja na Dürerjevo grafiko podobno kot na Koroškem rezbarije Mojstra bayerberškega oltarja. Na splošno lahko rečemo, da je bila tik pred nastopom reformacije naša plastika razcepljena v dve strugi, katerih vsaka se je po svoje iztekala v manieristične in za nadaljnji razvoj malo plodne vode.

Pri iskanju renesančnih sledov je seveda zgovornejša druga beljaška skupina, ki bi jo morda smeli povezati z imenom mojstra Henrika iz Beljaka in jo karakterizira strogo pojmovani princip vzporednih gub. (Na drugi, kvalitetno višji ravni z močnejšim ekspresivnim naglasom bi lahko omenili na Bavarskem delo Hansa Leinbergerja in sorodnih kiparjev.) Prav manieristična črta dekorativnega značaja in motivnega ponavljanja pa je postala za kasnejši razvoj usodna, ker je pripeljala do oblikovne stagnacije. Stilni princip, ki sprva ni pogrešal melodične note, se je spremenil v monoton refren. Lep primerek take omrtvelosti kaže krilni oltar Kristusovega rojstva pri Treh kraljih v Slovenskih goricah. Omara, zaključena z usločenim lokom, se še zapira s kriloma, ki sta zunaj poslikani, znotraj pa reliefno okrašeni. Nekdanjo organsko s kompozicijo oltarja povezano predelo sta nadomestila s kasetnim okvirom poživljena pilastra, stoječa na profiliranem podstavku. Nosilni princip pilastrov je renesančen in renesančna je v nekem smislu tudi vitica vejic in cvetov, ki polni spodnji del omare in njen zgornji zaključek, v čemer je sorodna rastlinski dekoraciji, kakršno v 16. stoletju pogosto srečujemo na freskah cerkvenih obokov. Negotsko je končno tudi pomanjkanje zaključne krone na vrhu oltarja, ki jo je nadomestil kip stoječe Marije. Skupina Rojstva v omari je po kompoziciji in ikonografiji še gotska in tudi motiv Jeseja, ležečega med pilastroma predele, se podreja še stari tradiciji; iz njega rase rodovno drevo, ki se nadaljuje v reliefih na notranji strani kril. V tem zlivanju in povezovanju posameznih sestavnih delov oltarja v celoto, ki jo poudarjajo veje drevesa, pa tiči pravo nasprotje renesančnega pojmovanja, ki bi moralo posamezne dele oltarne arhitekture individualizirati. Nekoliko davka novemu okusu opazimo le v poudarjeni oblosti figur, ki so spet dekorativno preprežene z vzporedno mrežo gub oblačil. — Ta spomenik pomeni izrazit primer konservativnega vztrajanja na nekih tipoloških in stilnih pozicijah, ki jih je razvoj tudi v mnogih naših spomenikih že zdavnaj preglasil. Prav zaradi tega bi ga bilo skoraj težko natančneje datirati, če bi nam pri tem ne pomagale slike na hrbtni strani in na krilih, ki so slogovno naprednejše ter kažejo v čas tretje četrtine 16. stoletja.

Podobno velja tudi za vrh oltarnega nastavka z vegetabilno modificiranimi poznogotskimi fialami, loki in rastlinskim okrasjem, ki krona novejšo oltarno arhitekturo iz 17. stoletja v severni kapeli cerkve v Šaleku pri Velenju. Kipa sv. Krištofa in sv. Miklavža ob straneh ovijajo cevaste, vzporedno ločne gube. Verjetno gre za delo, ki se približuje že



Sl. 61. Stajngrub pri Gornjem gradu, podružna cerkev; relief sv. Ane Samotretje; okoli 1530  
Stajngrub bei Gornji grad, Filialkirche; Relief der hl. Anna Selbdritt; um 1530

sredi 16. stoletja, nikakor pa ni moglo nastati pred njegovo drugo četrtino.

8. 76.  
Skupina sv. Ane Samotretje iz istoimenske cerkve nad Krempergom (zdaj v Mariborskem muzeju) je po ikonografski strani popolnoma severno (vsaj ikonografsko najbrž augsburško) zajeta. Obe materi se igrata z razgibanim, herkulskim otrokom. Ostrogrebenaste gube so nemirno zalomljene in nelogično zmečkane. Ta nemirna draperija ni samo odmev poznogotskih spominov, ampak tudi nasledek naslona na grafične predloge prve polovice 16. stoletja — bodisi nemške ali italijanske. Med drugimi bi npr. lahko pokazali na bakrorez sv. Ane, delo »Mojstra z mišnico« (Natalis Dati?), po katerem bi naš rezbar lahko posnel bogastvo nemirnih gub in razgibano dete.

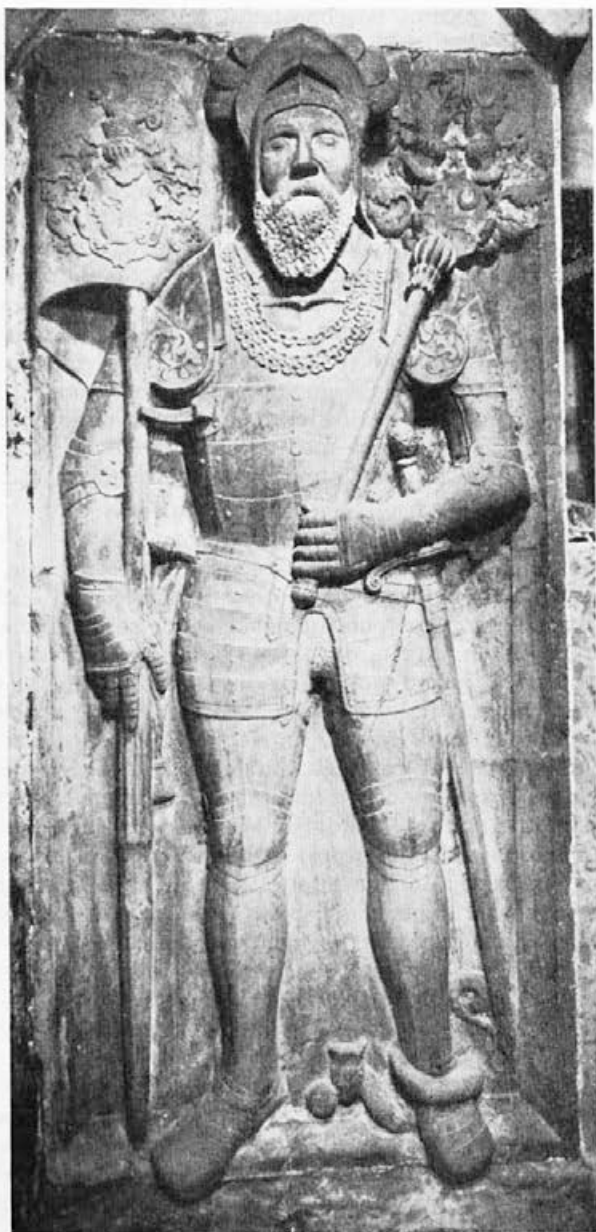
Na žalost nam manjkajo vsi nadrobnejši podatki o lesenem kipu klečeče Marije, ki je shranjen danes v Narodni galeriji; najbrž je bil najden nekje v Dravski dolini. Med vsemi našimi lesenimi plastikami kaže prav ta največ renesančnih elementov tako v sami sklenjeni kompoziciji kot v odločni prevladi telesnosti nad draperijo. Vsi slikoviti spomini poznogotskega baroka so tu že ugasnili in dekorativna igra gub se je morala umakniti popolnoma plastično pojmovani voluminoznosti, ob kateri se lahko spomnimo na srednjeevropske renesančne mojstre, kakršna sta bila na primer Adam Kraft ali Konrad Meit.

11. 57.  
Italijansko renesančni protipol pa nam kaže leseni kip sedeče svetnice (sv. Ane?) v Piranskem muzeju, ki izvira iz Pirana samega ali iz Marezig. Čeprav se v referatu namerno nisem dotikal gradiva iz istrskih obalnih mest, je ta kip vendar tako zgovoren, da ga ne moremo prezreti. Tudi tu oblačilo mehko sledi telesnostnim formam sedeče žene; ohlapni peplum ji poudarja obliko glave in uokvirja plemenito lepi obraz. Drža je sicer naravna, pa vendar ujeta v neke estetsko pogojene kanone. Figura diha v mirni kontemplaciji, zaključena je v formi in akciji; sama sebi zadošča. Lahko bi ji našli sestre v italijanski plastiki, kajti njen rezbar pripada pač krogu beneške umetnosti okoli leta 1500; istrsko rojaštvo pri tem ni izključeno.

Taka plastika pa bi bila v osrednji Sloveniji v svojem času skoraj tuje telo, kar nam potrdi tudi primerjava s pravkar omenjeno Marijo iz Narodne galerije in še bolj s kipi, ki smo jih spoznali že zgoraj in ki razkrivajo še prav tesne vezi s poznogotskim izročilom. Ne smemo pozabiti, da so bili naši podobarji še vedno vezani v cehovsko organizacijo, ki je ljubosumno ohranjala staro izročilo in se je branila tako tujih oblik kot konkurence tujih mojstrov. Dobro obrambo proti tem pa je pomenila tudi navezanost na stare srednjeevropske kolesnice, v katere se ni stekalo kaj prida italijanske uhojenih steza. Toda v trenutku, ko je na severu presahnila močnejša rezbarska dejavnost (z reformacijo!), so tudi naši mojstri pogrešili novih inovacij in razvojno stagnirali.

Doslej smo spoznali v boju med oseko pozne gotike ter zakasnelo in oslajeno plimo renesančnih form le primerke lesenih sakralnih plastik. Pri tem valovanju smo opazili mirno, organsko zlivanje brez večjih oblikovnih in psihičnih pretresov, pa naj je šlo za pobude od severne, zlasti obdonavske smeri, ali za — mnogo šibkejše — italske inovacije. Poznamo pa tudi spomenike, v katerih prihaja med starimi in novimi stilnimi impulzi do večje diskrepance, ker družijo kipar med seboj hete-





Sl. 62/ Novo mesto, frančiškanska cerkev; nagrobnik 1569  
umrlega Ivana Lenkoviča

Novo mesto, Franziskanerkirche; Grabstein des 1569 verstorbenen Ivan Lenković

rogene elemente. To opazimo posebno tedaj, kadar se je hotel ali po lastni ali po naročnikovi želji usmeriti v novi stilni tok, pa njegovim zakonom še ni bil dorasel in jih ni kreativno doživel. Tedaj jih je sprejemal pač le po nekaterih rekvizitih. Primer take vrste je celjski nagrobnik sestra Neubergerjevih (na severni zunanjščini opatijske cerkve), nastal leta 1516.<sup>15</sup> Napisne črke na okviru so še gotske, gotsko se zalamlja oblačilo obeh v plitvem reliefu upodobljenih žena, ki stojita druga ob drugi na podstavku z grbi. Toda rob podstavka loči obenem grbovni del od figuralnega reliefa kot samostojen kompozicijski element, zgornji del okvira je dobil renesančno profilacijo, obogateno celo z bisernim nizom, in nad figurama se boči polkrožni lok, okrašen z vencem, pred katerim se vesi renesančna listina girlanda. Kipar, ki je bil po formalnem občutju še človek poznega srednjega veka, se je znašel pred novimi, časovno stilno pogojenimi nalogami v podobnem položaju kot mnogo kvalitetnejši Riemenschneider, ko je leta 1519 klesal nagrobnik za škofa Lorenza von Bibra v Würzburgu. Diskrepanca med gotskim izročilom, ki daje temeljni ton, in med apliciranimi renesančnimi formalnimi elementi je očitna.

Mikaven je še neki drugi celjski nagrobnik — leta 1503 umrlega viteza Andreja Hohenbarterja.<sup>16</sup> Ležeče vitezovo telo je močno plastično poudarjeno. Figura ne kaže več gotske mehkoobe; stroga je, simetrična, polna dinamične moči, ki pa se ne more sprostiti v akciji. Kondotierska postava rajnika s svojo zgoščeno močjo in s portretno prizadevnostjo je renesančna, renesančen je vitezov oklep — toda oblikovno razpoloženje je statično v smislu pozne gotike prvih let 16. stoletja. Če iz vrste kasnejših naših viteških nagrobnikov izberemo v tej zvezi le najbolj zgovornega, epitaf Viljema Raspa, umrlega 1530 (zdaj v gradu v Stari Loki), bomo takoj občutili razloček. Modelacija se je omehčala in igra reber na oklepu podpira dekorativni izraz površinske strukture reliefa, ki ga trije grbi in napisani trakovi slikovito poživljajo. Desna noga se je pomaknila rahlo na stran. Notranji okvir spremlja biserni niz, nad njim nekoliko nelogično izstopata dva kapitela, iznad katerih se pno šopi granatnih jabolk in listov; ti obenem izpolnjujejo ogla in ločno zaključujejo okvirno kompozicijo. Renesančni atributi so prevzeti od severne strani. Toda kljub vsemu kipar ne more prikriti pripadnosti generaciji, ki je zorela v začetku 16. stoletja; celo črke napisa so še gotske. — Ta nagrobnik ima slogovno vzporedje v sklepnikih prezbiterija loškega sv. Jakoba,<sup>17</sup> malo starejše predhodnike, ki prav tako le počasi prevzemajo posamezne renesančne detajle (najprej latinske črke) pa v delih mojstra Schwarzovega nagrobnika (Stara Loka) in Filipove plošče na škofjeloški kašči. Z nerodno besedo in s srednjeveškim naglasom ta mojster počasi zloguje prvo abecedo novih oblikovnih pravil: v stebričnih ob strani ali v pticah, ki polnijo ogle med pravokotno ploščo in lokom iz obkleščanih debel.<sup>17a</sup>

Klasično skupino naše renesančne poseti — z izrazito srednjeevropskim akcentom! — pa sestavljajo plastike iz delavnice umetnika, ki sem ga zasilno imenoval Mojster škofa Rauberja. Teh kar evropsko pomembnih del si namreč ne moremo razložiti brez osebnega deleža njihovega glavnega naročnika, drugega ljubljanskega škofa, Krištofa Rauberja — kneza, vojščaka, diplomata, upravitelja sekovske škofije in admontske



Sl. 63. Mekinje pri Kamniku, župna cerkev; nagrobnik 1566 umrlega Jošta Gallenberga

Mekinje bei Kamnik, Pfarrkirche; Grabstein des 1566 verstorbenen Jošt Gallenberg

opacije, ki se je izšolal na Dunaju in v Italiji. Ljubljansko škofijsko stolico je zasedel leta 1497 in vladal na njej do smrti 1536. Čeprav je v cesarski službi preživel večji del življenja zunaj svoje škofije, si je vendar ustvaril v Gornjem gradu cel dvor z okoli 90 osebami, utrdil rezidenco pred Turki, sezidal v Ljubljani novo škofijsko palačo in v njej zapustil lep renesančni spomenik: kamin, okrašen z rastlinsko ornamentiko in z živalskimi motivi, med katerimi se prvič pri nas pokažejo tudi antična mitološka bitja kot sfinga, tritoni in pod. Kapitele krase ovnove glave kot na antičnih spomenikih, preklado podpirajo volutne konzole z rozetami. Izhodišče tega okrasja je sicer italijansko, toda severnjaško predelano.

Rauberjev »dvorni kipar« pa je postal mojster, ki pripada švabskemu umetnostnemu prostoru<sup>18</sup> in ni identičen s klesarjem ljubljanskega kamina. Leta 1527 je dal škof postaviti v gornjegrajski stolnici kapelo in oltar sv. Andreja, čigar osrednji del se je ohranil; danes je (dopolnjen z deli nekega drugega, najbrž Križevega oltarja) vzdan v zunanjo steno cerkve. Tudi v današnji sestavi verjetno posnema svojo prvotno podobo: spodaj je predela, ki jo flankirata dva pilastra, glavni del sestavlja reliefno polje v okviru dveh piliastrov in grede nad njima, nad to pa se dviga pravokotna atika, spet med pilastroma; celotno kompozicijo zaključuje školjkast motiv, ki je imel svoj čas v sredi najbrž neko — zdaj odbito — figuro. V reliefih predele in glavnega polja z mučeništvom sv. Andreja še zvene gotski spomini, oprti na grafične predloge. Pri Križevem potu na predeli se npr. spomnimo na Schongauerjeve in Dürerjeve grafične liste, tudi pri reliefu sv. Andreja odloča še stara ikonografska shema, toda stilna govorica je že nova. Nastopajo modni kostumi z velikimi dekolteji, prevladujejo shematične, zelo dekorativno urejene vzporedne gube, ponekod, zlasti na Križevem potu, pa se med njimi porajajo grčasti zapredki; — Istega leta je mojster izklesal tudi škofov nagrobnik, torej še za Rauberjevega življenja. Okvir nagrobnika je sekundarno dopolnjen. Z izrednim posluhom za material je izklesal kipar v marmor brokatni vzorec duhovniške kazule in vezenine mitre in po oblačilu uredil vzporedne gube z grčastimi motivi. Plastika se sicer izraža v zelo plitvem reliefu, toda z občutjem za resničnost. Predvsem nas zajame portretno realistični obraz, ki se izgublja med težko mitro in velikimi draperijami blazine in oblačila. Značilno za čas je, da je pokojnik želel na svojem spomeniku svoj portret; na epitafu plemiča Franca Gradnekha v cerkvi sv. Petra v Brestanici je celo v napisu poudarjeno, da je dal napraviti nagrobnik leta 1563 »nach meiner Pildnus«. — Dobrih deset let mlajši od Rauberjevega je nagrobnik Ivana Kacianerja, brata škofa Frančiška Kacianerja. Ta spomenik pa pomeni v tej skupini že nekak upadek: forma otrdeva. V renesančnem okviru, čigar polkrožni lok še povzema motiv poznogotske obkleščene palice, stoji vitez v oklepu in v čeladi z vihrajočo perjanico; z desnico se opira na zastavo z grbovnim ščitom, z levico drži ob boku za meč. Relief z basnijo o žerjavu v gosteh pri lisici, ki mu je odgriznila glavo, simbolično namiguje na brata Zrinjska, ki sta dala nesrečnega vojskovodja umoriti v Kostajnici ob Uni. Med pokojnikovimi stopali je lobanja s peščeno uro; kači, ki lezeta skozi očesni votlini, imata človeški glavi. S-linija, ki nastopa v drži vitezovega telesa, ni več dediščina gotike, ampak jo je narekoval severnorenesančni motiv stoje, kakršnega



Sl. 64. Slovenj Gradec, župna cerkev; nagrobnik žena iz družine Guetenberg; druga četrtina 16. stol.

Slovenj Gradec, Pfarrkirche; Grabstein von Frauen aus der Familie Guetenberg; zweites Viertel des 16. Jahrhunderts

poznata že Cranach in Dürer. Poplesujoča leva noga, v kateri je Wölfflin zaslutil celo Mantegnove in Polaiuoloove vzore, je postala pogost rekvizit viteških nagrobnikov 16. stoletja<sup>19</sup> in pomeni tako razbremenitev toge telesnosti kot oživljajoči moment v človeški figuri — ne v zadnji meri pa tudi modno maniro. Pri nas ga nakazuje že Rasprov nagrobnik iz Stare Loke, lepo pa je izražen tudi na epitafu viteza Erazma Wagensberškega v Šmartnem pri Litiji (umrlega 1522). Postava Ivana Kacianerja je portretno živa, skoraj dvorno lahkotna; v njej odseva manj ideja viteške moči kot značaj individualnega človeka. Novost je tudi, da se je napis premaknil iz okvira na spodnji del plošče kot samostojni sestavni del. — Na nagrobniku leta 1544 umrlega škofa Frančiška Kacianerja je shematična otrdelost že popolnoma zmagala. Telo je postalo negibno; pred gledalca je postavljeno v oblačilu z zaledenelimi gubami; pastorage, mitra in knjiga so le še povedni rekviziti in ne več kompozicijski elementi, kot so bili še pri Rauberju; niso več povezani z gibi telesa. Stebri notranjega okvira so se spet spremenili v okleščena debla, nad kapiteli se dviga potlačen lok, ogli so izpolnjeni z renesančno trikotno rozeto. Spomenik ne prikriva ikonografske in stilne odvisnosti od Rauberjevega nagrobnika, mislim pa, da ga moramo pripisati že neki pomočniški roki. — Poleg nekaterih drugih manjših spomenikov v Gornjem gradu (heraldični relief na cerkvi, na katerem je značilen okvirni detajl s puttom, napisna plošča na obrambnem stolpu, izgubljeni relief sv. Ane) smemo v ta krog pridružiti tudi Vilandersov nagrobnik v novomeški frančiškanski cerkvi in fragmentarni svetniški kip iz Prapreč pri Lukovici (Narodna galerija), čigar (danes izgubljeni) podstavek je bil izoblikovan v podobi velikega cveta,<sup>20</sup> kakršen je v severnorenesančnem krogu precej pogost.

Ni dvoma, da moramo izvir Rauberjevega mojstra iskati v nemškem kulturnem prostoru, najbrž v bližini Augsburga. Mnogo momentov spominja na augsburškega mojstra Sebastiana Loscherja, čigar delo pa še ni do kraja raziskano, pa tudi »Fuggerjevih reliefov« v augsburški kapeli sv. Ane v tej zvezi ne kaže prezreti; predloge jim segajo v severno Italijo, pripisani pa so bili (doslej še neprepričljivo) Adolfu Daucherju.<sup>21</sup> Vsekakor kaže delo Rauberjevega mojstra precej sorodnosti tudi z nekaterimi gornjeavstrijskimi plastikami, zlasti pa velja upoštevati tudi delež eichstättskega kiparja Loya Heringa, ki je ustvaril nekaj pomembnih del tudi za Koroško. Omenimo vsaj nagrobnik viteza Dietrichsteina v beljaški cerkvi sv. Jakoba in nagrobnik opata Ulricha Pfinzinga v Št. Pavlu,<sup>22</sup> ki kaže z Rauberjevim epitafom precej podobnih črt.

Relief sv. Krištofa v okviru iz renesančnih stebričev z listnatima kapiteloma in z močno girlando pod vrhnjo gredo (vzidan je na zunanjščini hiše št. 1 v Florijanski ulici v Ljubljani) pomeni z vzporednimi gubami mikavno analogijo gornjegrajskim spomenikom, kaže pa mnogo bolj lokalni in obrtniški značaj. Nastal je pač okoli leta 1530.<sup>22a</sup>

Tu naj omenim še dve heraldični plošči v renesančnem okviru iz ornamentiranih pilastrov, katerih prva ima na vrhu polkrožen nastavek — na velikem stolpu gradu Turjak (1520) in na stolpu gradu v Škofji Loki (1527). Obe sta delo istega mojstra, pri katerem so poleg severnih odločale tudi italijanske inovacije.



† Sl. 65. Slovenj Gradec, župna cerkev; nagrobnik Sigmunda Gaisrukha in njegove žene;  
 okoli 1555  
 Slovenj Gradec, Pfarrkirche: Grabstein Sigmund Gaisrukhs und seiner Frau; um 1555

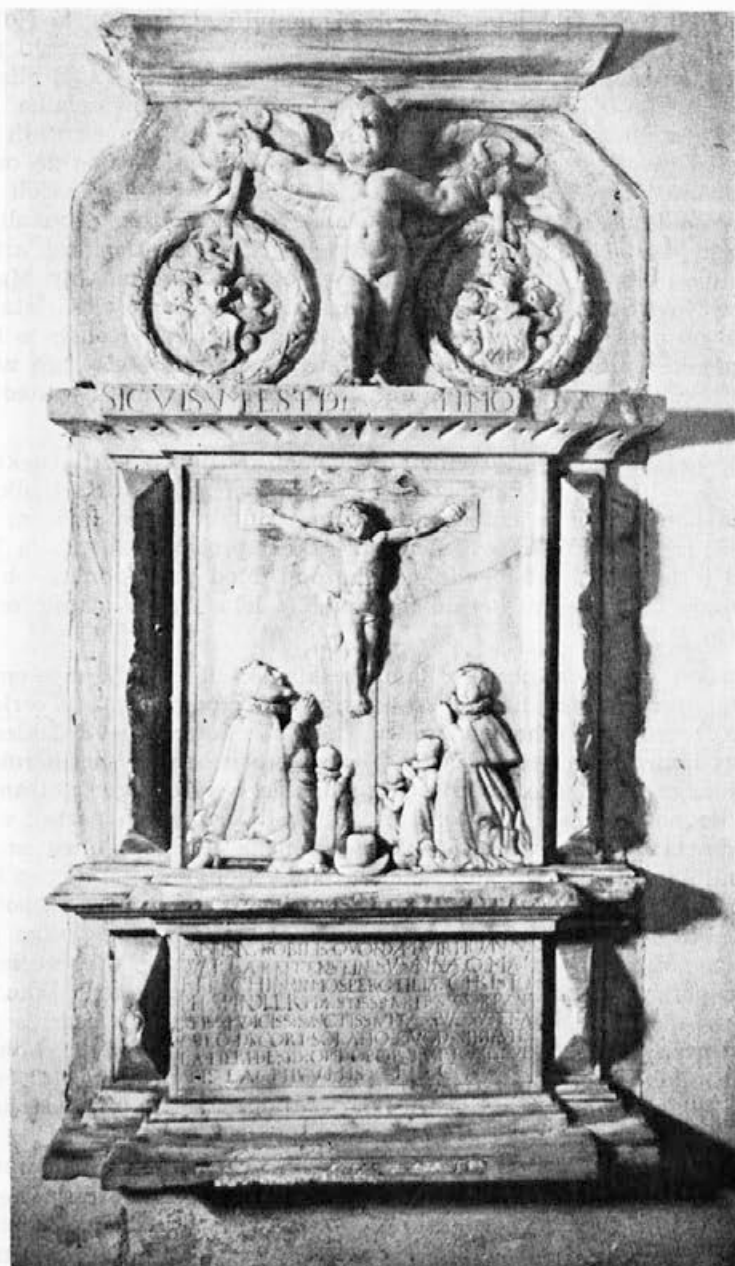
In končno naj omenim še lesen kip stoječega škofa neznane provenience v Narodni galeriji, ki pomeni nekakšen rustificirani odmev obdonske stilne smeri. Monumentalno je koncipiran, toda gube se mokro in manieristično razraščajo in vnašajo v celotni izraz neko stilno negotovost in nemir. Po nastanku ga lahko pripišemo četrtemu desetletju 16. stoletja.

Vidimo, da se je v dvajsetih in tridesetih letih 16. stoletja tudi na naših tleh porodilo nekaj izrazito severnorenesančnih plastik, saj bi vrsto naštetih lahko še pomnožili. Tako bi na primer vzporedno z Rauberjevim mojstrom lahko omenili tudi leseno skupino sv. Miklavža z devicama z Ojstrice nad Dravogradom in (»loscherjevsko«) svetnico iz Turiške vasi pri Slovemjem Gradcu itd. Vendar vse kaže, da so v tem času pomembnejši mojstri zašli k nam iz tujine, največ iz nemških dežel. Pripomnim naj, da kamnitni oltar, kakršen je pri nas prvič izpričan 1527 v Gornjem gradu, tudi na Dunaju ne nastopi pred drugim desetletjem 16. stoletja in podobno velja tudi za renesančni stenski nagrobnik. Šele po letu 1510 je na Dunaju zamenjalo gotiko renesančno stilno razpoloženje, čigar nosilci pa spet niso bili lokalni, ampak največkrat augsburški mojstri.<sup>23</sup> Če pomislimo, da je imel Dunaj univerzo, ki je bila močno žarišče humanizma, potem lahko priznamo, da so se slovenske dežele ob umetnostnih nalogah tega časa kljub provincialnosti dovolj častno uveljavile.

Nekako do leta 1540 je še plamenel živi ogenj, ki se je hranil z veliko tradicijo in ustvarjalnim zagonom srednjega veka, kasneje pa se nam zdi, kakor bi kreativna domišljija ohromela, saj postaja formalna stran spomenikov vedno bolj suhoparna, brez dinamike in življenja; podreja se strogi, včasih kar geometrični kompoziciji. Že v gornjegrajski skupini smo videli razloček med Rauberjevim in Kacianerjevim nagrobnikom: pri prvem še trepet nemirnega življenja, pri drugem oblikovna okostenelost, ki ji je postala dekorativna struktura že sama sebi namen, saj relief ploskev bolj napolnjuje kakor oživlja. Posamezni tipi nagrobnikov, ki jih je zamislil že srednji vek in jih je renesančni čas le prelil v svojo govornico, se zdaj ponavljajo z mnogokrat kar utrujajočo enoličnostjo. Nagrobnik, ki je bil v srednjem veku le stranski spremljevalec glavnih umetnostnih nalog, je postal zdaj zelo pomemben objekt. Najtesneje se je povezal z naročnikom, ki se ne omejuje več samo na plemiča in duhovnika, ampak zajema tudi meščana. Tudi v tem se uveljavlja novi individualizem. Mikavno bi bilo raziskati družbeni položaj naročnikov naših najstarejših meščanskih nagrobnikov; najbrž bi se izkazalo, da so pripadali že podjetnim začetnikom našega zgodnjega kapitalizma kakor npr. loški Schwarz ali rudarski podjetnik Krištof Bruckerschmidt, čigar monumentalno koncipirani nagrobnik s podobo moža, odetega v dolg plašč s krznenim ovratnikom vidimo v Šmartnem pri Litiji (umrl je 1535).

Sredi 16. stoletja ne opazimo več kakšnih močnejših umetnostnih centrov, ki bi narekovali enoten stilni izraz za večji kulturni prostor, saj je ugasnila celo mnogo obljublajoča iskra, ki jo je prižgala umetnostna ambicioznost škofa Rauberja. Samostani, ki bi lahko imeli ob naročilih kaj besede, so v tem času gospodarsko in moralno oslabei, vladar pa je gledal nanje kot na nekakšno kameralno lastnino, iz katere je v času turške nevarnosti hotel iztisniti kar največ dajatev. Kazno je, da je kulturno vodstvo prevzela za nekaj časa Štajerska, za kar pa se mora za-





Sl. 66. Ljubljana, župna cerkev sv. Petra; nagrobnik Janeza Warla; okoli 1580  
 Ljubljana, Pfarrkirche St. Peter; Grabstein Janez Warls; um 1580

hvaliti Gradcu, ki je bil med leti 1564 do 1616 glavno mesto Notranje Avstrije in se je tudi umetnostno zelo razcvetel. Tudi ekonomski pogoji so bili tu ugodnejši kot na Kranjskem. Na splošno velja, da je bila naša umetnost srede in druge polovice 16. stoletja bolj provincialna kakor kdajkoli v srednjem veku. Enega najinteresantnejših renesančnih kompleksov — seveda s podčrtanim lokalnim koloritom — smo že omenili pri Treh kraljih v Slovenskih goricah — v cerkvi, ki so jo začeli zidati v dvajsetih letih 16. stoletja, ji končali 1564 prezbiterij, obokali 1577 ladjo in jo je leta 1588 posvetil seckovski škof Brenner. Drug tak arhitekturno in po opremitvi gotovo zelo pomemben objekt je morala biti Marijina cerkev v Novi Štifti pri Gornjem gradu, ki so jo končali okoli leta 1560, pa so jo po požaru 1850 popolnoma na novo pozidali.<sup>24</sup> Koliko je bilo v njej kiparske opreme? Ali niso mnogokrat nadomeščale oltarnih nastavkov kar freske na stenah, kakor npr. (približno ob istem času) nad menzami pod baldahini sv. Petra v Dvoru pri Polhovem gradu?

Zelo nejasen je tedanji umetnostni položaj Ljubljane. Le nekaj nagrobnikov v ljubljanski šentpeterski cerkvi trga zgodovinski molk; med njimi se ponašata z izrazito renesančnim arhitekturnim okvirom zlasti spomenik iz leta 1557 (v severnem stranskem prostoru) in plošča Hansa Pehema iz leta 1578 (ob vhodu pod korom). Med predhodniki teh dveh spomenikov naj omenim heraldični relief iz leta 1534 v župni cerkvi v Zgornjem Tuhinju.<sup>25</sup>

V nekaterih dokaj obrtnih kamnoseških izdelkih na Kranjskem opazamo stopnjevanje kraški naglas, katerega vrhunec pomeni portal cerkve sv. Petra v Dvoru pri Polhovem gradu, datiran z letom 1544.<sup>26</sup> Izklesan je iz sivega apnenca in sestavljen iz šilastega loka brez posnetih robov in pravokotnega, s strešico prekrita zunanega okvira, čigar notranji rob je še poševno prirezan. Gre torej za tektonsko pojmovan portal, v čigar pravokotnem okviru je že zmagala renesančna tendenca, medtem ko v šilastem loku zveni še gotska tradicija; toda vsi okviri so s pravim horror vacui posuti z najrazličnejšimi motivi v plitvem reliefu. Gre za poljudno kamnoseško delo izrazito dekorativnega značaja, ki pa ne zanika precej ambiciozne oblikovne volje. Celota je razdeljena v manjša, po večini pravokotna polja, katerih vsako je individualno okrašeno, toda tako da le tu in tam zaslutimo konkretnejši ikonografski koncept. Klesar se je posluževal nekake vzorčne knjige in grafičnih predlog. Živali, arhitekture, sakralna simbolika, arkade, rozete, črke, simboli apostolov itd. vse se družijo v ploskovito, pa zelo dekorativno celoto, ki kakor tenka čipka prekriva portal. Tu je gotovo delovalo dleto kraškega kamnoseka, ki pa se ni moglo ogreti za italijanske forme, ampak je vztrajalo pri kompromisnih rešitvah, kakršne so značilne za kranjsko-primorski prostor ne samo v 16., ampak tudi še v 17. stoletju. Podoben okras srečamo na kamnitnih galerijah v prezbiteriju in iz iste volje se je porodil tudi kamnitni kip sv. Petra, ki bi utegnil biti merilo za točasno rustikalno oltarno plastiko na Kranjskem. — Sorodno ubrano dleto je približno ob istem času izklesalo relief sv. Ane Samotretje v Štajngrubu pri Gornjem gradu; značilno je, kako je klesar v niši pod polkrožnim, z renesančnim vencem okrašenim lokom porabil še srednjeveški ikonografski tip, pa pri tem oblačila



SI 67. Ptuj, proštjska cerkev; Oprosnitzerjev nagrobnik; okoli 1533  
Ptuj, Probsteikirche; Grabstein Oprosnitzers; um 1533

razžrl z najbolj nemogoče zmečkanimi gubami, za katerimi bi lahko slutili italijansko predlogo.

—  
Iz podobnega razpoloženja se je porodila tudi prižnica pri Treh kraljih v Slovenskih goricah, pač že okoli leta 1570. Na okroglem stebru s profiliranim kapitelom, ki ga dvakrat opasuje vrvičast svitek, se dviga valj, čigar spodnji rob je kaneliran, nad tem pa so vrezane štiri pravokotne kasete, od katerih dve poživljata figuri moža z grbom in pridigarja na leci (odmev reformacijskega pridigarstva?). Tudi tu gre za rustifikacijo renesančne motivike, ki ji manjka občutja za proporcije, pa je zgovorna za čas in prostor, v katerem je nastala.

Zgodovinska situacija je povzročila, da se je zdaj v nekaterih pokrajinah, ki so bile v srednjem veku umetnostno pasivne, zgostilo število dokaj pomembnih spomenikov. Na mejah, ki so bile najbolj izpostavljene turškim napadom, srečamo vrsto plemiških nagrobnikov, posvečenih polveljnikom, ki so branili Vojno krajino in Podravje: v Beli krajini, v Novem mestu, v okolici Ptuja in v Prekmurju. Za protestantizem smo poudarili, da upodabljajoči umetnosti v cerkveni službi ni bil naklonjen, naravnost goreče pa je naročal nagrobnike, čeprav se ti od katoliških ločijo samo po vsebini bogatih bibličnih tekstov.

Y  
G2.  
G3.  
X  
Zgovorne primerke šabloniziranega viteškega nagrobnika, ki ob različnih pokojnikih le rahlo variira držo rok in tipiko obraza, kažejo trije epitafi, ki jih moramo pripisati istemu, najbrž v Ljubljani delujočemu mojstru iz šestdesetih let 16. stoletja: Ivana Lenkovića (umrlega 1569) v Novem mestu, Jošta Gallenberga (1568) v Mekinjah (sem so ga prenesli iz Ljubljane) in Lichtenberga v Šmartnem pri Litiji (1567). Vedno gre za razkoračeno stoječega viteza v oklepu, z bradatim obrazom, z operjaničeno čelado, s praporom v eni roki in z buzdovanom ali ročajem meča v drugi, vse pa obdaja pravokoten okvir s posnetim notranjim robom. Figuram se okoli noge ovija kača smrti. Očitno je, da se je kipar inspiriral ob Kacianerjevem nagrobniku v Gornjem gradu, toda ni se mogel otresti shematičnih okovov, dasi mu čuta za plastično voluminoznost ne moremo odrekati.

X !!  
ll.  
ll. 64,  
Po preprostosti učinkovit je nagrobnik Mateja Sticha iz leta 1578 v Laškem. Pravokotni paličasti okvir je opleten z zavojčevjem; v sredi je »obešana« napisna tabla, pod njo je grb, nad njim žalujoči Jezus, sedeč pod križem. Okvirni motiv in tabla sta renesančna elementa, napis in relief pa še gotska. Če primerjamo hrustančasti okvir, modelacijo figure, »obešeno« napisno ploščo itd. lahko prisodimo istemu klesarju tudi »portretni« nagrobnik laškega župnika in savinjskega arhidiakona Polidora de Montagnana v župni cerkvi v Laškem. Kljub naročnikovi italijanski krvi se tudi ta spomenik, ki ne presega rokodelske kvalitete, podreja severnjaškemu okusu; v strahu pred praznino kompozicionalno kopiči duhovniške rekvizite, napisne trakove in grb okoli dopasne, ploskovite pokojnikove podobe. Spomenik je nastal še za Polidorovega življenja, vsekakor pred letom 1582, ko je postal novomeški prošt, kajti tega naslova napis še ne omenja. Pravo nasprotje teh stilno zapoznelih, popolnoma severnjaških nagrobnikov, pa sta dva, ki bi ju lahko prišteli celo med najčistejše priče renesančne umetnostne volje na naših tleh — v župni cerkvi v Slovenjem Gradcu. Prvi, dveh žena iz družine Guetenberg, pripada še prvi polovici



• Sl. 68. Ptuj, proštijška cerkev; Prawnealchov nagrobnik; okoli 1610  
Ptuj, Probsteikirche; Grabstein Prawnealchovs; um 1610

16. stoletja, toda razen gotskega napisa je koncipiran popolnoma v renesančnem duhu. Nad napisnima tablama v spodnjem delu, ki sta »obešeni« na dva kavlja, se dviga s polpilastroma, z gredo in s polkrožnim lokom omejeno polje, ki želi posnemati poglobljeno nišo; v tej sta se uravnovesila dva grba, katerih čeladni okras sega v polkrožno, školjkasto okrašeno čelo. Za grboma sta dva arkadna loka. Vse nadržbnosti okrasa in arhitekturnega okvira, oblika grbov in čelad in napisnih tabel govore severnorenesančni jezik in se podrejajo skladni, preračunani kompoziciji, mislim pa, da spomenika ne moremo datirati z letnico smrti obeh žena (1511), ampak da ga moramo pomakniti še proti sredi stoletja. Po slogovnem izrazu se približuje reliefom na prižnici v cerkvi sv. Jakoba v Beljaku, ki jih je leta 1555 izklesal Gallus Seliger iz Judenburga.<sup>27</sup> — Drugi nagrobnik, Sigmunda Gaisrukha in njegove žene, je nastal okoli 1555 ter si že prizadeva, da bi govoril čim bolj italško. Okvir posnema portalni motiv z renesančno profilacijo, katero trgajo trije medaljoni z antikizirujočimi glavicami: na prekladi je angelska glavica, na »podbojih« pa glavi moža s čelado in moža z lovorjevim vencem (obe v profilu).

Slovenjegraška cerkev hrani še tretji spomenik, ki je v tej zvezi pomemben — epitaf Krištofa Gaisrukha iz leta 1566. Tu pa že srečamo tip, ki ima izhodišče v donatorskem portretu ali v tipu Marije s plaščem. Ob križu ali vstalem Kristusu je zbrana pokojnikova družina (ali vsaj mož in žena), tako da so razvrščeni moški potomci ob očetu, ženski ob materi. Pri nas se ta tip nagrobnika pred šestdesetimi leti ni uveljavil, v zadnji četrtini stoletja pa si je priboril celo prvenstvo ter se ohranil tudi v 17. stoletju. Slovenjegraški je eden prvih svoje vrste. Pilastra ob straneh sta preprežena z renesančno ornamentiko, atični del se polkrožno zaključuje, napisna plošča v spodnjem delu ima hrustančast okvir. Nad skupino okoli Križanega vidimo v kopici oblakov in angelskih glavic Boga Očeta. Prav ta relief po stilnem izrazu zelo spominja na manierizem mojstra oltarja iz Mauerja ali iz Zwettla (prim. obliko angelskih glavic, stilizacijo oblakov itd.). Gre za severnjaško stilno govorico, ki ji poleg renesančnih elementov ne manjka goticizmov, te pa označuje spet prepričljiv manieristični naglas.

Kot protipol dinamiki tega slovenjegraškega spomenika se mi zdi epitaf Sigmunda Schrotta (umrlega 1571) v celjski opatijski cerkvi.<sup>28</sup> V pravokotnem, poglobljenem polju, ki želi posredovati celo vtis s stenami omejenega prostora, kleči pred Križanim vitez v molitvi. Prapor, ki mu sloni čez ramo, z neizprosno ostrostjo deli celotno kompozicijo po diagonalni in s tem zabrisuje vzporednost vertikalnih in horizontalnih linij ter vklepa sestav v matematično strogost dveh trikotnikov. Zgoraj zaključuje spomenik voluta z napisno ploščo. — Ob tem celjskem spomeniku lahko pomerimo okoli 1583 nastali nagrobnik Georga Feichtingerja v Stari Loki. Plemič kleči pred vstalim Kristusom. V ozadju se stopničasto urejajo trije polkrožno zaključeni, še z rudimentarnim krogovičjem obogateni loki. Osrednjo kompozicijo uokvirjata ob straneh dva z osmičastim prepletom okrašena pilastra z jonskima kapiteloma, na vrhu pa greda, za katero se dviga nizko čelo z napisom in z mrtvaškimi simboli. Kot nekakšna predela zaključuje spodnji del kartuša z napisom in z volutama ob straneh. Ob italijanske, antikizirujoče elemente se družijo tudi še got-



Sl. 69. Novo mesto, frančiškanska cerkev; propadli nagrobnik Kristofa Gala; okoli 1580

Novo mesto, Franziskanerkirche; der zerfallene Grabstein Kristof Galls; um 1580

ski (loki, črke napisa). Osrednji del se izraža v skoraj polnoplastičnem reliefu in v razgibani kompozicijski shemi. Prav nič ne dvomim, da imamo pred seboj delo italijanskega kamnoseka, ki se je delno oplodil tudi z nekaterimi severnimi elementi.<sup>28a</sup>

S tem pa smo se dotaknili novega poglavja — direktnega deleža italijanskih kamnosekov v našem poznorenesančnem kiparstvu, ki je dobil v zadnji četrtini 16. stoletja že kar monopolen značaj. Toda uveljavil se je bolj na Štajerskem kot na Kranjskem. V Ljubljani bi lahko v ta krog uvrstili zelo plemenito občuten nagrobnik Janeza Warla (najbrž iz osemdesetih let) v ljubljanski šentpetrski cerkvi, na katerem sta posebno zgovorna venca v atikastem nastavku, ki ju drži klasično modeliran putto.

Okoli leta 1581 je nastal nagrobnik Janeza Valvasorja in žene Ementiane v Laškem (danes vzdian v steno kaplanije), ki je bolj mikaven po ikonografski kot po kvalitetni strani; nad reliefom obeh klečečih pokojnih niza upodobitve Kristusovega Vstajenja, Oljske gore in Bronaste kače in protestantsko izbrane tekste, ki izražajo zaupanje v odrešenje, v vstajenje ter v božje varstvo.<sup>29</sup>

Toda Štajersko nam je iz zadnjih desetletij 16. in začetka 17. stoletja ohranilo še vrsto drugih nagrobnih spomenikov; najlepši so zbrani v Ptujju, Mariboru, Slovenski Bistrici, na Vurbergu in v Celju.<sup>30</sup> Pred vsemi prednjači skupina, ki jo smemo pripisati najbrž neki ptujski delavnici in ki ji bomo morali kaj kmalu določiti jasnejše obrise. — Gre za tip nagrobnika z napisnimi ploščami in s skupino pokojnih, ki kleče navadno pred križem, posebno pa ga odlikujejo razgibani okvirni motivi z volutami, z golimi putti, ki drže grbe ali napisne plošče, zaključki v obliki atike, zavese in pod. Kompozicijsko gre za sestavljen organizem, ki je strogo simetričen, v kompoziciji stopnjevan, pretehtan in razčlenjen. Posamezni členi so sicer ločeni med seboj, vendar so nekateri vodilni, drugi podrejeni ali samo dekorativni; posebno zadnji vodijo pogosto že v baročni stilni koncept. Posebno se je obogatila tudi alegorična vsebina. Najstarejši med temi spomeniki je verjetno Idungspergov nagrobnik v krstni kapeli župne cerkve v Slovenski Bistrici: v čelu, na vrhu zaključnem s polkrožnim slemenom, vidimo renesančno pogojen relief Kristusovega rojstva, ob njem se spušča zavesa, spodaj sta dva putta, držeča napisno ploščo. Spomenik je nastal okoli leta 1572. Oprosnitzev nagrobnik na ptujski proštiji cerkvi (po 1583) je heraldičen; napisno ploščo uokvirja zavojčevnat okvir, ob strani pa so značilna volutna ušesa, ki ju prerašča akantna vitica. Spodnja greda z lobanjo in vitico se opira na volutno konzolo. — Še bogatejši je Hassov nagrobnik, kjer dva zajca ob straneh aludirata na pokojnikovo ime, najlepši pa je gotovo epitaf iz leta 1597 v župni cerkvi na Vurbergu, posnemajoč obliko oltarnega nastavka s kaneliranimi stebroma ob straneh in z reliefom Kristusovega vstajenja v sredi, pod katerim kleči pred zaveso družina rajnikov. Kompoziciji Vstajenja bi najbrž lahko našli tudi slikarsko in grafično predlogo. Genija v oglih nad lokom vrhu reliefa sta pogost rekvizit italijanskega manierizma, prav tako tudi okras grede z vojaškimi trofejami in putti z baklami in s peščeno uro ob atiki. Tu se je renesansa prelila že v popolnoma manierističen stilni izraz, še več — zlivanje in druženje detajlov vsebinskega in dekorativnega značaja, nastop razgibanih okvirov, telesnostno močno razgi-





Sl. 70. Metlika, Belokranjski muzej; lapidarij v cerkvi sv. Martina; nagrobnik 1623 umrlega Andreja Burgstahla iz gradu Krupa  
 Metlika, Museum, Lapidarium in der St. Martinkirche; Grabstein des 1623 verstorbenen Andreas Burgstahl aus Burg Krupa

30. 62.  
bani putti, podrejanje figuralike arhitekturnemu okviru — vse to priča že o začetkih baroka. — Prawnealchov nagrobnik v Ptuju (1610) flankirata ob straneh dve peterolistni rozeti, spoininjajoči na Lutrov grb, le da jima manjka križ v sredi. Voluta ob strani je zamenjal delfin, konzolna voluta je obogatena s palmeto in polkrožni zaključek kaže v reliefu Boga Očeta. Spodaj opira celoto še levja glava (heroizacija!), ki kaže tako antičen značaj, da se nam skoraj zdi kot prava antična spolija. — Samo v mislih si lahko obnovimo bogastvo nekega nagrobnika z Vurberga, čigar fragmenti so raztreseni zunaj in znotraj po cerkvenem zidu. To so reliefi velikih puttov s simboli smrti in z zavesami. Morda pripada tej celoti relief viteza na cerkveni fasadi, čeprav tipološko navezuje na starejše figuralne sheme.

Tako pri tej »ptujski« skupini kot pri mnogih drugih sorodnih spomenikih smemo računati na različne grafične predloge. Motivi puttov nas mnogokrat spomnijo na italijanske grafike 16. stoletja, na personifikacije smrti kot Eros-Thanatos in pod.<sup>31</sup> In ne pomišljam si trditi, da so spomeniki te skupine, od katerih sem omenil le nekaj najlepših, nastali pod roko italijanskega mojstra, čigar domovino bi smeli iskati v Lombardiji. Kolega Jože Curk je v svojem referatu nanizal dolgo vrsto italijanskih mojstrov, ki so delovali kot utrdbeni arhitekti ali kamnoseki na Štajerskem in prav za Ptuj je navedel za konec 16. stoletja dve kamnoseški družini bratov dela Porta de Riva in Marenzi.

Lepo potrjuje italijanski delež tudi ptujskim soroden, toda po kompoziciji strožji Reichhardtov nagrobnik v Ljutomeru, ki je nastal okoli leta 1596. Posnema obliko oltarnega nastavka s »predelo« (z grbom in z napisom), z arhitravom nad njo in s centralnim reliefom pred križem klečečega moža in žene z otrokoma; v lunetnem zaključku širi roke Bog Oče. Ob straneh poživljata konturo voluti in pilastra z osmičastim ornamentom. Po vseh nadrobnostih tako v figuralnem kot v arhitekturnem in dekorativnem delu lahko zaključimo, da je spomenik izklesal kipar (in štukater) Vinzentius Cumini, ki je zašel na Štajersko iz severne Italije ter je ustvaril vrsto nagrobnikov tudi na nemškem Štajerskem (epitaf Krištofa von Mindorf v grajski kapeli v Feistritz — 1596; nagrobnik Adama von Lengheim v Trautmansdorfu — 1585; prav ob zadnjem je kiparjevo ime tudi arhivsko sporočeno).<sup>32</sup>

Proti letu 1580 so torej tudi naše dežele preplavili severnoitalijanski (lombardski) mojstri, čeprav z neko zakasnitvijo dveh ali treh decenijev v primeri z Nemčijo. Cele umetniške dinastije so se preselile za delom v novo domovino, kajti ob severnoitalskih jezerih, okoli Coma, Lugana in v švicarski dolini Mesolcina je bilo teh mojstrov preveč, da bi se mogli doma preživeti. Razumljivo je, da so v novih deželah pritegnili k delu tudi domače obrtnike in učence, ki pa so le redko dosegli izurjenost učiteljev. Tudi pri nas kaže marsikateri nagrobnik čisto lokalno obarvan in rustikalen značaj, čeprav je odvisen od italijanskih vzorov (npr. več spomenikov v Mariboru). Najbrž moramo takemu domačinu pripisati tudi doslej nejasni relief orgiastičnih plesalcev z gradu Vurberka (zdaj v Ptuj-skem muzeju), ki si ga lahko razložimo kot razuzdani pustni sprevod, kakršnega sodobna literatura večkrat omenja; relief je nastal v sedemdesetih letih 16. stoletja.



● Sl. 71. Trije kralji v Slovenskih goricah, podružna cerkev; kip žalostne Marije; konec 16. stol.  
Trije kralji in den Windischen Büheln, Filialkirche; Statue der Mater Dolorosa; Ende des 16. Jahrhunderts

Značilno je, kako so italijanski kiparji združevali predstavnostni svet severnoitalijanskega manierizma z okusom in ikonografskimi posebnostmi dežel, ki so jih sprejele. Kamorkoli jih je poklicala naročnikova želja, so bili takoj na mestu in so, pač po naročnikovi želji, postregli bodisi z »najmodernejšo formo« ali pa so se prilagodili lokalnemu okusu in potrebi; obvladali so široko skalo variacij in s tem omogočili udomačitev svoje umetnosti na tujih tleh.<sup>33</sup> Psihološko jedro te problematike je dobro zadel K. Ginhart,<sup>34</sup> ko je zapisal: »V drugi polovici 16. stoletja so se končno v Avstriji in Nemčiji uveljavile renesančne forme v širokem sloju. Posameznosti so bile prevzete iz Italije. Toda tudi tukaj so jih, kakor v Franciji in Španiji, samovoljno predelali, manieristično okrasili; proporci so se spremenili, zavladala je togost in večja izraznost. Šele baročne črte so napravile italijansko renesanso Nemcem sploh užitno in omogočile njen uvoz.«

To Ginhartovo ugotovitev potrjujejo tudi naši spomeniki — celo tak, kot je bila protestantska molilnica v Govčah pri Žalcu, delo severnoitalijskega Antonia Pigrata (z beneške Terre ferme?). Kapitel, ki se nam je ohranil kot edini del njene kamnoseške opreme — morda je opiral prižnico? — kaže s svojim akantovim listovjem in s fantastičnimi živalskimi glavami na ogljih izrazito poznorenesančen značaj (hrani ga lapidarij Celjskega muzeja).

Trije renesančni nagrobniki na zunanjsčini ptujske proštije cerkve, pri katerih dominira velika napisna plošča v hrustančastem okviru, ki se ji pridružuje grb, pripadajo najbrž spet neki lokalni ptujski delavnici. Tudi pri teh še ni ugasnil renesančni princip, čeprav so značilni že za prva desetletja 17. stoletja. Ne povzemajo slikovitih, v barok usmerjenih form, ampak se podrejajo čisti melodiki ploskve; ob njih bi skoraj lahko govorili o nekem klasicističnem pridihu. Najlepši med njimi je Herbersteinov iz leta 1628; zgovoren je na njem lovorjev venec okoli grba.

Omenili smo že dva italijanizujoča spomenika na Kranjskem — v ljubljanski šentpeterski cerkvi in v Stari Loki. Toda na splošno lahko rečemo, da se je barokizirujoča manieristična smer tu menda manj uveljavila kot na Štajerskem, kjer so dotok tujih mojstrov pospeševali Gradec in večje umetnostne naloge kot npr. delo na mavzolejih v Ehrenhausenu in v Seckau. Nagrobnika plemičev Siegersdorfa in Galla v Novem mestu (iz sedemdesetih let 16. stoletja; frančiškanska cerkev) kažeta precej umirjen arhitektonski značaj. Viteza v polkrožno zaključeni niši sicer še vedno ponavljata poznosrednjeveško tipološko shemo, obdajajoči ju okvir renesančnih pilastrov in grede nad njima pa je okrašen z renesančno ornamentiko in z groteskami. Tudi tu gre za tip italsko inspiriranega nagrobnika, ki želi figuro pokojnika poudariti kakor s slavolokom. Kajti v resnici ne gre več samo za okvirni motiv, ampak za slovesen portal, skozi katerega stopa pokojnikov lik pred nas; naravnost postavljen je pred gledalca. Arhitektura in figura želita sodelovati z realnim prostorom, za katerega sta bila namenjena; ustvariti hočeta videz, da se je stena odprla. Zato moramo zelo obžalovati, da nobeden teh nagrobnikov ni več na prvotnem mestu. Gallovega poznamo celo samo še po risbi. Verjetno so se tudi ti spomeniki končevali na vrhu s polkrožnim ali s trikotnim čelom. Pri novomeški skupini smemo najbrž spet računati z

neko delavnico, ki je vsaj z enim spomenikom — Siegersdoferjevimi na Vurberku iz leta 1589 — zašla ali vsaj odločilno vplivala tudi na Štajersko. — Zelo pa moramo obžalovati, da se nam je v skrajno slabem stanju ohranil lepi Lambergov nagrobnik iz konca 16. stoletja v Zasipu pri Bledu. Mogočno viteško figuro pred notranjim lokom uokvirja z bogatimi vojaškimi trofejami okrašeni okvir; spodnji in zgornji del spomenika manjkata. — Ta tip viteškega nagrobnika tudi v 17. stoletju še ni zamrl, kot priča monumentalni spomenik leta 1619 umrlega Georga Krištofa Burgstahla iz gradu Krupa (danes v Belokranjskem muzeju v Metliki). Nad vzvišenim podstavkom z napisom se dviga z ornamentiko zgodnjega 17. stoletja okrašeni »portal«, ki ga krona na vrhu trikotno razbito čelo. Lahko bi govorili spet o klasicističnem principu jasne tektonike, ki je tudi sicer značilna za spomenike prvih dveh ali treh decenijev 17. stoletja. Toda že v nekoliko mlajših nagrobnikih iz Krupe (Andreja Burgstahla — 1623 — in Hansa Baltazarja B. — 1630) se je tektonika spet umaknila baročni razgibanosti, ki je zajela v drugem primerku tudi figuro, saj jo je zasukala celo v kontrapost.

Dopasni relief Jurija Khislā iz Fužin pri Ljubljani (zdaj Narodni muzej v Ljubljani) se naslanja na poccabellovski vzor, kolikor ni kar delo Martina Poccabella samega; primerjajmo ga le z epitafom Ulricha von Ernaui, ki ga je ta mojster izklesal za župno cerkev v Moosburgu leta 1609.<sup>35</sup>

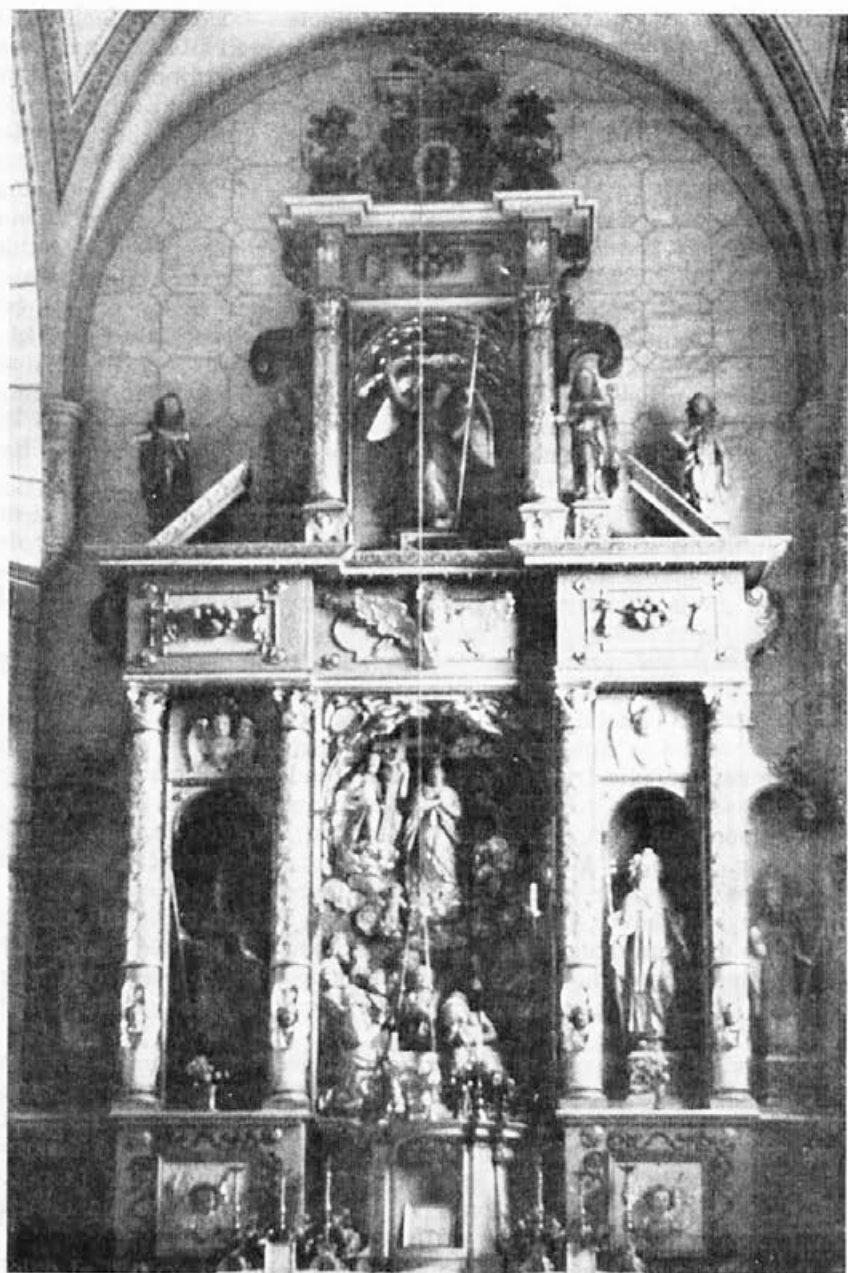
Eden najlepših primerkov italijanskega manierizma na Kranjskem je lavabo v zakristiji župne cerkve v Preserju pri Borovnici, kamor je zašel najbrž iz kartuzije v Bistri; pripada že koncu 16. ali začetku 17. stoletja. Umivalnik je spremenjen v školjko, nad katero se pne lok iz podarjene rustike, pilastre ob straneh pa sta nadomestili hermi. Nad gredo se dviga še nastavek v obliki atike z bistriškim simbolom Agnus Dei. — Štajerski sorodnik tega spomenika je oltarček(?), vzdian danes v cerkveni lopi pri Sv. Petru pri Mariboru. Tudi tu pilastra nadomeščata dve kariatidi, vrh pa zaključuje luneta s plitvim reliefom Boga Očeta.

Skrajno ploskoviti epitaf župnika Mihaela Fassija v Slavini, umrlega 1588, kaže ne samo rustikalno kamnoseški značaj, ampak tudi skrajno konservativen naslon na gotski nagrobniški tip z ležečo postavo umrlega. Skupaj s sosednjim nefiguralnim nagrobnikom je delo lokalnega kamnoseka.

Po srednji Evropi zelo razširjena tehnika jedkanega kamna je pri nas zapustila en sam spomenik — ploščo Leonarda Fromentinija, deželnega komturja nemškega viteškega reda za Nižjo Avstrijo, v velikonedeljskem gradu iz leta 1572. V ploskem reliefu je vgraviran klečeč vitez pred Križem, v ozadju pa vidimo Vstajenje in Jeruzalem. Avtor je najbrž »Steinätzer« Michael Holzbecher,<sup>36</sup> ki ga večkrat srečamo na delu na nemškem Štajerskem.

Proti koncu 16. stoletja pa je nastopil še neki moment, ki ni odločal samo o stilnem izrazu mnogih tedanjih plastik, ampak je odmeval tudi v arhitekturi in slikarstvu — ponovno oživiljena gotika!<sup>37</sup>

V tej luči se nam osvetle tudi nekateri stilni momenti, ki smo jih včasih razlagali s konservativnostjo, z zamudništvom, s stilno trdoživostjo, z lokalnim razpoloženjem in pod. Po vseh inovacijah renesančne smeri



Sl. 72. Trije kralji v Slovenskih goricah, podružna cerkev; Marijin oltar, nastal 1611, dopolnjen 1636

Trije kralji in den Windischen Büheln, Filialkirche; Marienaltar, entstanden 1611, vervollständigt 1636

se nam zdi res čudno, da opazimo okoli leta 1600 in tudi še kasneje toliko gotških reminiscenc, pa naj gre za ponavljanje srednjeveškega obočnega sistema in posnemanje reber v arhitekturi ali za gotizirujoče elemente v slikarstvu in plastiki. Res, da je bil še sredi 16. stoletja gotški princip kajkrat živo navzoč, kar si lahko razložimo bodisi s problemom generacije ali z zakasnitvijo pri večjih naročilih, toda po stilnih dosežkih sedemdesetih in osemdesetih let in po močni soudeležbi italijanskih umetnikov bi pričakovali, da bodo ob koncu 16. stoletja nove forme dokončno zmagale. To pa tem bolj, ker bi v času protireformacije smeli pričakovati večji naslon na italijansko umetnost. Res pa je tudi, da so se prav v kiparstvu nove forme realizirale predvsem v profani smeri oz. v sepulkralni plastiki, medtem ko je cerkvena (oltarna) plastika živela le ob robu dogajanja in se pri tem z neko biološko nujnostjo oklepala izročenihi starejših form. Če skušamo stilno opredeliti skupino Kalvarije ali Žalujoe Marije pri Treh kraljih v Slovenskih goricah, smo kar v zadregi, ali bi te lesene plastike pripisali še drugi polovici 16. ali že začetku 17. stoletja. Dekorativni potek vzporednih gub draperije, ostanki S-linije in diskrepanca med obleko in telesom nas spominjajo še na gotško tradicijo, suhoparno manieristična stilizacija pa skupaj z ikonografskimi predstavami govori bolj v prid zgodnjemu 17. stoletju. Nedvomno pa je, da so odločali ob teh rezbarijah tako poživljeni ideali pozne gotike kot odmevi zgodnjerenesančne (italijanske) stilizacije. Isto bi lahko rekli tudi o Prestolu milosti iz Radovljice (Narodna galerija), ki sem ga poprej še sam uvrščal v prvo polovico 16. stoletja, pa ga moramo z večjo upravičenostjo pomakniti že na njegov konec.

Morda je na Slovenskem škof Hren kot ena idejno vodilnih osebnosti odločal tudi s svojim osebnim okusom, saj je umetnost močno vpregel v svojo rekatolizacijsko akcijo; njegova umetnostna usmerjenost pa nikakor ni bila italijansko šolana, ampak severnjaško razpoložena. Italije ni nikoli obiskal, kajti med italijanskimi sosedi je imel več nasprotnikov, zaslonbo pa je našel na graškem dvoru. Rekli smo že, da je tudi Gradec ob koncu 16. stoletja na stežaj odprl vrata Italijanom. Vse kaže, da je v naši domovini primanjkovalo spretnih umetnikov, posebno rezbarjev, tako da je Hren poklical na delo slikarje in podobarje s Koroškega in celo iz Salzburga. Leta 1613 srečamo v Ljubljani švabskega kiparja Leonharda Kerna, ki je napravil tudi nov veliki oltar za Gornji grad. Italijan ali Furlan je utegnil biti Giovanni Battista Costa, ki je naredil po Hrenovem naročilu novi križev oltar in oltar sv. Jurija v stolnici. Leta 1606 je delal zanj rezbar Peter Hofer itd. Toda celo Koroško je sprejemalo tuje mojstre, med katerimi je bil eden najpomembnejših avtor velikega oltarja v Vetrinju, v Krki in v Št. Pavlu — Mihael Hönel iz saškega Pirna; na Koroškem je deloval od 1606 do 1630.<sup>3a</sup>

Prav v Hrenovem času se je retrospektiva gotike najmočneje uveljavila. Zelo zgovorna je v tem smislu spominska plošča škofa Urbana Tekstorja v Gornjem gradu, ki jo je dal Hren izklesati leta 1619. Skoraj sto let po Rauberjevem in Kacianerjevem nagrobniku povzema Tekstorjev epitaf spet njuno formalno govorico tako v celotni koncepciji kot v nadrobnostih od drže telesa do obdelave oblačila in rekvizitov. Ali je pri tem odločala tudi želja po oblikovni kontinuiteti v vrsti nagrobnikov

ljubljskih škofov? Hren je dal izklesati tudi spomenik prvemu ljubljanskemu škofu Sigismundu Lambergu.

Tudi ljubljanski relief Križanja (v veži hiše št. 22 na Starem trgu) se podreja stilno in ikonografsko gotskemu izročilu ter kaže na severnjaško razpoloženega klesarja obrtniške kvalitete.<sup>39</sup>

Historizujoče razpoloženje je postalo kar simptomatično za določeno medvladje stilnega prehoda, ko so manieristične forme postale nekako same sebi odveč — vsaj za nekaj časa! — in so se zato umetniki nemalokrat zatekali v arhaizacijo kot k poživljajočemu oblikovnemu napoju. Tako reševanje je bilo aktualno zlasti še ob temah raznih milostnih podob, ob relikviarjih, nagrobnikih itd. Renesansa sama je poudarila pravilo historične pristnosti v podajanju figure, oblačila, okolja in pod. Kot primer kopije iz 17. stoletja naj navedem npr. stoječo Marijo iz Št. Janža pri Dravogradu, ki posnema, kolikor pač zmore, nekoč najbrž zelo češčeni poznogotski Marijin kip iz sosednjih Trobelj. Vrsta kipov in reliefov Marije zavetnice s plaščem (Homec pri Kamniku, Domžale, Kranjska gora, Dobova pri Brežicah itd.) ponavlja v zgodnejšem in zrelem 17. stoletju priljubljeni srednjeveški ikonografski tip. Podobnih primerkov bi lahko navedli več. Seveda pa se to posnemanje ne omejuje samo na kopije, ampak prehaja v pravo oblikovno voljo. Odtod lahko razložimo tudi ponoven vznik šilastega loka, kot ga kažejo nekatere arhitekture iz stiškega kulturnega kroga, recimo na Kapitlju v Novem mestu, arhaizirujoče gotiziranje v kipu Marije in Križanja (fragment) s Trške gore pri Novem mestu ali gotske reminiscence, ki zvene v Marijinem kipu iz začetka 17. stoletja v Brezju pri Mariboru (baročni plašč je kasnejši dodatek). Baročno usmerjeni protipol temu pa je npr. približno istočasni Marijin kip v cerkvi na Viču pri Dravogradu. Približno iz istega časa je tudi kip sedeče Marije z Jezusom iz Vrat v Dravski dolini (prej je bil v Dravogradu), ki se vsaj ikonografsko, delno pa tudi v sistemu draperije naslanja na grafične predloge iz druge četrtine 16. stoletja.

Ta retrospektivna orientacija je dopustila in omogočila tudi ohranitev nekaterih starejših, zlasti poznogotskih plastik v sestavi novih oltarjev, kar velja tako za 17. kot tudi še za 18. stoletje. Gotovo pri tem niso odločali samo religiozni in ikonografski, ampak tudi stilni momenti.

Toda v začetku 17. stoletja se je poživil tudi spomin na polpretekle renesančne vzore. Retrospektivo te vrste bomo morali najbrž upoštevati celo pri genezi zlatega oltarja 17. stoletja. Relief Poklona sv. treh kraljev iz oltarja, ki ga je Hren naročil za Gornji grad (Mariborski muzej) se naslanja na neko slikano ali grafično predlogo iz začetka 16. stoletja, saj se v celotni zasnovi še jasno izražajo renesančni spomini tako v tipih figur (žena z dekoltejem, paž za starim kraljem) kot v arhitekturi, ne pogrešamo pa niti starejših spominov kot kaže tip črnega kralja ali skupina figur v ozadju. V gubanju Marijine obleke zveni odmev paralelnih gub začetka 16. stoletja.

Popolnoma drugačen stilni jezik odloča v skupini Poklona treh kraljev v cerkvi v Slovenskih goricah. Figure, ki jih je leta 1620 izrezljal mariborski rezbar Georg Deselin, so togo postavljene druga ob drugo, oblačila padajo negibno, celotne skupine se je polastila otrdelost, ki računa bolj s celotnim dekorativnim učinkom kot pa s suverenim obvlado-



vanjem nadrobnosti. Podobno bi lahko zapisali ob mnogih kasnejših podobarskih izdelkih 17. stoletja. Prehajamo v čas, ko bo detajl začel izgubljati samostojen pomen in bo postal le eden od podrejenih delov velike celote — s tem pa se spet naznanja prebujanje baroka.

Marijin oltar pri Treh kraljih v Slov. goricah<sup>40</sup> je nastal leta 1611 (1636 so ga dopolnili). Rezbar obstranskih figur se je v obdelavi draperije spet zatekel v gotsko oblikovno zakladnico, mizar, Georg Stützel iz Maribora, pa je zavestno posnemal več kot sto let starejše italske arhitekturne predloge. Med temi bi npr. lahko omenili nagrobnik doža Andreja Vendramina v beneški cerkvi sv. Janeza in Pavla, ki sta ga ob koncu 15. stoletja ustvarila Antonio in Tulio Lombardi. Takoj opazimo, kako se je arhitekturni koncept našega oltarja naslonil na beneško predlogo, čeprav jo je v detajlih in proporcijah prilagodil lastnemu okusu in potrebi.

Po tem sprehodu mimo le nekaterih najpomembnejših spomenikov 16. in zgodnjega 17. stoletja naj glavne razvojne črte našega kiparstva te dobe na kratko povzamem.

Po prvih osamljenih glasnikih renesanse v poznem 15. stoletju, katerim je skoraj nezavedno ob dozorevanju novega doživljanja sveta pripravljalo pot življenje samo, je v začetku 16. stoletja nastopil čas plodne sinteze med ideali severa in Italije. To združevanje ni bilo razumsko preračunano, ampak je pomenilo kreativni akt, ki se je oprl prav toliko na duhovne podlage svojega časa kot na formalne inovacije iz tujine. Slo je za umetnostno katarzo, ki ni minevala brez bolečin in je bila usmerjena od znotraj navzven; uresničiti bi se morala končno celo brez direktnih tujih vplivov. Pri tem ni šlo za lokalno statično evolucijo, ampak za včasih zelo sunkovite vpade od različnih strani evropskega prostora, v prvi vrsti pa za srečanje obdonavskih avgsburških (švabskih) in italijanskih umetnostnih principov in elementov. Mnogokrat je bilo križanje podobno celo nihanju in le postopnemu zblizevanju, kakor bi si obe strani zdaj pa zdaj dopuščali neke formalne in duhovne koncesije. Naše dežele so sicer bile v tem procesu izven pravega konfliktnega žarišča, toda odmevi strastnega iskanja, ki ga je razgibani čas ožarjal s svojo zgodovinsko pogojenostjo, so zahajali tudi k nam. Doslednost grafične igre, ki se izživlja že v dekorativni strukturi in milini, kakršno srečamo npr. v beljaški rezbarski delavnici, in prenos direktnih avgsburških in obdonavskih form v krogu Mojstra škofa Rauberja, pomenita gotovo vrhunec združitve poznogotske in severorenesančne stilne govornice, ki pa je kmalu povzela lokalne naglase. Nekih ostrih, časovno in oblikovno določenih meja, ki bi ločile zadnje odmeve gotike in prve zrele manifestacije renesanse, zaradi njune ozke simbioze ne moremo potegniti, približevalno pa lahko rečemo, da je nova stilna faza dozorela okoli leta 1520. Pravega renesančnega duha pa ni naša sredina nikoli doživela. Prilastili smo si le nekatere njene formalne postavbe in iz teh porodili svojo celo dialektološko obarvano »posebno renesanso«, ki pa bi je po kvaliteti in dinamiki ne mogli vrednotiti enako kot našo »posebno gotiko«. Kajti ta je dozorela resnično v polnokrvni »stil prostora«, medtem ko renesansa ni našla globlje resonance niti v našem človeku niti v našem kulturnem prostoru. Izjemo pomeni le arhitektura kot življenjsko najnujnejša vrsta umetnosti, ki je posebno v zlitju tipa poznogotske dvorane in južnega ideala ravnega stro-

pa, tektonsko poudarjenih sten posameznih ladij in zmerno šilasto ali okroglo zaključenih lokov med njimi (s posnetimi robovi) ustvarila v sakralni vrsti celo poseben tip; v čisto poljudni govorici ga je ponovila tudi v preprosti podružni cerkvi na Kurenu pri Vrhniki (leseni stebri kot nosilci stropa).

1540. Po letu 1540 je nastopil čas umiritve, ki se oblikovno izraža mnogokrat že z manierističnimi prizvoki, pogreša pa tisti prečiščujoči in ekstatični ogenj, ki bi bil zmožen velikih likovnih izpovedi in junaških formalnih tveganj. Največkrat se naša plastika izgublja v tipizaciji in ponavljanju rezultatov, doseženih v tretjem in četrtem deceniju 16. stoletja; dober primer za to so viteški nagrobniki ljubljanske skupine ali triptih Rojstva pri slovenjegoriških Treh kraljih. Skozi mrežo severnjaških oblikovnih načel pa se pletejo inovacije od italijanske smeri, ki jih delno posredujejeta furlanska sosesčina in domači Kras, včasih pa tudi že priseljeni ali potujoči italijanski, zlasti lombardski kamnoseki.

1570. Okoli leta 1570 se spočne nov gibalni moment prav po zaslugi priseljenih italijanskih mojstrov. Eno njihovih žarišč si mislimo v Ptujju v delavnici, ki ne taji manierističnih in delno celo zgodnjebaročnih razpoloženj. Domiselna moč nagrobnikov, ki pomenijo glavni program teh mojstrov, je izhirla šele v začetku 17. stoletja, ko se je njihov tip spremenil v stereotipno formulo; ta se včasih zateka spet h gotskim obrazcem, k suhoparnemu naštevanju in dodajanju pripovednih nadrobnosti.

3/4 16. st. Za vso drugo in tretjo četrtino 16. stoletja pa ne moremo z gotovostjo določiti fiziognomije sakralne plastike, saj so zelo redki spomeniki, ki bi jih lahko trdno postavili v ta čas. Kazno je, da je reformacija res močno zavrla cerkveno podobarstvo. Pri tem je značilno, da je prav v okolici Benedikta v Slovenskih goricah s cerkvijo sv. Treh kraljev, ki je eden najpomembnejših spomenikov tega časa, protestantizem malo odmeval; enako velja tudi za gornjegrajsko ozemlje ljubljanskega škofa, na katerem je nastala cerkev v Novi Štifi.

16. V trenutku, ko se je v poznem 16. stoletju oblikovna zakladnica že precej izčrpala, pa je nastopila gotska retrospektiva obenem pa rekatalizacija z novimi umetnostnimi nalogami in naročili. Pomanjkanje domačih umetniških moči je priklicalo k nam vrsto tujih umetnikov, ki so se spet opirali delno na prilagojeno italijansko ali na srednjeevropsko formalno izročilo ter so pospremili našo kiparsko dejavnost v tretjem desetletju 17. stoletja na prag baroka. V tem času pa je prehajala umetnostna aktivnost in pobuda zanjo spet med preprosto ljudstvo — podobno kakor v poznem srednjem veku.

16. Slovenska zemlja je torej na svoj način odgovorila v kiparstvu vsaj formalnemu renesančnemu klicu, čeprav ga je doživela, realizirala in preoblikovala po svoje. Dokončni odgovor na vprašanje o vseh njenih temeljnih komponentah pa se nam v tem trenutku še izmika. Upajmo, da ni več daleč trenutek, ko bomo lahko gradivo, iz katerega smo danes izbrali le nekaj drobcev, natančneje stilno pretehtali in ga uredili v zaključeno podobo. Šele ta nam bo razkrila naš umetnostni položaj in delež v času, ko se je oblikovala fiziognomija novega evropskega človeka.

- <sup>1</sup> Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, Ljubljana 1924, str. 36 in 39.
- <sup>2</sup> H. Sedlmayr, Zur Revision der Renaissance, Epochen und Werke I., Wien — München 1959, str. 202.
- <sup>3</sup> F. Stelè, Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini, Drugi Trubarjev zbornik, Ljubljana 1952, str. 120 sq.
- <sup>4</sup> Na ljubljanskem gradu so opustošili protestanti grajsko kapelo. Na Vurberku so pometali iz cerkve slike in kipe. Na Igu je graščak Schnitzenpaum oplenil cerkev sv. Jurija. V Kranju so podrli veliki oltar rožnovenske cerkve, ga naložili na voz in odpeljali k zlatarju Joštu rekoč: »Tvoj oče je podaril ta oltar cerkvi; tu ga imaš, deni ga, kamor hočeš«. Marijino podobo so meščani prodali v Podbrezje, kip Križanega pa sežgali. V Velikovecu so odbili kamnitemu Marijinemu kipu glavo in ga zakopali v zemljo. Itd. (Prim. J. Gruden, Zgodovina slov. naroda, str. 692, 730; J. Zontar, Zgodovina Kranja, Kranj 1939, str. 182; S. Hartwagner, Die Denkmalpflegearbeiten in Kärnten in den Jahren 1948—50. Carinthia I., Klagenfurt 1952, str. 68. Prim. tudi F. Stelè, Vloga reformacije, o. c. str. 122 sq.)
- <sup>5</sup> H. Sedlmayr, o. c. str. 230 sq.
- <sup>6</sup> M. Kos, O imenih in osebah nekaterih umetnikov na Slovenskem v srednjem veku, Laureae F. Stelè oblatae (ZUZ NV V-VI.) 1959, str. 297.
- <sup>7</sup> »Nunc in Styria, nunc in Carinthia, nunc in Carniola, inter medios barbaros, saevesque nationes constitutus«. (J. Gruden, Cerkevne razmere med Slovenci v 15. stoletju in ustanovitev ljubljanske škofije, Ljubljana 1908, str. 36, op. 4.)
- <sup>7a</sup> Valvasor, Ehre IX. str. 46.
- <sup>8</sup> Prim. n. pr. L. Gerevich, Johannes Florentinus und die Pannonische Renaissance, Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae VI., Budapest 1959, str. 309 sq; Maria Agházy, Grabdenkmäler des Hochadels in Oberungarn aus dem XVII. Jahrhundert und ihre Stilquellen, Acta hist. artium V., 1958, str. 107 sq.
- <sup>9</sup> E. Ceve, Kipar Janez Lipec, Likovni svet, Ljubljana 1951, str. 202 sq.
- <sup>10a</sup> C. Someda de Marco, Architetti e lapicidi Lombardi in Friuli nei secoli XV e XVI, Arte e artisti dei laghi Lombardi I, Como 1959, str. 322 sq.
- <sup>10b</sup> Najlepši pregled furlanske lesene plastike nudi knjiga G. Marchetti—G. Nicoletti, La scultura lignea nel Friuli, Milano 1956.
- <sup>11</sup> Prav zato je simpozij v Slovenjem Gradcu spremljala tudi razstava gotških in renesančnih plastik iz Mislinjske, Dravske in Mežiške doline, saj so zastavljeni kosi pripadali ponajveč raznim koroškimi podobarskim delavnicam.
- <sup>12</sup> Prim. E. Ceve, Srednjeveška plastika na Slovenskem, Ljubljana 1956, str. 34 sq. (z delno citirano tujo literaturo.) V novejšem času se je problema dotaknil K. Ginhart, Eine spätgotische Kreuzgruppe in St. Veit an der Glan, Carinthia I., 1958, str. 473 sq.
- <sup>13</sup> Prim. F. Stelè, Cerkevno slikarstvo med Slovenci I., Celje 1937, str. 133 sq; isti, Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen, Südost-Forschungen XVI., München 1957, str. 293 sq.
- <sup>14</sup> F. Stelè, Monumenta artis slovenicae II., Ljubljana 1938, str. 7, sl. 11, 12.
- <sup>15</sup> M. Marolt, Celjski nagrobni 15. in 16. stoletja, ZUZ VIII., 1928, str. 82 sq.
- <sup>16</sup> Ibid., str. 80 sq.
- <sup>17</sup> E. Ceve, Mojster HR, Loški razgledi III., Škofja Loka 1956, str. 161 sq; isti, Novi podatki o stavbni zgodovini in stavbarju prezbiterija in zvonika loškega sv. Jakoba, Loški razgledi VIII., 1961, str. 84 sq.
- <sup>17a</sup> E. Ceve, Mojster Filipove plošče in problem Jakoba Schnitzerja iz Loke, Loški razgledi XI., 1965, str. 30 sq.
- <sup>18</sup> O gornjegrajski skupini glej: Avg. Stegenšek, Dekanija gornjegrajska, Maribor 1905, str. 137 sq; E. Ceve, Srednjeveška plastika na Slovenskem, o. c. str. 48.
- <sup>19</sup> Nadrobneje je motiv analiziral A. Milesi, Loy Hering und das Grabmal des Abtes Ulrich Pfinzing, Carinthia I., 1959, str. 136 sq.

<sup>20</sup> Po zapisku dr. F. **Steleta**, ki je videl kip še v Praprečah, preden je bil odnešen.

<sup>21</sup> K. **Feuchtmayr**, Die Bildhauer der Fugger-Kapelle bei St. Anna zu Augsburg (v knjigi: N. **Lieb**, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der spätgotik und frühen Renaissance, München 1952, str. 433 sq.)

<sup>22</sup> Glej op. 19.

<sup>22a</sup> Tako ga je pravilno datiral že A. **Ilg** (MDZK 1884, str. CXX.), medtem ko ga je V. **Steska** (O nekaterih ljubljanskih spomenikih, ZUZ I., 1921, str. 51 sq.) pomaknil šele na konec 16. stoletja, misleč da je nastal po izgonu ljubljanskih protestantov leta 1598.

<sup>23</sup> K. **Oettinger**, Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, Wien 1951, str. 81 sq.

<sup>24</sup> Avg. **Stegenšek**, o. c. str. 106 sq.

<sup>25</sup> F. **Stelè**, Politični okraj Kamnik, Ljubljana 1928, str. 246, sl. 136.

<sup>26</sup> M. **Marolt**, Dekanija Vrhnika, Ljubljana 1929, str. 228 sq.

<sup>27</sup> G. **Mecenseffy**, Protestantische Inschriften auf den Denkmälern der Pfarrkirche St. Jakob in Villach, v zborniku: 900 Jahre Villach, 1960, str. 368.

<sup>28</sup> M. **Marolt**, Celjski nagrobniki, o. c. str. 83 sq.

<sup>28a</sup> E. **Cevc**, Feichtingerjev nagrobnik v Stari Loki, Loški razgledi IX, 1962, str. 105 sq.

<sup>29</sup> P. von **Radies**, Johann Freiherr von Valvasor, Ljubljana 1910, str. 10 sq. — Zal, navaja **Radies**, razen prvega, vse tekste v novi nemščini; na originalu jih danes delno ni več mogoče brati — O protestantskih nagrobnikih glej zlasti: F. **Stelè**, Vloga reformacije ... o. c. str. 142 sq. — Zelo poučno bi bilo kdaj pogledati biblične nagrobne napise in jih primerjati z Lutrovim in s katoliškim nemškim prevodom. Rezultat take raziskave bi bil lahko tudi kulturnozgodovinsko kaj zgovoren. Precej redkejši so humanistično inspirirani latinski teksti, ki so včasih zloženi celo v heksametrih. Dva lepa najdemo spet na nagrobnikih v Laškem: na Grabschopfovem iz leta 1554 in na (ne več ohranjenem) Presingerjevem iz leta 1601. (Ind. **Orožen**, Das Bisthum und Diözese Lavant IV., Dekanat Tüffer, Maribor 1881, str. 45 in 46.)

<sup>30</sup> Naj omenim, da mi je slikar Matija Jama v pogovoru leta 1947 poudaril, da kažejo po njegovi misli prav ti nagrobniki med vsemi umetnostnimi spomeniki naše preteklosti najbolj slovenski značaj. Seveda je pripomba bolj značilna za Jama kot za spomenike.

<sup>31</sup> Prim. H. W. **Janson**, The Putto with the Death's Head, The Art Bulletin XIX., 1937, str. 423 sq.; E. **Wind**, Amor as a God of Death, Pagan Mysteries in the Renaissance, London 1958, str. 129 sq.

<sup>32</sup> Ze 1590 ga srečamo kot očeta v graških matrikah; kasneje se mu pridruži še vrsta sorodnikov istega imena. (R. **Kohlbach**, Steirische Bildhauer, Graz 1957, str. 83, 85, 483 sq in sliki 358 in 396.) — Drug tak kipar, doma med Milanom in Svico je bil Hans Maria Vasollo (ibid. str. 484, 490).

<sup>33</sup> E. **Guldan**, Die Tätigkeit der Maestri Comacini in Italien und in Europa, L'Arte Lombarda V., Milano 1960, str. 44 sq.

<sup>34</sup> K. **Ginhart**, Michael Hönel und seine Beziehungen zum Stift St. Paul i. L., Carinthia I., 1959, str. 465.

<sup>35</sup> H. **Neckheim**, Der Bildhauer Martin Pocabello, Carinthia I., 1957, str. 608 sq, sl. str. 609.

<sup>36</sup> J. **Wastler**, Die Technik der Steinätzung und deren Künstler in der Steiermark im 16. und 17. Jahrhundert, MDZK 1887, str. I.; isti. Die Steirische Steinätzer, MDZK 1894, str. 131.

<sup>37</sup> Prim. Th. **Müller**, Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte 1961, zv. 1., München 1961.

<sup>38</sup> Glej op. 34.

<sup>39</sup> V. **Steska**, o. c. str. 51 sq.

<sup>40</sup> Avg. **Stegenšek**, Prenovljene cerkve, Ljubitelj krščanske umetnosti I., Maribor 1914, str. 210.

## DIE RENAISSANCEPLASTIK IM SLOWENISCHEN BEREICH

Das Problem der Renaissanceplastik im slowenischen Bereich ist bis jetzt noch nicht genauer behandelt worden und auch dieser Vortrag wünscht nur auf einige der charakteristischsten Denkmäler des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts aufmerksam zu machen. Dabei wird die Frage hinsichtlich der Renaissanceplastik nicht direkt, sondern so gestellt: was für einen Stilcharakter zeigt die Plastik in Slowenien zur Zeit der Blüte der italienischen Renaissance und ihres Widerhalls in Mitteleuropa?

In geschichtlicher Hinsicht war diese Zeit sehr bewegt; erwähnen wir nur die türkische Gefahr (1521 der Fall Belgrads, 1526 die Schlacht bei Mohacs), die wirtschaftliche Krise, die Bauernaufstände (1515, 1573), die Reformation und am Ende des 16. Jahrhunderts die Gegenreformation. Der Protestantismus lähmte zwar die sakrale Malerei und Bildhauerkunst, förderte dagegen die Kultur der Grabdenkmäler von Adeligen und Bürgern<sup>2</sup>. Die Ausstattung der Kirchen, die um die Mitte des 16. Jh. erbaut wurden, war wahrscheinlich von schlechterer Qualität oder sie wurde überhaupt nicht realisiert (1552 wissen wir von einem Bildschnitzer Hans in Skofja Loka). Die slowenischen Länder hatten damals keine grossen kulturellen Brennpunkte, die einheimischen Humanisten aber gingen fort — nach Wien und in andere deutsche Städte. In der Kunst fehlte es an grossen kollektiven Aufgaben und trotz der unmittelbaren Nähe Italiens herrschte hier das mitteleuropäische Kunstwollen bis zur Hälfte des 16. Jh. vor.

Der erste mässige Widerhall der italiennischen (venezianischen) Renaissance sind die Statuen von Adam und Eva, die mit ikonographischer Anlehnung an die venezianischen Statuen des Antonio Rizzo am Arco Foscari des Dogenpalastes der Bildhauer Janez Lipeč<sup>9</sup> um d. J. 1484 gemeisselt hat. Die Skulpturen der Friauler Meister (Scuola da Tolmezzo!) erscheinen schon am Ende des 15. Jh. im slowenischen Gebiet (die Statue des hl. Johannes des Täufers in Komena bei Kamnik, die Statue des hl. Thomas in der Friedhofskirche in Rateče in Gorenjsko (Oberkrain), die Marienstatue auf der Sveta gora bei Görz — ca. 1535) und wirkten auch auf die einheimische bildhauerliche Produktion ein, doch ist im Tolmezzo-Kreis der Widerhall der Renaissance schon sehr geschwächt; Friaul selbst war ja in künstlerischer Hinsicht reichlich nördlich orientiert<sup>10</sup>. — Den Übergang der Gotik zur Renaissance im östlichen Alpenraum verrät gut die Plastik in Kärnten am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jh. Der Urheber dieses Bildhauerkreises wird wohl Lukas Tausman gewesen sein, dessen Werk noch aus Traditionen des spätgotischen Barocks lebt (der Altar zu Maria Gail bei Villach), aus seiner Werkstätte in Villach aber entwickelten sich später Filialen in Villach selbst, in St. Veit an der Glan, in Friesach etc.<sup>12</sup>.

Für die spätgotische Malerei in Krain und Kärnten ist charakteristisch das Beharren bei der Anmut und Tradition des »weichen Stils« (Johannes de Laybaco, Friedrich und Thomas von Villach, Bolfgangus, die Gruppe Mače — Kratina — Podzid; überdies können wir sogar die mit dem Geist der Renaissance erfüllten Fresken bei dem Sv. Primož über Kamnik aus der Zeit um 1504 erwähnen). Diese lyrische Stimmung wurde auch durch das aus Italien kommende Schönheitsideal der zweiten Hälfte des 15. Jh. unterstützt. Ähnliches gilt aber auch für die Plastik. Wenn wir nur an zwei Denkmälern den Charakter der zwei bedeutendsten Bildhauerwerkstätten in Kärnten illustrieren, können wir sagen, dass sich der Flügelaltar aus Pontebba (entstanden etwa 1515 in der II. Villacher Werkstätte) zwar noch getreu ans gotische Konzept hält, im Faltenwurf jedoch schon die Diktion des Parallelfaltenstils der nördlichen Renaissance annimmt, während er doch auch schon für die Einflüsse der venezianischen und Friauler Vorbilder empfänglich ist und mit seinen neuen ästhetischen Regeln bereits über die gotische Expressivität siegt. Der Altar aus Ossiach, wohl in St. Veit a. d. Glan entstanden, (vielleicht ist er ein Spätwerk von Lukas Tausman?) zeigt aber in der Draperie der Figuren schon eine Bewegtheit im Sinn

des spätgotischen Barocks. Es handelt sich also um einen Parallelismus von zwei Polen: eines nördlichen, welcher der gotischen Tradition verbunden ist, und eines zweiten, zum Manierismus strebenden, der eine Reaktion auf den spätgotischen Stildialekt darstellt und sich im Parallelfaltenstil ausdrückt. Den zahlreichen Kärntner Denkmälern können wir innerhalb der heutigen Grenzen Sloweniens noch eine ganze Reihe von analogen Plastiken zur Seite stellen, z. B. die Statuen am Brunik bei Radeče, auf dem Golo Brdo und auf dem Gluho Vrhovlje bei Kožbana, die Marienstatue in Nova Cerkev bei Celje, den hl. Petrus über Begunje usw. Die Statue des auferstandenen Christus aus Biljana lehnt sich an Dürers Graphik an, ähnlich wie in Kärnten das Werk des Meisters des Altars von Bayerberg.

Das Stilprinzip des Altars aus Pontebba führte mit seinem graphischen Ausdruck in eine Sackgasse. Der Flügelaltar zu Sv. Trije kralji v Slovenskih goricah (Hl. Drei Könige in den Windischen Büchern) weist schon eine renaissance-mässige und manieristische Umwandlung des gotischen Typus auf (die Pilaster, Predella, Blumenranken, ohne Gesprenge); die Figuren sind betont rundlich und mit einem dekorativen Draperienetz übersponnen. Es handelt sich um ein Beispiel der langsam sich zersetzenden konservativen Stilgebundenheit während des dritten Viertels des 16. Jh.; in dieser Datierung bestätigen uns besonders die Malereien an der äusseren Seite der Flügel und am Rücken des Schreins. Ähnlich könnten wir auch das Gesprenge des Altaraufsatzes in der Kirche zu Šalek bei Velenje einreihen (um die Mitte des 16. Jh.).

Ikonographisch an den Augsburgers Typus angelehnt ist die hl. Anna Selbdritt vom Draški vrh (Maribor, Museum); die unruhige Draperie weist auf graphische Vorlagen hin. Die kniende Maria (aus dem Drautal? Ljubljana, Nationalgalerie) bedeutet aber mit ihrer voluminösen Modellation eine Parallele zum Werk eines Adam Krafft oder Conrad Meit.

Natürlich war die Verbindung von gotischen und formalen Renaissance-Elementen häufig sehr heterogen — z. B. auf dem Grabmal der Schwestern Neuberger (1516) an der Aussenseite der Abteikirche in Celje (die Buchstaben der Inschrift und die Draperie sind noch gotisch, der Renaissance wird aber durch den halbkreisförmigen Bogen und die Girlande Tribut gezollt). Das Grabmal des 1503 verstorbenen Andreas Hohenbarter in derselben Kirche zeigt eine plastisch betonte, symmetrische Ritterfigur, die sich nicht zur Aktion lockern kann; sie ist noch in die Statik vom Anfang des Jahrhunderts gebannt. In der Reihe der späteren Rittergrabmäler ist jedoch am beredtesten das Epitaph des Wilhelm Rasp (1530) in Stara Loka in Gorenjsko (Oberkrain). Auch hier kann der Bildhauer seine Zugehörigkeit zur Generation, die am Beginn des 16. Jh. zur Reife gelangte, nicht verhehlen; die Renaissance-Dekoration ist im nordischen Sinn umgewandelt, doch die Haltung des Verstorbenen ist gelockert und die ganze Komposition malerisch. Ihrem Stil nach parallel dazu sind die Schlusssteine im Presbyterium vom Hl. Jakob in Škofja Loka, etwas ältere Vorläufer, die nur langsam einzelne Details der Renaissance übernehmen, stellen die Reliefs des Meisters des Schwarz-Grabmals in Stara Loka und der Gedenkplatte des Bischofs Philip auf dem Getreidespeicher in Škofja Loka dar; hier buchstabiert der Bildhauer nur stotternd das Alphabet der neuen Formenregeln.

Die klassische Gruppe der Renaissance-Plastik im slowenischen Bereich bildet aber der Werkstättenkreis des Meisters, den auf sein Arbeitsfeld der zweite Bischof von Ljubljana, Christoph Rauber, berief — ein Humanist, Diplomat, Soldat und Berater Maximilians I. und Ferdinands I.; Rauber liess in Ljubljana den neuen Bischofspalast erbauen, in Gornji grad (Oberburg) aber richtete er sich einen grossen Hof ein und brachte bei der dortigen Kirche den Bau der Kapelle des hl. Andreas zu Ende. — Im Palast zu Ljubljana ist in Fragmenten noch ein mit mythologischen Tieren geschmückter Kamin aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jh. erhalten; der motivische Ausgangspunkt davon ist zwar italienisch (antik), aber nordisch umgearbeitet. Doch steht dieses Denkmal in keinerlei Verbindung mit den Plastiken in Gornji grad<sup>18</sup>. Für die oben erwähnte Kapelle entstand hier im J. 1527 der Altar des hl. Andreas, dessen Mittelteil, (ein Relief mit der Marter des hl. Andreas) heute zusammen mit den Resten des etwas älteren Kreuzaltars (ein Relief des Kreuzwegs an der Predella) in einer heterogenen Zusammenstellung in die Aussenmauer der neuen

Barockkirche eingemauert ist. Beide Reliefs entspringen wohl graphischen Vorlagen (der Kreuzweg erinnert an Schongauer), doch die Stilsprache (mit einer Tendenz zu Parallelfalten am Andreasrelief, die manieristische Sprödigkeit der Frauenfiguren) übernimmt den Augsburger Dialekt der Renaissancezeit. Etwas mehr erinnert uns an den spätgotischen Barock das Relief des Kreuzwegs, doch auch hier ist der Augsburger Ausgangspunkt gut erkennbar. Die Pilaster sind mit Heiligenfiguren und mit Renaissance-Ornamentik verziert, den halbkreisförmigen Abschluss schmückt aber ein Muschelmotiv. Die gleiche Arbeit wie das Andreasrelief zeigt auch das im J. 1527 (noch zu des Bischofs Lebzeiten) entstandene Grabmal von Christoph Rauber mit seinem psychologisch betonten Haupt und seiner starken Tendenz zur Flachheit. Im Grabmal des Feldherrn Johann Kazianer werden die Formen schon starrer, obwohl ihm den Körper mit dem spielenden rechten Bein die melodiose S-Linie belebt, die jedoch nicht mehr gotischen Ursprungs ist, sondern der Renaissance entstammt<sup>19</sup>. (Wir bemerken sie schon am Rasp-Epitaph in Stara Loka oder am Grabmal des 1522 verstorbenen Erasmus von Wagensperg in Šmartno bei Litija). — Auf dem Grabmal des 1544 verstorbenen Bischofs Franz Kazianer, das sich zwar sonst an das ältere Rauber-Epitaph anlehnt, ist der Körper unbeweglich geworden, alle Requisiten aber haben einen bloss aussagenden, und nicht einen Kompositionscharakter; die tektonischen Elemente des Rahmens sind wieder durch einen (spätgotischen) entästeten Stamm ersetzt. Neben einigen heraldischen Denkmälern in Gornji grad dürfen wir in diesser Gruppe auch das Epitaph des Siegmund Villanders (1544) in der Franziskanerkirche in Novo mesto erwähnen und derselben Hand wie das Grabmal des Bischofs Kazianer zuschreiben, und ebenso auch das Fragment einer Heiligenstatue aus Prapreče bei Lukovica (Ljubljana, Nationalgalerie).

Alles weist darauf hin, dass wir bei dieser Gruppe wenigstens mit drei Meistern zu rechnen haben. Der wichtigste (Raubers) erinnert in mancher Hinsicht an den Augsburger Sebastian Loscher (Büsten aus der Fugger — Kapelle bei der Hl. Anna in Augsburg), berücksichtigen müssen wir aber auch das schwäbische Erbe (Syrlin) und besonders den Anteil des Eichstätter Bildhauers Loy Hering. Dieser hat für Kärnten die Grabsteine des Propstes Ulrich Pfinzing in St. Paul i. Lavanttal und des Ritters Dietrichstein im Villacher Hl. Jakob gemisselt<sup>19</sup>; beide sind es wert, mit den Grabmälern von Gornji grad verglichen zu werden. Der Meister des Kreuzaltars und des Epitaphs von Johann Kazianer zeigt zum Teil einige gemeinsame Züge mit dem ebenfalls zu Augsburg gehörenden Meister der Hutstocker-Kreuztragung beim Hl. Stephan in Wien, während der Meister des Grabmals vom Bischof Kazianer nur ein Epigone der beiden vorigen ist.

In seinen Parallelfalten zwar stilistisch den Denkmälern zu Gornji grad analog ist das Relief des hl. Christoph in Ljubljana am Hause Nr. 1 in der Florijanska ulica (ca. 1530). Italienische und mitteleuropäische Elemente wirken zusammen bei den heraldischen Platten auf der Burg Turjak (1520) und auf der Burg in Škofja Loka (1527); beide sind das Werk desselben Steinmetzen.

Einen rustifizierten Widerhall der Richtung, die an der Donau wirksam war, und des Manierismus bedeutet die hölzerne Statue eines Bischofs in der Nationalgalerie aus dem vierten Jahrzehnt des 16. Jh. Parallel zum Meister Raubers können wir die Gruppe des hl. Nikolaus mit den zwei Jungfrauen aus Ojstrica über Dravograd und die Heilige aus Turiška vas bei Slovenj Gradec erwähnen (an Loscher und Hering erinnernd). Alles weist darauf hin, dass bedeutendere Meister in dieser Zeit zum grössten Teil aus deutschen Ländern, besonders aus Schwaben, ins slowenische Gebiet geraten sind. Ein Altar und ein Grabmal, wie sie in Gornji grad in den zwanziger Jahren entstehen, machen sich (wieder über Augsburg) auch in Wien erst nach dem Jahre 1510 geltend.

Nach dem Jahr 1540 verglomm das Feuer, das sich noch mit dem schöpferischen Schwung des Mittelalters nährte. Die Formphantasie wurde gelähmt und die Komposition verfiel dem Schematismus und dem Geometrismus, was wir schon in Gornji grad am Epitaph des Bischofs Kazianer bemerkten. Die dekorative Struktur wurde zum Selbstzweck, so dass das Relief die Platte mehr ausfüllt als belebt. Typen von Grabmälern, wie sie schon das Mittelalter erdacht hatte, und die die Renaissancezeit nur in ihre Sprache umgoss, wiederholen sich

mit ermüdender Einförmigkeit. Doch gerade das Grabmal war jetzt eine der wichtigsten Kungstaufgaben geworden; es beschränkt sich nicht mehr nur auf den Adeligen und den Geistlichen, sondern umfasst auch den Bürger, der sich in seiner Erscheinung kaum noch vom Adeligen unterscheidet. Auch in dieser Zeit bemerkten wir keine stärkeren Kunstzentren, es waren ja sogar die Klöster wirtschaftlich und moralisch geschwächt. Die führende Rolle in kultureller Hinsicht übernahm für einige Zeit die Steiermark, denn Graz war in den Jahren 1564 bis 1616 die Hauptstadt Innerösterreichs. Wir können sagen, dass die Kunst der Mitte und der zweiten Hälfte des 16. Jh. im slowenischen Bereich einen mehr provinziellen Charakter hatte als es je im Mittelalter der Fall gewesen war. Einer der ausgeprägtesten Renaissance-Komplexe — natürlich mit starkem Lokalkolorit — ist die Kirche der Hl. Drei Könige in den Slovenske gorice (Windische Büchel), deren Bau in den zwanziger Jahren begonnen wurde; das Presbyterium wurde 1564 vollendet, das Kirchenschiff 1577 gewölbt und im J. 1588 weihte sie der Seckauer Bischof Brenner ein. Ein zweites solches Objekt war die Marienkirche in Nova Stifta bei Gornji grad (vollendet um das J. 1560, nach dem Brand 1850 von neuem erbaut). Die bildhauerliche Ausstattung der Kirchen wurde jedoch in dieser Zeit häufig einfach durch Fresken an den Wänden oder unter den Altarbaldachinen ersetzt, wie z. B. in der Kirche des hl. Petrus in Dvor bei Polhov gradec.

Unklar ist noch die Position der damaligen Kunst in Ljubljana. Wir kennen einige heraldische Grabsteine mit nördlicher Renaissance-Ornamentik in der Pfarrkirche des hl. Petrus; denen ist verwandt ein Relief mit Wappen in der Pfarrkirche in Zgornji Tuhinj (1534)<sup>25</sup>.

Einen völlig karstlichen Beiklang erkennen wir am — 1544 datierten — Portal der Kirche des hl. Petrus in Dvor bei Polhov gradec, wo sich der Spitzbogen in einen rechteckigen Rahmen einfügt<sup>26</sup>. Die Rahmen sind mit wahrem »horror vacui« mit verschiedenartigen Motiven in Flachrelief geschmückt (grosse Buchstaben, sakrale Symbolik, Masswerk, Architekturzeichnungen — nach Skizzen und Graphiken usw.) Die Ausführung ist die eines Steinmetzen, handwerksmässig, dekorativ, doch nicht ohne Ambition. Solche Kompromisslösungen sind charakteristisch für den krainisch-küstenländischen Raum sowohl im 16. wie auch im 17. Jh. Verwandt war gestimmt der Meissel, der das Relief der hl. Anna in Stajngrub bei Gornji grad meisselte, eine reizende Rustifikation von Renaissance-Elementen weist aber sowohl als Ganzes wie auch in den Reliefs die Kanzel bei den Sv. Trije kralji v Slovenskih gorica h auf.

Die geschichtliche Lage häufte eine grössere Anzahl von recht bedeutenden Denkmälern in den Randländern, die den türkischen Angriffen am meisten ausgesetzt waren; es handelt sich um die Grabsteine der Befehlshaber, die die Militärgrenze und das Donaugebiet verteidigten: in der Bela krajina, in Novo mesto, in der Umgebung von Ptuj und im Prekmurje. Auch der Protestantismus förderte die Kultur der Grabmäler, die sich von den katholischen im hauptsächlichlichen nur dem Inhalt der biblischen Begleittexte nach unterscheiden.

Einen schablonisierten Typus eines Rittergrabmals, der nur die Details variiert, stellen dar die Epitaph von Jošt Gallenberg (1568) in Mekinje bei Kamnik, von Lichtenberg (1567) in Šmartno bei Litiija und von Ivan Lenković (1569) in Novo mesto. Es handelt sich um das Werk desselben Meisters, der wahrscheinlich in Ljubljana wirkte; typologisch lehnte er sich an das Grabmal von Hans Kazianer in Gornji grad an, doch trotz seines Gefühls fürs plastische Volumen konnte er eine schematische Härte nicht abschütteln.

Der einfache Grabstein von Matheus Stich (1578) in Laško folgt im Knorpelwerk auf dem Rahmen und in der »aufgehängten« Inschrifttafel Vorbildern aus der Renaissance, im Relief des trauernden Christus aber noch der Gotik und dem nordischen Geschmack; Ähnliches gilt auch für das Grabmal des Polydor de Montagnana in Laško, das noch zu Lebzeiten des Auftraggebers entstand. Unter die reinsten Zeugen des renaissanceemässigen Kunstwillens aber gehören die Grabsteine der Frauen aus der Familie Gütenberg und des Siegmund Gaisruk h in Slovenj Gradec. Der erste entstand gegen die Mitte des 16. Jh. und nähert sich hinsichtlich seines Stils ein wenig an die Reliefs an der Kanzel in der Kirche des hl. Jakob in Villach an, einem Werk von Gallus Seliger aus Judenburg (1555). Gaisrukhs Epitaph verwendet aber im Portalrahmen



sogar italianisierende Medaillons mit antiken Köpfchen. Das dritte Grabmal in Slovenj Gradec (Christophs von Gaisruk, 1566) gehört schon zum Typus mit der Familie der Verstorbenen vor dem Gekreuzigten. Es handelt sich um eine nordliche Stilsprache, der es neben Renaissance — Elementen nicht an Gotizismen fehlt, im Gesamtausdruck und in der Stilisierung der Figuren aber entscheidet der manieristische Charakter, der sich teilweise sogar an den Meister des Zettler Altares annähert.

Einen Gegenpol zur Dynamik dieses letztangeführten Grabmals bedeutet das Epitaph von Siegmund Schrott (1571) in der Abteikirche zu Celje: ein Ritter kniet vor dem Gekreuzigten in einem rechteckigen Feld, das mit Wänden einen abgegrenzten Raum andeutet; ein Banner, über die Schulter gelehnt, teilt die Komposition in zwei strenge Dreiecke. — Der Grabstein von Georg Feichtinger in Stara Loka in Gorenjsko dürfte das Werk eines italienischen Steinmetzen sein, der zum Teil noch gotische Elemente verwendete (Bogen mit Masswerk), die aber stimmen gut überein mit den fortschrittlicheren italienischen Elementen, unter denen es nicht an beredten Symbolen des Todes mangelt.

Im letzten Viertel des 16. Jh. errangen die italienischen Steinhauer sowohl in Krain wie auch in der Steiermark einen schon gewissermassen monopolen Charakter. In Ljubljana können wir ihnen den Grabstein von Johannes Warl in der Kirche des hl. Petrus zuschreiben.

Um das J. 1581 entstand der Grabstein des Joh. Bapt. Valvasor in Laško mit ausgesprochen protestantischem Inhalt, auf die schönsten Denkmäler dieser Art aber treffen wir in Ptuj, Maribor, Slovenska Bistrica, Celje und auf Vurberg. Am meisten zeichnet sich aus die Gruppe, die wahrscheinlich aus einer Werkstätte in Ptuj hervorgegangen ist. In ihrer Komposition verwendet sie einen zusammengesetzten, streng symmetrischen, graduierten, gut erwogenen und gegliederten Organismus: das Mittelrelief mit der Gruppe der Verstorbenen vor dem gekreuzigten oder auferstandenen Christus umgeben Rahmen mit Voluten (manchmal wechseln diese mit Delphinen, Hasen, Rosetten ab), Putti halten Wappen oder symbolische Requisiten, von den attikaartigen Abschlüssen fallen Vorhänge u. a. m. Zu den ältesten gehört der Grabstein von Idungsparg in Slovenska Bistrica (1572) mit einem Relief der Geburt Christi, der schönste ist aber das Epitaph aus dem Jahr 1597 in der Pfarrkirche von Vurberg, das einen Altaraufsatz nachahmt mit einem Relief der Auferstehung Christi, mit Genien und kriegerischen Trophäen und mit Putten, die an der Attika eine Fackel und eine Sanduhr halten. Hier haben wir es mit einem schon ganz manieristischen Stilausdruck zu tun, der mit seinem Zusammenfließen von Details und seinem bewegten Rahmen schon in den Barock weist. Natürlich müssen wir auch bei dieser Gruppe aus Ptuj, so wie bei vielen verwandten Denkmälern, mit graphischen Vorlagen rechnen. Die Meister-Steinmetzen hatten ihren Ausgangspunkt wohl im Land der Lombardei-Seen; in die Steiermark kamen sie zusammen mit den Befestigungsarchitekten. J. Curk hat für das Ende des 16. Jh. gerade in Ptuj zwei italienische Steinmetzenfamilien angeführt: *dela Porta de Riva* und *Marenzi*.

Den Epitaphen in Ptuj verwandt, doch kompositionell strenger ist Reichhardts Epitaph in Ljutomer, das um 1596 entstanden ist. Aus allen seinen Einzelheiten können wir schliessen, dass es vom selben Meister gemeißelt worden ist wie das Epitaph Christophs von Mindorf in der Burgkapelle zu Feistritz (1996) und Adams von Lengheim in Trautmannsdorf (1585); beim letztangeführten ist der Name des Bildhauers übermittelt: *Vizentius Cumini*<sup>32</sup>.

Diese lombardischen Meister<sup>33</sup> haben natürlich ihre Gesellen mitgebracht, die oft ihre Verwandten waren, gewiss haben sie aber auch einige einheimische Kräfte zugezogen. Mancher Grabstein zeigt einen sehr rustikalen, lokalen Charakter, obwohl er von italienischen Vorbildern abhängig ist (z. B. eine Reihe von Grabsteinen in Maribor). Einem Einheimischen dürfen wir auch das Relief mit orgiastischen Fashingsmasken aus Vurberg zuschreiben (jetzt im Museum zu Ptuj) aus den siebziger Jahren des 16. Jh. Die italienischen Bildhauer hatten aber auch die Fähigkeit, die Errungenschaften des italienischen Manierismus mit dem Geschmack und den ikonographischen Eigenheiten der Länder zu verbinden, die sie an die Arbeit gerufen hatten. K. Ginhart<sup>34</sup> hat begründet folgendes niedergeschrieben: »In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten

sich endlich in Österreich und in Deutschland die Formen der Renaissance in breitem Masse durchgesetzt. Die Einzelheiten waren aus Italien übernommen. Aber man hatte sie hier, wie auch in Frankreich und in Spanien, eigenwillig umgeformt, manieristisch verzierlicht, in den Verhältnissen verändert, gestreckt, starrer, ausdrucksreicher gemacht. Barocke Züge hatten den Deutschen die italienische Renaissance überhaupt erst schmackhaft gemacht und ihre Einfuhr ermöglicht. Diese Feststellung Ginharts gilt auch für die Denkmäler auf slowenischem Boden, die wir schon kennengelernt haben und denen wir auch das mit Akanthusblättern und Tierköpfen geschmückte Kapitell aus der Spätrenaissance vom protestantischen Gebethaus in Govče bei Zalec hinzufügen können (Museum in Celje); dies wurde vom Meister Antonio Pigrato gegen Ende des 16. Jh. erbaut.

Auch zu Beginn des 17. Jh. erlosch das Formalprinzip der Renaissance noch nicht, obwohl es schon häufig mit einem klassizistischen Vorzeichen auftritt, wie z. B. auf den drei heraldischen Epitaphen an der Fassade der Propsteikirche zu Ptuj, von denen das schönste das von Herberstein ist, aus dem Jahr 1627 (mit einem Lorbeerkranz um das Wappen); sie stammen wahrscheinlich wieder aus einer lokalen Werkstatt in Ptuj.

Im allgemeinen fand aber in Krain die barockisierende manieristische Richtung trotz der hier erwähnten Denkmäler weniger Widerhall als in der Steiermark, wo sie durch Graz und die grossen Kunstaufgaben in den Mausoleen in Seckau und in Ehrenhausen gefördert worden ist. Die Grabsteine von Siegersdorf und Gall in der Franziskanerkirche in Novo mesto (aus den siebziger Jahren) weisen einen gemässigten architektonischen Charakter auf; der Rahmen mit einer halbkreisförmigen abgeschlossenen Nische ist mit Renaissance-Ornamentik verziert, die (dreieckigen oder halbkreisförmigen) Aufsätze an der Spitze sind aber verloren gegangen. Es handelt sich um den italienischen Grabsteintypus, der die Figur wie mit einem Triumphbogen hervorhebt. Auch in diesem Fall handelt es sich um eine besondere Werkstatt, die — wenigstens mit Siegersdorfs Grabstein auf Vurberg — ihren Widerhall sogar in der Steiermark fand. Seinem Typus nach gehört zur selben Gattung auch das sehr beschädigte Grabmal des Lamberg in Zasip bei Bled aus dem Ende des 16. Jh. Dass jedoch dieser Typus auch im 17. Jh. nicht ausgestorben ist, zeigen die drei Grabmäler der Familie Burgstahl aus dem Schloss Krupa in der Bela krajina (Metlika, Museum), doch weicht die Tektonik bei den zwei letzten wieder einer barocken Bewegtheit (1623, 1630). — Das Brustrelief von Georg Kiesel aus Fuzine bei Ljubljana (Ljubljana, Nationalmuseum) lehnt sich stark an poccabello-artige Vorbilder an, wenn es nicht überhaupt ein Werk Martin Poccabellos ist — vgl. als seine Arbeit den Grabstein Ulrichs von Erna in Moosburg<sup>35</sup>.

In den Abschnitten über die italienische Richtung in Krain gehört auch das Lavabo in der Sakristei der Pfarrkirche zu Preserje bei Borovnica, wohin es wahrscheinlich aus der Kartause Bistra (Freudental) geraten ist; es datiert aus dem Ende des 16. oder dem Beginn des 17. Jh. Ihm ist analog der »Altar« (?) in der Vorhalle der Pfarrkirche des hl. Petrus bei Maribor (mit zwei Karyatiden an den Seiten und einem Relief Gottvaters in der oberen Lunette).

Gänzlich rustikal ist das flächige Epitaph des Pfarrers Fassia in Slavina (1588), bei dem sich der lokale, aus dem Karstgebiet stammende Bildhauer eng an die mittelalterlichen Vorlagen angelehnt hat.

Die Technik der »Steinätzung« hat im slowenischen Bereich die Grabplatte des Komturs des Deutschen Ritterordens Leonhard Fromentini (1572) im Schloss Velika Nedelja bei Ptuj hinterlassen; sie wird dem Meister Michael Holzbecher zugeschrieben<sup>35</sup>.

Gegen Ende des 16. Jh. kommt es auch im slowenischen Bereich sowohl in der Architektur als auch in der Bildhauerkunst zu einer starken gotischen Retrospektive<sup>37</sup>, die wir nicht lediglich mit Nachzügerei oder Stilkonservatismus erklären können, sondern darin auch echtes Kunstwollen sehen müssen. Es ist zwar wahr, dass hier auch im späteren 16. Jh. das gotische Stilprinzip noch lebend genug war, doch die Innovationen der italienischen Meister haben es im letzten Viertel des Jahrhunderts wenigstens geschwächt, wenn schon nicht ganz damit gebrochen. Einen vollkommenen Sieg konnten sie jedoch nicht davontragen, es konnte ja nicht einmal die Gegenreformation eine stärkere Anleh-

nung an das katholische Italien bewirken. Die neuen Formen wurden zwar bis damals vor allem in der profanen bzw. sepulkralen Plastik realisiert, die Altarplastik aber lebte (zur Zeit des Protestantismus) nur am Rande des Stilgeschehens und klammerte sich mit biologischer Notwendigkeit an die älteren Formen. So sind wir bei der Gruppe des Kalvarienberges oder bei der Trauern Maria bei den Sv. Trije kralji v Slovenskih gorica fast in Verlegenheit, ob wir sie noch dem 16. oder schon dem 17. Jh. zuschreiben sollen, jedenfalls lebt aber in ihnen eine manieristische Erinnerung an den spätgotischen Parallelfaltenstil. Ähnliches könnten wir über den Gnadenstuhl aus Radovljica sagen (Ljubljana, Nationalgalerie), der noch dem Ende des 16. Jh. angehört.

Der Bischof Thomas Hren, der Leiter der Gegenreformation in Krain, spannte in seine Rekatholisierungsaktion nachdrücklichst auch die bildende Kunst ein, doch war seine Kunstorientierung mitteleuropäisch. Wahrscheinlich fehlte es zu Hause an geschickten Künstlern, besonders Bildschnitzern, deshalb beschäftigte er Meister aus Kärnten, Salzburg und sogar aus Schwaben. Im J. 1613 wirkte in Ljubljana der schwäbische Bildhauer Leonhard Kern, der auch den Hochaltar für Gornji grad schuf. Battista Costa, der im Auftrag Hrens den neuen Kreuzaltar und den Altar des hl. Georg im Dom von Ljubljana ausführte, war vielleicht Italiener; im J. 1606 treffen wir in diesem Kreis den Holzschnitzer Peter Hofer. Doch auch nach Kärnten gerieten fremde Künstler, wie z. B. der Sachse Michael Hönel<sup>34</sup> u. a. m. — Gerade in Hrens Kreis machte sich die Retrospektive der gotischen Formen stark geltend. Wir finden sie auch am Grabmal des Bischofs Urban Textor, das Hren im J. 1619 für Gornji grad in Auftrag gab; hier sind Raubers und Kazianers Grabmäler in nüchterne Sprache transkribiert. Für die Epoche des Stilübergangs, als die manieristischen Formen fast schon ihrer selbst überdrüssig wurden, war eine historisierende Stimmung gewissermassen symptomatisch. Ältere Gnadenbilder werden nachgeahmt (v. gl. die Marienstatue in St. Janž bei Dravograd, welche die spätgotische Statue aus dem nahen Troblje nachahmt), wieder entsteht eine ganze Reihe von Schutzmantelbildern (Homec, Domžale, Kranjska gora usw.), die den mittelalterlichen ikonographischen Typus imitiert. Im Kunstkreis des Zisterzienserklosters Stična erscheint wiederholt der Spitzbogen, in der Plastik aber gotische Reminiszenzen (die Marienstatue und das Relief der Kreuzigung von der Trška gora bei Novo mesto). In der Steiermark ist ein beredtes Beispiel dieser Art die Marienstatue in Brezje bei Maribor aus dem ersten Dezennium des 17. Jh. (der Mantel ist ein späterer Zusatz), im Drautal aber die Marienstatue aus Vič bei Dravograd oder die Statue der sitzenden Maria mit dem herkulischen Kinde (früher in Dravograd), die sich an ältere graphische Vorlagen anlehnt und die gotische Diktion dem neuen Geschmack des beginnenden 17. Jh. anzupassen trachtet. — Doch auch eine Retrospektive von Formen der Frührenaissance tritt in Erscheinung; man müsste sie sogar bei der Genese des »goldenen Altars« des 17. Jh. berücksichtigen. Das Relief der Huldigung der hl. Drei Könige aus dem Altar in Gornji grad, das Hren bestellte, basiert auf einer Renaissance-Vorlage aus dem frühen 16. Jh.; nicht einmal die Erinnerung an die Parallelfalten ist darauf erloschen. Eine andere Stilsprache entscheidet in der Gruppe der Huldigung der Heiligen Drei Könige in den Slovenske gorice, die im J. 1620 der Holzschnitzer Georg Deselin aus Maribor schnitzte. Die Komposition ist erstarrt und wandelt sich zum blossen dekorativen Effekt, denn in dieser Zeit beginnen die Details ihre selbständige Bedeutung zu verlieren und ordnen sich dem grossen Ganzen unter, das den Barock ankündigt. Auch der Marienaltar in derselben Kirche (aus dem Jahr 1611; die Tischlerarbeiten hat Georg Stützel aus Maribor ausgeführt; 1636 wurde der Altar ergänzt) sucht für seine Figuren Vorbilder in der Schatzkammer der Gotik, in der Architektur aber erkennt er die italienischen Lösungen an (vgl. das Grabmal des Dogen Vendramin in der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig aus Lombardis Werkstatt), nur dass er die Proportionen und Details dem lokalen Geschmack anpasst.

So zeigt also die Bildhauerkunst im slowenischen Bereich zur Zeit der Renaissance kein einheitliches Bild und auch keine kongruente Entwicklungslinie, sie ist ja auch nicht aus festen heimischen Kunstzentren erwachsen, sondern hat die formellen Anregungen sowohl von der nordischen (besonders von der augsburgischen) Richtung als auch von der norditalienischen empfangen. In qualita-

tiver Hinsicht bedeuten den Höhepunkt gewiss die Denkmäler aus Gornji grad. Wir können natürlich keine festen Grenzen zwischen Gotik und den ersten reifen Erscheinungen der Renaissance ziehen, es scheint aber, dass die neue Stilphase im zweiten Jahrzehnt des 16. Jh. zur Reife gelangt ist. Nie hat aber der slowenische Raum auch den echten Geist der Renaissance erlebt, er hat sich ja von der italiennischen Nachbarschaft nur einige formelle Vorbilder angeeignet. Daraus entspross zwar eine dialektologisch getönte »Sonderrenaissance«, die wir aber ihrer Intensität und ihrer Qualität nach nicht gleich hoch bewerten können wie die slowenische »Sondergotik«. Eine etwas bestimmtere Gestalt bildete sie nur in der Architektur aus.

Nach 1540 trat eine Zeit der formellen Mässigung ein, oft schon mit einem manieristischen Beiklang. Die Plastiken verlieren sich jetzt im Schematismus und in der Typisierung der Resultate, die im dritten und vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts erreicht worden waren. Durch das Netz der nordischen Formprinzipie schlingen sich Innovationen von seiten der italienischen Richtung (teilweise über Friaul und den Karst), manchmal schon durch Vermittlung der lombardischen Meister. Gerade diese lösten um 1570 ein neues bewegendes Moment aus. Einer ihrer Brennpunkte war gewiss in Ptuj, der andere in Ljubljana. Ihr Hauptrepertoire besteht aus bürgerlichen Grabsteinen, deren Phantasiekraft erst im 17. Jh. dahinsiechte. Für den grösseren Teil des 16. Jh. entzieht sich uns die Physiognomie der sakralen Plastik, denn wir kennen bis jetzt nur erst wenige derartige Denkmäler. Die Reformation hat die sakrale Bilderei zweifellos gehemmt. Als sich diese Tätigkeit zur Zeit der Gegenreformation wieder belebte, griff sie häufig nach gotischen Vorbildern zurück, überschritt im dritten Jahrzehnt des 17. Jh. schon die Schwelle des Barocks — und fand zugleich die engste Fühlung mit dem einfachen Volk; einzelne Werkstätten von Bildschnitzern entstanden auch auf dem Land.

Natürlich wird man die Renaissance in Slowenien im Gefüge des weiteren kunsthistorisch-geographischen Raumes der Ostalpen untersuchen müssen. Nur auf diese Weise werden wir ihre spezifischen Eigenschaften ergründen können, wie auch ihre gemeinschaftlichen Punkte mit dem Kunstleben der Nachbarländer. Und dann erst werden die Ergebnisse unserer Untersuchung jene Resonanz gewinnen, die für die einheimische und die ausländische Kunstgeschichte fruchtbar sein wird.

(Die eingeklammerten Jahreszahlen bei den Grabmälern geben meistens das Todesjahr und nicht das Jahr der Entstehung der Denkmäler an).

## REZBARSTVO 17. STOLETJA NA SLOVENSKEM

MILAN ŽELEZNIK

Drugi simpozij slovenskih umetnostnih zgodovinarjev pod geslom PROBLEM RENESANSE NA SLOVENSKEM ima tudi značilen podnaslov MED GOTIKO IN BAROKOM. Podnaslov je značilen zato, ker razodeva željo prirediteljev, da bi simpozij načel tudi problematiko 17. stoletja, saj prav gotovo nima namena poučiti strokovnega udeleženca, med katera dva stila naj bi se skrila renesansa pri nas. Ob tako zastavljeni nalogi se mi zdi primerno, da razmišljanja o rezbarstvu 17. stoletja usmerimo tako, da bodo pripomogla k razčiščenju tudi te naloge simpozija.

Pri študiju spomenikov rezbarstva na naših tleh so se doslej jasno izoblikovali nekateri temeljni vidiki, ki so že pokazali ali pa obetajo pomembnejši rezultat. To so: vprašanje lastnega deleža v domači umetnosti, problem ljudske in tako imenovane »višje umetnosti«, vloga ornamentike, vloga naročnika, vpliv močnejše umetniške osebnosti, lokalnih delavnic in končno stilna opredelitev izdelkov. Simpozij tako rekoč odkriva stilno pastorko — renesanso pri nas. Podobna pastorka je tudi građivo 17. stoletja. Treba ga je stilno opredeliti. Skromen poskus take opredelitve za rezbarstvo, tretji v zadnjem času, naj bo prispevek v tej smeri.<sup>1</sup>

Pri popisu in fotografiranju zlatih oltarjev, ki so ključni rezbarski spomeniki, je sproti rasla in se izoblikovala delovna metoda, ki je že dala vrsto kriterijev za opredelitev oblikovnega razvoja rezbarstva pri nas.<sup>2</sup> Rezultat uporabe te metode je ob novih spomenikih vedno znova preverjena ugotovitev, da imamo v razvoju zlatega oltarja pri nas štiri temeljne razvojne stopnje. Vsaki razvojni stopnji ustrezajo spremembe, zaznamovane v luči izbranih kriterijev. Vse so tudi časovno dovolj jasno omejene, in sicer sodi prva v čas od okrog 1620 do 1650, druga v razdobje od okrog 1650 do 1670, tretja v interval med leta okrog 1670 do 1690 in četrta v čas od okrog 1690 naprej. Formalni razvoj zlatega oltarja je biološko-razvojno tako enovit, da že po tej strani terja enotno stilno oznako. V odnosu do klasičnega renesančnega oltarja ali v odnosu do zrele baročne zasnove je zlati oltar vendarle samostojna stilna umetnostna stvaritev. Označimo ga lahko kot plod posebnega, prehodnega sloga z manierističnimi znaki. Pri tem je izredno logično vraščen med renesanso in zreli barok, tako da je njegova prva stopnja obenem zadnji razvojni odraz renesanse v rezbarstvu, zadnja faza pa je že prva stopnja baročnega oltarja. Med tem doživi prehodni slog svoj polni razcvet, zrelo stilno stopnjo in domačo inačico. Tako ima manierizem v rezbarstvu

I. 1620-1650  
II. 1650-1670  
III. 1670-1690  
IV. 1690 →

I  
620 - 50  
Manieriz.

17. stoletja pri nas dva predznaka: renesančnega na začetku in baročnega ob koncu organsko zaključenega razvoja. Začetni razvoj je pri tem videti mnogo bolj manierističen, saj ga spremljajo nekateri vidnejši zunanji znaki. Manieristični izraz zrele stopnje z baročnim predznakom pa je dosledneje izpeljan in doseže množično kvaliteto.

Za prvo razdobje so značilne v rezbarstvu v glavnem tri vrste ornamentike. Ena je motiv okovja, ki je sestavljeno iz ploskovitih elementov, trakov in geometričnih likov. Ti posnemajo kovinsko oblogo, okovje. Drugo obliko, renesančni akant, prav tako redno najdemo v plitvi aplikaciji in je po obliki linearen. Tretja vrsta ornamentike, svitkovje, ni nič drugega kot neke vrste okovje, katerega robovi se zvijajo v svitke. Pri tem pa se robovi zvijajo tako, da svitek jasno kaže, da je narejen iz tankega, ploskega materiala. Deloma najdemo poleg te ornamentike tudi hrustančasti motiv, ki pa je popolnoma linearen.

Vsa ta ornamentika je v resnici še podoba renesančne ornamentalne motivike in jo ugotavljamo v 16. stoletju že na vseh tistih umetninah pri nas, ki so si tudi formalno nadele renesančna oblačila. To so predvsem na grobniki, ornamentalno obdelani arhitekturni detajli in grbi. V slikarstvu so vidne med drugim vse tri vrste, na primer na slikarijah v lutrovski kleti v Sevnici, v posameznih rokopisnih iluminacijah, na naslikanih grbih, pa tudi kot dekoracija obokov in sten.

Arhitekturno ogrodje zlatega oltarja je v tem razdobju tektonsko grajeno. Stebre, pilastre in preklado prekriva plitva ornamentika, ki jim ne jemlje strogega, renesančnega videza. Ornamentika je arhitekturi dosledno podrejena in celo tako izrazito nefunkcionalni dekorativni del, kot je krilo, ornamentika pravzaprav samo obroblja. Videti je, kot bi bilo krilo le dopolnilni arhitekturni člen. Floris je v tem razdobju enostaven, predela stoji praviloma vsa na menzi, silnice pokončnih nosilnih elementov so speljane čeznjo premočrtno do začetka nastavka. Polihromacija je v tem razdobju hladna, precej so uporabljali modro barvo in lazure na srebro. Na gladkih mejnih in venčnih profilih je ornamentika pogosto naslikana, kar varuje strogost arhitekturnih delov, celoti pa daje vendar slikovit izraz zlatega oltarja.

To razdobje ima v rezbarstvu renesančni stilni predznak. Pri tem je treba poudariti, da to ni višek v razvoju renesančnega oltarja, ampak že njegov zadnji odmev. Čeprav je uveljavljen princip nosilnih in nošenih delov, med njimi ni klasičnega renesančnega ravnovesja, vertikale odločno prevladujejo.

II  
50 - 70  
Manieriz.

Naslednja razvojna stopnja zajema čas od okrog 1650 do 1670. Ornamentika spet odlično kaže stilno in razvojno smer. Vse ploskovite in linearne oblike prejšnjega razdobja je nadomestila ena sama vrsta, masivno hrustančevje. Oblikovno je ta ornamentika prejšnji nasprotna, ni ploskovita, ampak izrazito plastična. Njeni temeljni elementi so oblo zaključeni jermenasti izrastki, jagodje na robovih, zavoji, volute, mehke linije in vzvalovana hrustančasta površina. Že opis nas vodi tudi k stilni opredelitvi. Ornamentika hrustančevja je v temelju manieristična. Nena-vaden je že izbor motiva. Organska hrustančasta gmota postane vodilni motiv in muhastim zakonom divje rasti se pokori ves ornamentalni sistem. V tej ornamentiki ni več razumske logike, na primer renesančnega



• Sl. 73. Bohinj podružna cerkev Sv. Janeza; stranski oltar iz leta 1635  
Bohinj, Filialkirche Sv. Janez; Seitenaltar; 1635

I 1620-50

svitkovja, ki se je po naravnih zakonih zvijalo na robovih v svitke, kot se je zvijal stari pergamentni zvitek v rokah tedanjega učenjaka. V tej ornamentiki tudi ni več skromnosti renesančnega akanta, ki s ploskovito obliko ne uničuje svojega nosilca, arhitekture, ampak z lirično linijo razpleta na njeni površini zadržano melodijo skladne rasti. Rast hrustančevja pa je nenaravna, uravnava jo divja fantazija svojevoljno, po trenutnem razpoloženju.

Za ilustracijo skoraj morbidnega izraza te ornamentike naj navedem doživljaj iz konservatorske prakse. Leta 1953 je bilo odločeno, da je treba rešiti dragocene zlate oltarje v grajski kapeli na Ortneku. Rezbarije izvirajo iz sredine 17. stoletja in sodijo v vrsto najkvalitetnejših pri nas. V kapeli so turisti ob slabem vremenu kurili, ljubljanski zbiratelji starin pa postopoma odnašali kipe. Z restavratorjem Lapuhom sva tedaj vse rezbarije spravila v zaboje za prevoz v Novo mesto. Ob koncu dela sva natančno preiskala tla in pobrala tudi najdrobnejše koščke hrustančaste ornamentike, da bi jih ne bilo treba pozneje na novo rezljati. V prezbitერიju so nekateri turisti kurili kar v grobnici, seveda z rezbarijami. Hotela sva rešiti tudi ta ostanek. S svečo sva si svetila in v nizkem obokanem podzemlju zbirala razdrobljene kose ornamentike. Zunaj, na svetlem, sva pregledala bero in presenečena ugotovila, da sva nabrala skupaj z lesenimi ostanki hrustančaste ornamentike tudi za nekaj pesti — človeških vretenc. Ta ornamentika v posameznih delih v resnici spominja na vretenca, na kostno hrustančevje.

Tektonika arhitekturnega ogrodja se v tem razdobju razrahlja. Glavna niša predre preklado in seže do krilne plošče, stranski deli se zmanjšajo, ravnovesje med nosilnimi in nošenimi deli je temeljito omajano. V tlorisu se oltar ob straneh odlepi od tal, stranski del nosi konzola. Teža se ne prenaša več premočrtno do menze, ampak po skrivenčnem obrisu hrustančasto zalomljene konzole ob straneh. Ornamentika zdaj arhitekturi ni več podrejena, ob njej se enakovredno izraža in jo plastično dopolnjuje. Krilo si popolnoma podredi. Spremeni se tudi polihromacija. Ozadja postanejo temnorjava, da je nasprotje med zlato ornamentiko in arhitekturo še bolj poudarjeno. Oltarji tega razdobja so polni neke zadržane moči, ki se izraža v močni plastičnosti figur in ornamentike, ta moč pa se sprosti v naslednjem razdobju

Od okrog 1670 do 1690 traja v rezbarstvu klasična stopnja zlatega oltarja. Ornamentika masivnega hrustančevja se spremeni v igrivo obliko pieteničja. Slikoviti element se zdaj enakovredno izraža ob plastičnem. Hrustančasti izrastki so se podaljšali v jermenaste tipalke, kot bi se prepletale med seboj hobotnice. Svetloba se nemirno preliva po obli površini, ob dolgih izrastkih pa tudi utone v kontrastu sence. Plastično se meša s slikovitim, vse pa obvlada sugestivni manieristični izraz ornamentike, ki je kot polip prekrila arhitekturno ogrodje.

O ravnovesju med nosilnimi in nošenimi deli ni več sledu. Preklada se je usločila ali pa jo je osrednja niša prerasila. Nosilni deli, stebri, se v mnogih primerih kopicijo ob straneh, čeprav se podolžni deli, preklada in krilna plošča, tanjšajo in deloma tudi izginejo. Nastopila je hipertrofija nosilnih delov, sočasno pa se je porodila tudi posebna oblika stebra, lupinasti steber, ki je votel in predrto rezljan. Na eni strani torej izrazito





Sl. 74. Suha pri Predosljah, podružna cerkev; stranski oltar iz leta 1661  
Suha bei Predoslje; Filialkirche; Seitenaltar; 1661

U 1650-70

poudarjanje nosilcev z njihovim kopičenjem, na drugi strani pa njihova popolna dematerializacija, kot jo izraža lupinasti steber. Vse to povezuje manieristični sistem poudarjanja in zanikanja hkrati, saj vsi ti nosilci nosijo le razbite ostanke podolžnih nošenih delov. To zanikanje arhitekturnega ogrodja se je izrazilo tudi v odnosu: arhitektura — ornamentika. Ornamentika je namreč arhitekturne dele popolnoma prekrila. Razrasla se je po vseh ploskvah in skritih kotičkih, spremenila je krilo v čipkasto zaveso in celo arhitektura sama se je spremenila v ornamentiko, kot kaže primer lupinastega stebra in lupinastih preklad. (Polihromacija) redno podpira nasprotje med arhitekturo in ornamentiko. Ozadja so temnorjava ali celo rdeča, ornamentika pa vsa zlata, tako, da bleščeče polirana površina pleteničja nemirno pobliskuje na zamolklem ozadju. Podobno manieristično nasprotje izraža tudi (floris). Že v prejšnjem razdobju se je oltarni nastavek ob straneh odlepil od menze, zdaj pa so se zalomili tudi stranski deli v prostor. Nastal je labilen položaj nasprotujočih si silnic, značilen za manieristični izraz. Ta izraz je obvladal nastavek v celoti, tako da rezbarije skupaj z pozlato, z labilno kompozicijo, z razpletajočo se ornamentiko in z nemirno menjavo svetlobe in sence ustvarjajo iluzijo nekega vizionarnega sveta, polnega bogastva fantazijskih oblik, ki se prepletajo na realno dani površini, izžarevajo pa svojo izrazno moč preko teh meja v svet optičnega videza.

Značilno kaže manieristični značaj tudi plastika 17. stoletja. Medtem ko je renesansa uveljavila plastičnost telesa v klasičnih proporcijah in je prav s telesno voluminoznostjo spočela v okviru gotskih formalnih elementov nov slog, pa je telo na splošno v plastiki 17. stoletja na zlatih oltarjih prav zanemarjena prvina. Tu ne gre le za različne stopnje kvalitete, ampak za pravo stilno usmerjenost, ko so figure enkrat manieristično podaljšane, z majhnimi glavami in dolgimi udi, in drugič spet nenormalno skrajšane kot čokati štori, kar je druga skrajnost manierističnega izraza. Pravzaprav gre za prevlado rezbarstva nad kiparstvom, kar je spet izraz stilnega razpoloženja, ko je važnejša celota v službi manierističnih učinkov kot upodobitev normalne figure, ki opazovalca humanizira. Važnejši sta vizija in samopozaba kot zavest lastnega telesa. Barok je reagiral na podobne notranje vzgibe s čutnostjo, renesansa pa je ustvarila voluminozno telo v smislu moči, moškosti in simfonije golega telesa. Da tega pojava ni mogoče razložiti zgolj z željo uspele protireformacije, da bi usmerila ljudi v svet vizionarnosti, kar je sicer važen element, pa nazorno priča baročna umetnost, ko so se podobne želje v umetnosti manifestirale s čutnostjo. Ustvarjene so bile plastike, senzualno prefinjene in popolne v proporcijah. Gre pač za stilno usmerjenost in ta je v prehodnem slogu manieristična. Plastike so bolj simboli; na meji med obrtniško in ljudsko podobarsko umetnostjo so okorno preproste, prav kmečke, kot bi jih vzeli iz pratike. Važni so atributi. V teatrskih scenah, kot na primer na Muljavi, pa je kvalitetna plastika, pomešana z glavicami na količkih, spet v službi skupnega učinka, ko ni važno opazovanje posameznega telesa, ampak vizija dogodka. Na splošno so plastike poudarjene individualno v posameznih nišah. Njihova dejanja so prikazana shematično, zgolj zunanje pripovedno, saj so le del neke vizije, ki pa je neposredno otipljiva. Stensko slikarstvo nad menzo nadomesti rezljani oltarni nastavek. Ta čut



• Sl. 75. Suha pri Predosljah; veliki oltar iz okrog 1680  
Suha bei Predoslje; Filialkirche Hauptaltar; um 1680

III 1670-90.

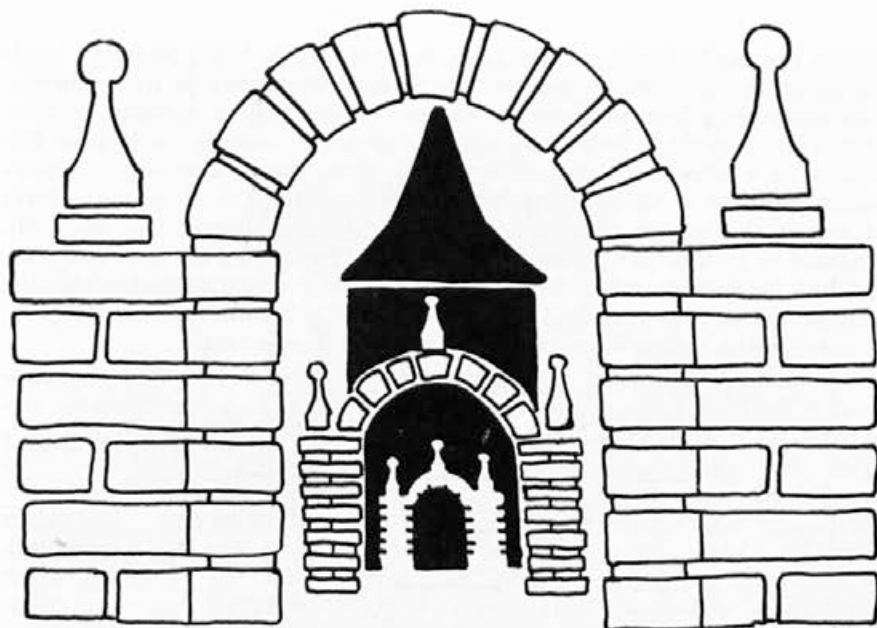


Sl. 76. Suha pri Predosljah, podružna cerkev; skica osrednjega dela velikega oltarja iz okrog 1680

Suha bei Predoslje, Filialkirche; Skizze des Mittelteils des Hauptaltars; um 1680

za plastično je dediščina renesanse. Sedaj šele zasledimo cerkvene klopi v podružnicah. Kmet je hotel udobno gledati. Ljudje niso samo stali ali klečali, ampak tudi sedeli. Tudi v tem se sociološko kaže element humanizacije kot dediščina renesančnega razdobja. V renesansi se značilno manifestira razumski nauk o lepem in celo zavest lastnega telesa je projicirana skozi razum. To telo je lepo, skladno, prav razumsko utemeljeno. Življenje pa je raznovrstno, vsak trenutek se porajajo ljudje, ki niso oblikovno skladni. Tako je manierizem, kot ga ugotavljamo pri nas, zdrava reakcija na utopični nauk o idealno lepem. Prehodni slog je namreč ob vedno svežem prilivu likovnih predstav ljudstva polnokrvno zaživel.

V odnosu do arhitekturnega ogrodja je telo kot osrednji motiv v osi oltarnega nastavka na klasični razvojni stopnji od okrog 1670 do 1690 poudarjeno v značilnem manierističnem notranjem razmerju. Kompozicijska shema osrednjega dela oltarnega nastavka s Suhe pri Predosljah nam to nazorno kaže. Osrednji motiv, plastika, se sicer optično podreja okvirni arhitekturi v prvem planu, vendar pa prerašča enako okvirno arhitekturo v drugem in tretjem planu, čeprav stoji sama v zadnjem planu perspektivične poglobitve. To je tipično manieristično nasprotje. Najprej konstruiranje zamotane globinske perspektive, ki uporabi celo kulisno razporejene oblake, potem pa negacija te perspektive s figuro, ki preraste vodilni okvirni motiv. Vse to pomaga ustvariti labilnost in nagle nasprotujoče si zaporedne menjave pri doživljanju umetnine. Pri tem ima še posebno rafinirano vlogo barvita rumena svetloba, ki žari za glavo



Sl. 77. Soteska, skica pogleda skozi vrtno portale na Hudičev turn iz zadnje četrtine 17. stol.  
 Soteska, Blick durch die Gartenportale auf den »Teufelsturm«; letztes Viertel des  
 17. Jahrhunderts

figure v ozadju in optično z nasprotno svetlobo spet negira njeno moč. Hkrati ustvarjajo vsi ti elementi, skupaj s prepletajočo se ornamentiko in bieščečo pozlato, vizijo nekega fantazijskega sveta.

Podobno načelo lahko ugotovimo tudi na kompozicijski shemi enega najlepših pogledov, ki ga je v arhitekturi pri nas ustvarilo 17. stoletje; to je pogled skozi grajske vrtno portale v Soteski s Hudičevim turnom v ozadju. Edinstvena kompozicija je danes že bistveno okrnjena, ker so prvi portal prepeljali v novomeški muzej. Shema je napravljena po skici v popotnih zapiskih iz leta 1952. Tudi tu imamo v prvem planu okvirno arhitekturo kamnitega portala, ki se kot okvirni motiv in perspektivno pomagalo ponovi še v drugem in tretjem planu. Tudi tu se osrednji motiv, v tlorisu štirilistni stolp, optično podreja okvirni arhitekturi prvega portala, hkrati pa prerašča enak motiv v naslednjih planih. S hojo skozi portale prav do mogočnega stolpa v ozadju dobi osrednji motiv podoben vsebinski poudarek kot plastika v prejšnjem primeru in nas v končnem učinku pripelje do podobnega doživetja. Še več, tudi tu je nasprotna svetloba vključena v kompozicijo, saj je arhitekturna os orientirana v smeri vzhod-zahod. Tako je celostni doživljajski učinek omejen na dopoldanske ure kot v primeru oltarnih nastavkov s svetlobnim učinkom v pravilno orientiranih podružnicah. Obe umetnini sta nastali sočasno v zadnji četrtini 17. stoletja.

Kako vse drugače je oblikovno in stilno reševala take probleme renesansa na stopnji kvadraturizma, kaže primer oltarnega tabernakla iz Peca na Madžarskem iz prve četrtine 16. stoletja. Podobno konstruirane

imamo pri nas tudi oltarne nastavke. Arhitektura je tukaj podana v realnih razmerjih po zakonih perspektive in človeška figura je njeno merilo. Adoratorji, ki z leve in desne prihajajo po stopnicah v osrednji prostor, se gibljejo v realnih proporcijah, osrednji motiv križanega pa je tako humaniziran v odnosu do drugih figur, da se je moral zadovoljiti s prav malim merilom v očiču perspektivne konstrukcije. Osrednji motiv torej ni prerastel okvirne arhitekture, ampak se ji je popolnoma podredil, umaknil se je v notranji svet simbola. To je pač oblikovno posebna rešitev, ki kaže spodnjo mejo, od katere je izhajalo renesančno stilno občutje, medtem ko kaže primer iz 17. stoletja notranjo kompozicijo nasprotujočih si silnic, ostro menjavo razumske in čustvene komponente.

Renesansa je namreč povezovala dogodke v okviru realne pomembnosti v svet notranje poglobitve, manierizem pa v okviru nerealne pomembnosti v svet vizije, medtem ko je barok povzdigoval dogodke v okviru nadrealne pomembnosti v svet zunanje manifestacije. To bi lahko izrazili tudi z notranjim razmerjem med čustvom in razumom. V renesansi gleda razum dogodke v realnih razmerjih, ki pa jih čustvo navznoter pogloblja v višje oblike. V manierizmu gleda razum dogodke v nerealnih razmerjih, ki jih čustvo povzdiguje v vizijo; v baroku pa gleda razum dogajanja v nadrealnih razmerjih, ki jih čustvo izraža z zunanjimi sredstvi patosa. Stara je trditev, da oči najbolje razodevajo človeka. Če bi stilno primerjavo prenesli prav na izraz tega človeškega okenca v vidni svet materije, bi lahko rekli, da gleda renesansa samozavestno, manierizem zbegano in vročično, barok pa zamaknjeno.

Renesančni človek se je zavedal svojega telesa razumsko. Zato je bilo to telo idealno lepo po kanonu razumskih dognanj o skladnosti in pravih proporcijah. Človeku manierizma je telo nerealno podaljšana tipalka v svet vizije, baročni človek pa se je zavedal svojega telesa v nezemeljski projekciji čutne razdraženosti.

Da se nit razmišljanj ne bo izgubila, se povrnimo k stilni opredelitvi rezbarstva. V zadnji razvojni stopnji od okrog 1690 naprej je ornamentiko pleteničja nadomestil baročni akant. Njegovi izrazni elementi so dosledno slikoviti. To so ostri zalomi, razcefrani obrisi in profili, koničasti listi, hrapava površina, ostro menjavanje svetlobe in sence. Ornamentika se je tudi na zunaj podredila novemu, baročnemu stilu.

Arhitektura je postala spet tektonska. Prej porušeno ravnovesje med nosilnimi in nošenimi deli je spet poudarjeno, toda drugače. Stranski deli so krepko zajeli prostor pred seboj. Oltarni nastavek se je uveljavil v prostornini in zdaj ni več labilen. Nosilni elementi so speljani navpično do začetka nastavka, še več, čez podstavek segajo ob strani prav do tal. Ornamentika se je arhitekturi spet podredila, v polihromaciji pa se je uveljavilo zelo temno, skoraj črno ozadje, ki posnema vrste naravnega, temno politiranega lesa. Ohranjeni so primeri iz politirane orehovine. Prehodni slog je, podobno kot na začetku, prešel v območje sosednjega stila, v prvo fazo baroka.

Ob tako zaključeni skici prehodnega sloga morda ni odveč prav na kratko omeniti oblikovne in stilne predhodnike zlatega oltarja. Nagrobna arhitektura in nagrobni reliefi ter slavoločna in portalna arhitektura skupaj s formalnimi elementi renesančnih stavbnih lupin so temelji, iz ka-



Sl. 78. Smarata, podružna cerkev; oltar iz leta 1696  
Smarata, Filialkirche: Altar; 1696

IV 1690-1720.

terih je oblikovno izšel tudi oltarni nastavek 17. stoletja. Pri nas je imelo močan vpliv seveda še križanje z gotsko tradicijo krilnega oltarja, grafični listi pa so pomagali širiti nove vrste ornamentike. V 16. stol. je znana arhitekturna oblika oltarja, kot je v skupinski kompoziciji ohranjena v Dvoru pri Polhovem Gradcu s slikanimi prizori nad menzo. V individualni obliki je tak tip skiciral v vizitacijskih protokolih tudi Tomaž Hren. V teh rokopisih so se ohranile tudi številne skice raznih tipov oltarjev, ki imajo vsi izrazito renesančne poteze. Skica oltarja iz šempetrske cerkve v Ljubljani kaže, da govori arhitekturno ogrodje formalni jezik renesanse, čelo v sredini je polkrožno, figure pa se gibljejo v pravih poročih.

Poleg stilne opredelitve se nam zdi v okviru simpozijske problematike predvsem pomemben problem udomačitve nekega sloga. Za prehodni slog smo rekli, da je na višku razvoja ustvaril med nami tudi domačo inačico zlatega oltarja. Medtem ko bi lahko za vsak oltar iz prejšnjih razdobj kje na tujem vendarle našli primerjavo v bolj ali manj podobnem izdelku, pa za primer udomačenega zlatega oltarja prepričljive primerjave ne najdemo. To je v resnici domača varianta stilnih rešitev, slog se je udomačil, sprejeli smo ga in ustvarjalno preoblikovali. Na Gorenjskem je tako inačico do popolnosti razvil kranjski rezbar druge polovice 17. stoletja. Njegov oltar s Suhe pri Predosljah smo videli na razstavi baroka. Drugi rezbar z Gorenjskega, ki je ravno tako razvil tak tip oltarnega nastavka, pa je mojster Jamšek iz Škofje Loke.

Dosedanje pisanje o Jamških se je v glavnem omejevalo na edino podpisano delo, na oltar s Suhe pri Škofji Loki, in na nekatere arhivske podatke. Podroben pregled terena pa je pokazal, da gre za večjo skupino del, ki jih na podlagi stilne primerjave lahko povežemo v celoto.

V okolici Škofje Loke, Ljubljane, Polhovega Gradca ter v Poljanski in Selški dolini je ohranjenih kar 16 oltarnih nastavkov, ki jih lahko z gotovostjo pripišemo delavnici škofjeloških Jamškov. Prvi je datiran z letnico 1652 in eden zadnjih z letnico 1710. Stilno gre torej za razpon v treh razdobjih prehodnega sloga in značilno je, da se tudi kvalitetni vrh delavnice ujema s kulminacijo v stilnem razvoju v letih od okrog 1670 do 1690. Osrednji osebnosti delavnice, verjetno Janezu Jamšku, je uspelo, da je v skupini izdelkov razvil domačo inačico zlatega oltarja. Ves samosvoj, fantastičen v kompoziciji, kvaliteten v detajlih, v tlorisu pa še ploskovit je oltarni nastavek na Suhi pri Škofji Loki iz leta 1672. V celoti kaže z nenavadno kompozicijo na severne stilne vplive. Zanimivo je, da je ustvaril isti mojster deset let kasneje oltar pri Sv. Barbari, ki je s stranskimi deli zajel prostor pred seboj, saj so se ti zalomili kot pri baročnem oltarju. Izraz umetnine je zasidran še vedno ves v znamenju zrele stilne stopnje. Samo dve leti mlajši izdelek v Pevnem je v tlorisu spet ploskovit, s tipično konzolo na straneh, s katero je poudarjena labilnost kompozicije. Tudi ta nastavek ima, kot prejšnja dva, za glavno figuro svetlobni jašek. Rezbarije iz leta 1685 v Setnici nad Polhovim Gradcem kažejo oltar istega tipa, le da je stranski del spet zajel prostor pred seboj, vendar pa ostal na labilni, kolenčasto zalomljeni konzoli. Barvni posnetek tega oltarja v topli sončni svetlobi tudi nazorno kaže, zakaj so ljudje te umetnine poimenovali »zlati oltarji« in kako je na njih





Sl. 79. Sv. Barbara nad Škofjo Loko, podružna cerkev; slika je delo Jamškove delavnice iz zadnje četrtine 17. stol.

Sv. Barbara bei Škofja Loka, Filialkirche; Enthauptung der hl. Barbara, Bild Jamšeks Wertstätte; letztes Viertel des 17. Jahrhundert



Sl. 80. Sv. Andrej na Koncu, podružna cerkev; glavica iz misala iz leta 1684

Sv. Andrej na Koncu, Filialkirche; Köpfchen aus dem Missale; 1684



Sl. 81. Zviroček, podružna cerkev; glavica s podstavka oltarja iz 17. stoletja

Zviroček, Filialkirche; Köpfchen vom Altarsockel; 17. Jahrhundert

zaživel vizionarni fantazijski svet prehodnega sloga. V drugih izdelkih iste delavnice počasi upada kvaliteta. Vidimo, da so bile na delu druge roke, ki niso več zmogle ustvarjalne kontuitete, ki pa so še vedno ohranjale zunanje značilnosti delavnice. Take značilnosti so na primer poseben tip angelskih glav z razprostrtimi krili, čašasti nastavki stebrov z značilno vinsko trto in enaka oblika kapitelov.

Poseben mik daje tej delavnici poleg njene velike zmogljivosti tudi njena široka likovna usmerjenost. Spričo tega, da so ohranjeni v več kot polstoletnem razdobju rezbarski izdelki povprečno v triletnih razmakih,



Sl. 82. Piran, muzej; del naslovne strani doktorske diplome iz Padove iz leta 1664

Piran, Museum; Teil des Titelblattes des Doktordiploms, Padua; 1664



Sl. 83. Sv. Andrej na Koncu; motiv iz misala, tiskanega v Benetkah leta 1684

Sv. Andrej na Koncu; Motiv aus dem Missale, gedruckt in Venedig 1684



Sl. 84. Skofja Loka, muzej; del stebra z velikega oltarja cerkve v Dražgošah

Skofja Loka, Museum; Säulentell vom Hauptaltar der Kirche in Dražgoše

lahko z vso gotovostjo pripišemo isti delavnici še vrsto slikarij. To so slike v oltarjih, antependiji in votivne podobe. Tak antependij iz leta 1661 je ohranjen na primer na Valtarskem vrhu. Poleg mnogih drugih značilnosti (tip obraza, okvirna ornamentika, modelacija, barve) razodeva njegov izvor tudi značilna angelska glavica. Njeni rezljani sorodniki so ohranjeni na oltarjih iste delavnice. Tudi antependij v Pevnem nosi letnico 1661. Slika v Sopotnici izvira iz časa nastanka oltarja leta 1669. Pokol nedolžnih otrok je prikazan močno pripovedno in z mnogimi manierističnimi potezami. Skoraj deset let mlajša slika v Spodnjem Bitnjem



Sl. 85. Skofja Loka, muzej; del stebra z velikega oltarja cerkve v Dražgošah  
Skofja Loka, Museum; Säulentell vom Hauptaltar der Kirche in Dražgoše



Sl. 86. Dolenja vas pri Cerknici, podružna cerkev; slika sv. Marjete s stranskega oltarja iz konca 17. stol.

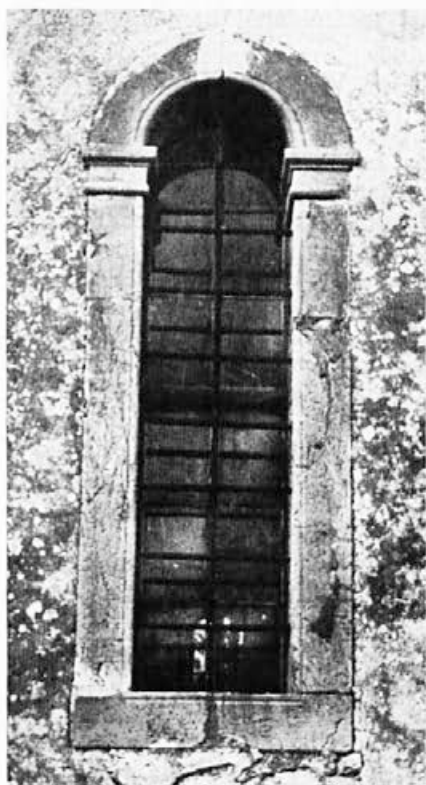
Dolenja vas bei Cerknica; Filialkirche; Bild der hl. Margarete vom Seitenaltar; Ende des. 17. Jahrhunderts



Sl. 87. Smarata, podružna cerkev; kip sv. Marjete z velikega oltarja iz leta 1696

Smarata, Filialkirche; Statue der hl. Margarete vom Hauptaltar; 1696

z istim motivom razodeva še vedno enako rutino in isti stilni izraz. Tudi podoba v Pevnem je na istem nivoju. Ta umetnost je hotela ustreči ljudskemu okusu in mu je tudi ustregla, kot pričajo številna naročila. Poglejmo samo naivno pripovednost slike pri Sv. Barbari iz leta 1682. Prizor se odigrava na praznem prostoru pred stolpom, ki ga vidimo na desni in katerega nasprotna utež je v kompoziciji skupina bradatih opazovalcev na levi. V sredini je kralj rabelj in nad vsem plava putto z vencem in palmovo vejico. Hudi oče Barbaron je dvignil svoj kraljevski meč in nič ni videti preveč jezen. Zdaj zdaj bo padla lepa glavica proč in spet ni videti, da se boji. Nad njo že plava putto in ji prinaša znake mučeništva. Na levi bradati sekundanti radovedno opazujejo prizor. Slike mojstra Jamška imajo skoraj nekaj skupnega z Bergantovimi slikami. Čeprav mojstra loči različna raven kvalitete in stoletni razmak, je njun umetniški izraz soroden. Ne ugotovimo samo sorodnosti barvnega izraza, mon-



Sl. 88. Dolenja vas pri Cerknici, podružna cerkev; okno v ladji iz 17. stol.

Dolenja vas bei Cerknica, Filialkirche; Fenster im Kirchenschiff; 17. Jahrhundert



Sl. 89. Sopotnica v Poljanski dolini, podružna cerkev; lavabo v zakristiji iz 17. stol.

Sopotnica im Tal von Poljane, Filialkirche; Waschbecken; 17. Jahrhundert

goloidnih potez obrazov in zelenih senc, scrodnosti je mnogo več. V teh je skrita preprosta resnica, da sta oba razumela domače ljudi in zanje slikala.

Register delavniških naročil pa s temi primeri še ni izčrpan. Tu je še votivna podoba iz šestdesetih let 17. stoletja, ki je visela v cerkvi v požganih Dražgošah. Zdaj jo hrani, od ognja poškodovano, škofjeloški muzej. Še posebej so zanimive skupine klečečih v spodnjem delu slike z značilno nošo, napis pod lepo gospo s klobukom pa pove, da je prišla celo iz Ljubljane. Votivne podobe iste delavnice hrani tudi podružnica pri Sv. Andreju na Koncu. Tam je ista delavnica pokrila stene prezbiterja s freskami. Detajl z bradatimi rablji kaže enako kvaliteto, kot smo jo videli na slikah na platno in les. Delavnica Jamškov je bila za naročnika likovnih del res univerzalna. In tako se prav nič ne čudimo, da je leta 1699 njen slikar, ko so njegovi kolegi rezbarji postavljali oltar v po-

družnici sv. Križa nad Selcami, poslikal tudi zidano znamenje na razpotju pred bližnjo kmetijo.

Zgolj zaradi formalne popolnosti še nekaj arhivskih podatkov, ki osvetljujejo predvsem škofjeloško rodbino Jamškov. Steska<sup>3</sup> navaja Janeza Jamška v zvezi z oltarji na Suhi. Našteva ga med slikarji, vendar pravi, da je bil tudi rezbar. Kos<sup>4</sup> navaja Jamška Ivana, slikarja, v letih 1698 in 1699 kot loškega meščana. Jakob Jamšek<sup>5</sup> je bil slikar in meščan v Škofji Loki in je leta 1652 pozlatil in poslikal oltarje v Crngrobu. V krstnih maticah iz leta 1686 na Vrhniki najdemo po Maroltu<sup>6</sup> podatek o slikarju Urbanu Jamšku. »Ex Verd. Die Augusti baptizatus est Bartholomeus legitimus filius Urbani Jamschik pictoris civis locopolitani itd.« Marolt<sup>7</sup> opisuje v topografiji Vrhnike sliko P. I. Jamška. V Steletovih<sup>8</sup> topografskih zapiskih iz leta 1922 so navedeni podpisi na freski Jerneja iz Loke v lopi podružnice pri sv. Andreju na Koncu: Jakob Jamschikh Mahler 1653, Andreas Jamschikh maller gesell 1628. Na hrbtni strani oltarja pri Sv. Barbari je na deski napis: Iamschikh Maller gesell z datumom 27. avgust 1684. Poleg njega je napis: M. Slamnikh Tischler Gesell, ki se nanaša na isto letnico. O Slamniku je ohranjen tudi arhivski podatek, ki poroča, da je na Osolniku nad Sv. Barbaro napravil veliki oltar.<sup>9</sup> Ta oltarni nastavek je v resnici pravi mizarski izdelek in posnema nekatere elemente oltarja pri Sv. Barbari. Na isti deski se je podpisal tudi Urban Jamschikh, ki ga že poznamo iz zapiska na Vrhniki in pri Sv. Andreju. Podpisan je tudi na freskiranem ornamentu na Suhi pri Škofji Loki leta 1684.

Če to povzamemo, je od produkcije Jamškove delavnice ohranjenih okrog 40 primerov rezbarij, plastik, fresk in slik na platno in les, brez oltarnih polhiromacij. Izdelki te rezbarsko-podobarske delavnice so zadovoljili likovne potrebe kmečkega in polkmečkega prebivalstva v okolici Škofje Loke in potrebe meščana v mestu samem. Ustregli so ljudskemu okusu, ker so s samosvojim stilnim prijemom in z velikim posluhom za pokrajinske likovne prvine nudili ljudem zrcalno podobo njihovega življajskega sveta in njihovih likovnih nagnjenj. Profil in nivo te dejavnosti je značilen za udomačeno umetnost 17. stoletja na naših tleh. Nedvomno jo je podpirala močnejša gospodarska dejavnost v drugi polovici stoletja, po končani tridesetletni vojni in turški nevarnosti, hkrati pa je imela svojega družbenega nosilca, meščana in kmeta za naročnika del.

Med pomembnimi vidiki pri raziskovanju gradiva je umetnostno-geografski vidik. V rezbarijah mojstra Jamška smo zasledili enkrat severni vpliv, drugič močne stilne vplive baroka. To je plod umetnostno-geografske pogojenosti ozemlja, kamor so se skozi stoletja stekali južni vplivi po obeh dolinah Sore, zlasti po Poljanski dolini. To ozemlje je bilo hkrati zaledjem široko odprto na sever in dovzetno za severne vplive že po njihovi vodilni vlogi na ostalem ozemlju. Značilne so nekatere zunanje likovne manifestacije južnih vplivov. Glavica iz misala, ki je bil tiskan leta 1684 v Benetkah in je shranjen v podružnici na Koncu, je podobna glavici, ki jih najdemo na rezbarijah pod južnim vplivom. Motiv delfinov z doktorske diplome, ki je bila izdelana sredi 17. stoletja v Padovi in jo hranijo v piranskem muzeju, vidimo tudi na rezbarijah v

Dražgošah iz leta 1658. Te rezbarije pa so delo ljubljanskega mojstra z južnim priimkom Kornelij. Motiv telesa v podobi ribe iz istega misala je spet soroden motivu z dražgoških rezbarij.

Zgovorne pa niso samo formalne umetnostnogeografske primerjave, ampak predvsem primerjave, ki kažejo v različnih vrstah likovne umetnosti isto stilno usmerjenost. Tako je na primer plastika sv. Marjete iz Šmarate v stilnem izrazu močno sorodna sliki z isto temo iz Dolenje vasi, obema pa lahko postavimo ob stran za ilustracijo proporca okno iz podružnice v Dolenji vasi ali lavabo iz Sopotnice. Putti muzikanti, znanilci južnega vpliva na dražgoškem oltarju, imajo zanimivo likovno vzporednico v slikanih vrstnikih na lesenem stropu v Gostečah.

Naj končam z mislijo, kako zelo so potrebna raziskovanja prav vseh plasti umetnosti, in to z najrazličnejših vidikov. V smislu reakcije na formalistično uglajeno prakso bi tudi v rezbarstvu kaj lahko ilustrirali razvoj na dvajsetih najkvalitetnejših primerih kot nosilci imanentnega razvoja. Zdi se mi pa, da mora raziskovalec domače umetnostne preteklosti upoštevati tudi vse ono, kar zasledi pod visokimi vrhovi kvalitete. Zanimariti ne sme življenja po dolinah in likovnega potrošnika med ljudstvom, prezreti ne sme tiste plasti naroda, ki je bila množični odjemalec umetnosti. Zato tudi načelno izbrana ilustracija prav ob delih Jamškove delavnice. Pri raziskovanju podobnega gradiva se lahko pokažejo zveze in razmerja, ki zelo neposredno vodijo k človeku, uživalcu umetnine. Ali jasneje: potrebne so raziskave vseh vrst, zanemariti pa bi ne smeli označenega materiala. Tudi povezave s kulturno zgodovino, s splošno zgodovino in z njenimi posameznimi vejami so lahko izredno plodne. Pri tem se ni treba bati, da bi postala umetnostna zgodovina privesek zgodovine, saj iz svojega gradiva lahko posreduje zgodovini podatke prve vrste. Gre pač za medsebojno oplajanje in v končni fazi za tako razlago umetnostnih pojavov, ki bo dala poleg stilnih opredelitev in metodološko izrazito umetnostnozgodovinskih razlag tudi v luči neumetnostnih kriterijev zadovoljiv odgovor, zakaj imamo prav tako umetnost in ne drugačne. Razlaga domače umetnosti naj bi v največji možni meri upoštevala človeka ustvarjalca, ki na domačih tleh domačemu človeku reže kruh umetnosti, hkrati pa naj bi upoštevala tudi likovno žejo domačega človeka in vse prvine, ki mu to žejo gase.

#### Opombe

<sup>1</sup> M. **Železnik**, Kranjska rezbarska delavnica druge polovice 17. stoletja, 900 let Kranja, Spominski zbornik, Kranj 1960, str. 183—199; M. **Železnik**, Rezbarstvo 17. stoletja, katalog Barok na Slovenskem, Ljubljana 1961, str. 54—58.

Posamezna predavanja s simpozija so, v obliki člankov za dokaj pozno objavo, deloma precej spremenjena. Nepoučeni spremljevalec živahnega razvoja domače umetnostnozgodovinske misli je zato prikrajšan za avtentični diagram naglega prehoda k naprednejši stilni opredelitvi gradiva iz 17. stoletja, kar velja predvsem za arhitekturo. Na splošno so bili pojavi manierizma pri nas dokaj malo opazovani. Videti pa je, da nudi gradivo tega časa dovolj oporišč za jasnejšo podobo stila, ki je bil pred tem simpozijem močno zapostavljen. Nekakšna zadrega okrog raziskovanja manierizma ne izvira samo iz dilem, ki se z njim v zvezi pojavljajo v umetnostnozgodovinski literaturi že desetletja drugje, ampak predvsem iz posebnosti domačih stilnih pojavov, ki jih največkrat

ni mogoče razložiti zgolj s popolnim apliciranjem druge že izdelanih metod. Ali jasneje: v dvogovoru med raziskovalcem in gradivom, preprosto domače gradivo ne odgovarja vedno na zveneča vprašanja.

<sup>2</sup> M. **Železnik**, Osnovni vidiki za študij »zlatih oltarjev« v Sloveniji, ZUZ n. v. IV, 1957, str. 131—182.

<sup>3</sup> V. **Steska**, Slovenska umetnost, I. del, Slikarstvo, 1927, str. 25.

<sup>4</sup> F. **Kos**, Zgodovinski pobirki iz loškega okraja, IMDK II, Ljubljana 1892, str. 11.

<sup>5</sup> V. **Steska**, o. c., str. 25.

<sup>6</sup> M. **Marolt**, Dva življenska podatka, ZUZ VII, 1927, str. 48.

<sup>7</sup> M. **Marolt**, Dekanija Vrhnika, Ljubljana 1929, str. 115.

<sup>8</sup> F. **Stelè**, Zapiski XVII, 1922, str. 21—25.

<sup>9</sup> A. **Koblar**, Zgodovina Sorske in Preške fare, Ljubljana 1884, str. 64.

## ZUSAMMENFASSUNG

### DIE SCHNITZKUNST DES 17. JAHRHUNDERTS IN SLOWENIEN

Die Studie ist ein Beitrag zur Definition des Stils der Schnitzkunst in Slowenien auf dem Symposium, das den charakteristischen Untertitel Zwischen Gotik und Barock trägt. Das Material sind die Altaraufsätze des 17. Jahrhunderts, die sogenannten »goldenen Altäre«, welche die Schlüsseldenkmalereie der Schnitzerei sind. Die Formentwicklung des goldenen Altares ist so einheitlich, dass er schon deshalb eine einheitliche Stilcharakteristik verlangt. Wir können ihn als Produkt eines besonderen Übergangsstils mit manieristischen Elementen bezeichnen. Dabei ist er ausserordentlich logisch zwischen der Renaissance und dem reifen Barock eingewachsen, so dass seine erste Entwicklungsphase zugleich der letzte reinere Ausdruck der Renaissance in der Schnitzkunst, seine letzte Phase aber schon die erste Stufe des Barockaltars ist. Dazwischen erlebt der Übergangsstil seine volle Entfaltung, die Stufe der Reife und eine einheimische Variante.

In der ersten Periode, von ungefähr 1620—1650, treten in der Schnitzerei hauptsächlich drei Arten von Ornamentik auf. Die erste ist das Motiv des Beschlagwerks, das aus flächenhaften Elementen, Bändern und geometrischen Figuren, die Metallbeschlag nachahmen, zusammengesetzt ist. Die zweite Form, der Akanthus der Renaissance, tritt geradeso regelmässig in seichter Applikation auf und ist der Form nach linear. Die dritte Form, das Rollwerk, ist nichts anderes als eine Art von Beschlagwerk, dessen Bänder sich in Wülsten zusammenrollen. Dabei ist die Art dieses Zusammenrollens derartig, dass der Wulst klar zeigt, dass er aus dünnem, flachem Material besteht. Nur in einzelnen Fällen tritt neben dieser Ornamentik auch das Motiv des Knorpelwerks auf, das aber vollkommen linear ist.

Das Architekturgerippe des goldenen Altares ist in dieser Periode tektonisch gebaut. Säulen, Pfeiler und Gebälk überdeckt seichte Ornamentik, die ihnen nicht den Anschein strenger Renaissance nimmt. Die Ornamentik ist der Architektur konsequent untergeordnet, so dass sie sogar einen so nichtfunktionalen und dekorativen Teil, wie es die Flügel sind, eigentlich nur umsäumt. Es sieht so aus, als ob die Flügel nur ein ergänzendes Glied der Architektur seien. Der Grundriss ist in dieser Periode einfach, die Predella steht in der Regel ganz auf der Mensa, die Linien der aufrechten tragenden Elemente sind über sie geradlinig bis zum Beginn des Aufsatzes geführt.

Die Polychromierung dieser Periode ist kühl, man verwendet häufig blau und lasurblau auf Silber. Auf den glatten Grenz- und Kranzprofilen ist die Ornamentik oft gemalt, was das strenge Aussehen der Architekturteile bewahrt, aber doch dem Ganzen den malerischen Ausdruck des goldenen Altares gibt.



In der Schnitzerei hat diese Periode den Stilcharakter der Renaissance. Dabei muss man aber betonen, dass das nicht der Höhepunkt in der Entwicklung des Renaissancealtars ist, sondern schon sein letztes Echo. Obwohl das Prinzip der tragenden und getragenen Teile Geltung hat, ist doch kein klassisches Renaissancegleichgewicht zwischen ihnen, die Vertikalen herrschen entschieden vor.

Die folgende Entwicklungsstufe umfasst die Zeit von ungefähr 1650-70. Die Ornamentik zeigt wieder ausgezeichnet die Richtung des Stils und der Entwicklung. Alle flachen und linearen Formen der früheren Periode hat eine einzige Art ersetzt: massives Knorpelwerk. Die Form dieser Ornamentik ist der vorherigen entgegengesetzt, sie ist nicht flach sondern ausgesprochen plastisch. Ihre Grundelemente sind rund abgeschlossene riemenförmige Auswüchse, Beeren an der Rändern, Windungen, Voluten und weiche Linien, wellenbewegte knorpelförmige Oberfläche. Schon die Beschreibung führt uns auch zur Definition des Stils. Die Ornamentik des Knorpelwerks ist in ihrer Grundlage manieristisch. Ungewöhnlich ist schon die Auswahl der Motive. Die organische knorpelartige Masse wird das führende Motiv und den launenhaften Gesetzen des wilden Wachstums ordnet sich das ganze ornamentale System unter. In dieser Ornamentik ist nicht mehr die vernünftige Logik z. B. des Rollwerks der Renaissance, das sich nach natürlichen Gesetzen an den Rändern in Wülste rollte, wie sich eine alte Pergamentrolle in den Händen des damaligen Gelehrten zusammenrollte. In dieser Ornamentik ist auch nicht mehr die Bescheidenheit des Akanthus der Renaissance, der mit flascher Form seinen Träger, die Architektur, nicht vernichtet, sondern mit lyrischer zurückhaltender Linie auf ihrer Oberfläche zurückhaltende Melodie übereinstimmenden Wachstums entwickelt. Das Wachstum des Knorpelwerks ist unnatürlich, wilde Phantasie regelt es, willkürlich nach momentaner Stimmung.

Die Tektonik des Architekturgerippes lockert sich in dieser Periode auf, die Hauptnische durchbricht das Gebälk und reicht bis zur Deckplatte, die Seitenteile werden kleiner, das Gleichgewicht zwischen tragenden und getragenen Teilen ist gründlich erschüttert. Im Grundriss löst sich der Altar an den Seiten vom Boden ab, den Seitenteil trägt nämlich die Konsole. Das Gewicht wird nicht mehr geradling zur Mensa übertragen, sondern über die verkrümmte Kontur der knorpelförmig eingeknickten Konsole an den Seiten. Jetzt ist die Ornamentik der Architektur nicht mehr untergeordnet, sie kommt neben ihr selbständig zum Ausdruck und ergänzt sie plastisch. Die Flügel ordnet sie sich vollkommen unter. Auch die Polychromierung ändert sich. Der Hintergrund wird dunkelbraun, so dass der Kontrast zwischen der goldenen Ornamentik und der Architektur noch betonter wird. Die Altäre dieser Periode erfüllt eine gewisse zurückhaltende Kraft, die sich in der starken Plastik der Figuren und Ornamentik äussert, diese Kraft entfesselt sich aber in der folgenden Periode.

Von ungefähr 1670—90 dauert in der Schnitzerei die klassische Stufe des goldenen Altares. Die Ornamentik des massiven Knorpelwerkes verwandelt sich zur spielerischen Form des Flechtwerkes. Das malerische Moment kommt nun neben dem plastischen gleichberechtigt zum Ausdruck. Die knorpelförmigen Auswüchse haben sich zu riemenförmigen Fühlern verlängert, als ob sich Polypen untereinander verflochten hätten. Das Licht spielt unruhig auf der gerundeten Oberfläche, bei den langen Auswüchsen aber versinkt es auch im Kontrast des Schattens. Das Plastische vermischt sich mit dem Malerischen, alles aber beherrscht die suggestive manieristische Ornamentik, die wie ein Polyp das Architekturgerippe überdeckt hat.

Vom Gleichgewicht zwischen tragenden und getragenen Teilen ist keine Spur mehr geblieben. Das Gebälk hat sich gebogen oder die mittlere Nische hat es überwachsen. Die tragenden Teile, die Säulen häufen sich in vielen Fällen an den Seiten, obwohl die Längenteile, das Gebälk und die Deckplatte, dünner werden und teilweise auch verschwinden. Es tritt Hypertrophie der tragenden Teile ein, gleichzeitig aber entsteht auch eine neue Form der Säule, die Hohl säule, die hohl und ganz durchbrochen geschnitzt ist. Also einerseits ausgesprochene Betonung der tragenden Teile und ihre Anhäufung, andererseits aber ihre vollkommene Dematerialisierung, wie sie die Hohl säule zum Ausdruck bringt. Alles das verbindet das manieristische System gleichzeitiger Betonung

und Verneinung, denn alle diese Träger tragen nur zerschlagene Reste der getragenen Längenteile. Diese Verneinung der Architekturteile kommt auch im Verhältnis: Architektur — Ornamentik zum Ausdruck. Die Ornamentik hat nämlich alle Architekturteile überdeckt. Sie hat alle Flächen und verborgenen Winkel überwuchert, sie hat die Flügel in Spitzenvorhänge verwandelt und sogar die Architektur selbst ist Ornament geworden, wie es das Beispiel der Hohlsäule und des Hohlgebälkes zeigt. Die Polychromierung unterstützt in der Regel den Gegensatz zwischen Architektur und Ornamentik. Der Hintergrund ist dunkelbraun oder sogar rot, die Ornamentik ist aber ganz golden, so dass die glänzend polierte Oberfläche des Flechtwerks unruhig auf dem gedämpften Hintergrund leuchtet. Ähnlichen manieristischen Kontrast drückt auch der Grundriss aus. Schon in der früheren Periode hat sich der Altaraufsatz von der Mensa losgelöst, jetzt sind auch die Seitenteile in den Raum eingeknickt. Es entstand labile Lage der sich widersprechenden Linien, charakteristisch für den Ausdruck des Manierismus. Dieser Ausdruck beherrschte den ganzen Aufsatz, so dass die Schnitzereien zusammen mit der Vergoldung, der labilen Komposition, der sich charakteristisch verflechtenden Ornamentik und dem unruhigen Wechsel von Licht und Schatten die Illusion einer visionären Welt erzeugen, voll vom Reichtum phantastischer Formen, die sich auf der reell gegebenen Oberfläche verflechten, aber ihre Ausdruckskraft über diese Grenzen in die Welt des optischen Seins ausstrahlen.

In der Beziehung zum Architekturgerippe ist die Figur als zentrales Motiv in der Achse des Altaraufsatzes auf der klassischen Entwicklungsstufe von um 1670—90 im charakteristischen manieristischen Verhältnis betont. Das Kompositionsschema des zentralen Teils des Altaraufsatzes von Suha bei Predoslje zeigt uns das anschaulich. Das zentrale Motiv, die Plastik, unterordnet sich zwar optisch der Rahmenarchitektur im ersten Plan, überwächst aber die gleiche Rahmenarchitektur im zweiten und dritten Plan, obwohl sie selbst im letzten Plan der perspektivischen Vertiefung steht. Das ist typischer manieristischer Kontrast. Zuerst Konstruktion einer komplizierten Tiefenperspektive, dann aber die Verneinung dieser Perspektive mit der Figur, die das führende Rahmenmotiv überwächst. Alles das trägt dazu bei Labilität und schnelle sich widersprechende aufeinanderfolgende Abwechslungen beim Erleben des Kunstwerks zu gestalten. Bei dem hat eine besonders raffinierte Rolle das farbenprächtige gelbe Licht, das um das Haupt der Figur im Hintergrunde strahlt und optisch mit dem Gegenlicht ihre physische Kraft negiert, aber ihren symbolischen Charakter betont. Gleichzeitig erzeugen alle diese Elemente zusammen mit der sich verflechtenden Ornamentik und der glänzenden Vergoldung die Vision einer phantastischen Welt.

Ein ähnliches Prinzip sehen wir auch im Kompositionsschema eines der schönsten Durchblicke, den das 17. Jahrhundert bei uns in der Architektur gestaltet hat, im Blick durch die Portale des Schlossgartens in Soteska mit dem Hudičev turn im Hintergrund. Die einzigartige Komposition ist heute schon wesentlich verstümmelt, weil sie das erste Portal in das Museum von Novo mesto überführt haben. Das Schema ist nach der Skizze in den Reisenotizen vom Jahre 1952 gemacht. Auch hier haben wir im ersten Plan die Rahmenarchitektur des Steinportals, die sich als Rahmenmotiv und als perspektivischer Behelf noch im zweiten und dritten Plan wiederholt. Auch hier unterordnet sich das zentrale Motiv, der Turm mit vierblättrigem Grundriss, optisch der Rahmenarchitektur des ersten Portals, gleichzeitig aber überwächst es das gleiche Motiv in den folgenden Plänen. Mit dem Gehen durch die Portale ganz bis zum mächtigen Turm im Hintergrund erhält das zentrale Motiv eine ähnliche inhaltliche Betonung wie die Plastik im vorherigen Beispiel und führt uns im Endeffekt zu ähnlichem Erleben. Noch mehr, auch hier ist das Gegenlicht in die Komposition eingeschlossen, denn die Achse der Architektur ist in der Richtung Osten — Westen orientiert. So ist der vollkommene Effekt des Erlebens auf die vormittäglichen Stunden beschränkt, wie im Beispiel der Altaraufsätze mit Lichteffect in richtig orientierten Filialkirchen. Beide Kunstwerke sind gleichzeitig im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden.

In der letzten Entwicklungsstufe von ungefähr 1690 an ist die Ornamentik des Flechtwerkes durch den barocken Akanthus abgelöst. Seine Ausdrucksele-

mente sind konsequent malerisch. Das sind scharfe Brechungen, zerfranzte Umrisse und Profile, spitzige Blätter, rauhe Oberfläche, scharfer Wechsel von Licht und Schatten. Die Ornamentik hat sich auch äusserlich dem neuen Barockstil untergeordnet. Die Architektur ist wieder tektonisch geworden. Das vorher zerstörte Gleichgewicht zwischen tragenden und getragenen Teilen ist wieder betont, aber auf andere Weise. Die Seitenteile haben kräftig den Raum vor sich eingefasst. Der Altaraufsatz hat sich im Raum geltend gemacht. Nun ist er nicht mehr labil, die Linien sind wieder vertikal bis zum Beginn des Aufsatzes geführt, noch mehr, sie sind über den Sockel bis zum Boden übertragen. Die Ornamentik hat sich wieder der Architektur untergeordnet, in der Polychromierung aber ist der dunkle, fast schwarze, Hintergrund zur Geltung gekommen, der die natürlich dunkel politierten Holzarten nachahmt. Es sind Beispiele aus politiertem Nussholz erhalten. Der Übergangsstil ist, ähnlich wie im Anfang, in den Bereich des nachbarlichen Stils übergegangen, in die erste Phase des Barocks.

Neben der Definition des Stils scheint mir im Rahmen der Problematik des Symposiums besonders wichtig das Problem der Einbürgerung eines Stils. Vom Übergangsstil Manierismus haben wir gesagt, dass er auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung bei uns auch die einheimische Variante des goldenen Altars geschaffen hat. Während wir für jeden Altar der früheren Perioden doch irgendwo in der Fremde das Beispiel eines mehr oder weniger ähnlichen Erzeugnisses finden können, finden wir für den einheimischen goldenen Altar kein überzeugendes Exemplar. Das ist wirklich eine einheimische Variante von Stillösungen, der Stil hat sich eingebürgert, wir haben ihn aufgenommen und schöpferisch umgeformt. In Oberkrain hat eine solche Variante bis zur Vollkommenheit ein Schnitzer aus Kranj von der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelt. Ein zweiter Schnitzer aus Oberkrain, der ebenso diesen Typus des Altaraufsatzes entwickelt hat, ist aber Meister Jamšek aus Skofja Loka. Die Produkte dieser Werkstätte sind erhalten in der Umgebung von Skofja Loka, Ljubljana, Polhov Gradec und in den Tälern von Poljane und Selca. Was bisher von Jamšek geschrieben wurde beschränkte sich auf das einzige signierte Werk, den Altar von Suha bei Skofja Loka, und auf einige archivalische Angaben. Detaillierte Besichtigung des Terrains aber hat gezeigt, dass es sich um eine ganze Gruppe von Werken handelt, die wir auf Grundlage der Stilvergleichung in eine Ganzheit verbinden können.

Einen besonderen Reiz gibt dieser Werkstätte neben ihrer grossen Leistungsfähigkeit auch ihre weite formale Orientierung. Ausserdem, dass in der über ein halbes Jahrhundert dauernden Periode Schnitzarbeiten ungefähr in dreijährigen Abständen erhalten sind, denn der erste Altar ist mit der Jahreszahl 1652 datiert und einer der letzten mit der Jahreszahl 1710, können wir mit Gewissheit derselben Werkstätte eine ganze Reihe von Malereien zuschreiben: Motivbildern, Altarbildern, Antependien und Fresken in der Kirche und auf der Aussenseite. Von den Produkten der Werkstätte Jamšeks sind ungefähr 40 Exemplare von Schnitzereien, Plastiken, Fresken und Bildern auf Leinwand und Holz erhalten, wenn wir die Altarpolychromierung nicht rechnen. Die Erzeugnisse dieser Schnitzerei- und Bilderwerkstätte befriedigten das Kunstbedürfnis der bauerlichen und halbbauerlichen Bevölkerung in der Umgebung von Skofja Loka und des Bürgers in der Stadt selbst. Sie entsprachen dem Geschmack des Volkes, weil sie mit eigenartigem Stilgriff und mit grossem Verständnis für die landschaftlichen Formelemente den Menschen ein Spiegelbild der Welt ihrer Erlebnisse und ihrer künstlerischen Anlagen darboten. Das Profil und das Niveau dieser Tätigkeit ist charakteristisch für die eingebürgerte Kunst des 17. Jahrhunderts auf unserem Boden. Zweifellos unterstützte sie die stärkere wirtschaftliche Tätigkeit in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nach dem Ende des dreissigjährigen Krieges und der türkischen Gefahr, zugleich aber hatte sie ihren sozialen Träger, Bürger und Bauer als Auftraggeber.

Ein wichtiger Gesichtspunkt bei der Untersuchung des Materials ist der kunstgeographische Gesichtspunkt. In den Schnitzereien des Meisters Jamšek finden wir einmal nördlichen Einfluss, ein anderesmal starke Einflüsse des Barocks. Das ist das Resultat der kunstgeographischen Bedingtheit des Gebiets in das durch Jahrhunderte südliche Einflüsse durch die beiden Täler der Sora

und besonders durch das Tal von Poljane eindringen. Dieses Gebiet war gleichzeitig mit dem Hinterland weit nach Norden geöffnet und für die nördlichen Einflüsse schon wegen ihrer führenden Rolle im übrigen Gebiete immer gleich zugänglich. Charakteristisch sind einige äussere Kunstmanifestationen der südlichen Einflüsse. Das Köpffchen aus dem Missale, das 1648 in Venedig gedruckt wurde und in der Fialkirche Na Koncu aufbewahrt ist, ist ähnlich den Köpffchen, die sich auf Schnitzereien unter südlichen Einflüssen befinden. Das Motiv des Delphins im Doktordiplom, entstanden in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Padova, aufbewahrt im Museum von Piran, tritt auch auf den Schnitzereien von 1658 in Dražgoše auf. Diese Schnitzereien sind aber das Werk eines Bildschnitzers in Ljubljana mit dem südlichen Namen Kornelius. Das Motiv des menschlichen Körpers in der Form eines Fisches ist wieder verwandt mit den Schnitzereien von Dražgoše.

Beredt sind aber nicht nur die formellen kunstgeographischen Vergleiche, sondern besonders die Vergleiche, welche in verschiedenen Gattungen der bildenden Kunst dieselbe Stilorientation zeigen. So ist zum Beispiel die Plastik der hl. Margarete aus Smarjeta im Stilausdruck eng verwandt dem Bilde mit demselben Motiv aus Dolenja vas. Beiden aber können wir zur Illustration der Proportion das Fenster der Fialkirche in Dolenja vas oder das Waschbecken in Sopotnica an die Seite stellen.

Abschliessend möchte ich sagen, wie sehr die Erforschungen aller Kunstgattungen von den verschiedensten Gesichtspunkten aus notwendig sind. Nach der Reaktion auf die formalistisch geschliffene Praxis, könnten wir auch in der Schnitzkunst ihre Entwicklung mit den zwanzig qualitativ besten Exemplaren, als Träger der immanenten Entwicklung, illustrieren. Mir scheint aber, dass der Erforscher der einheimischen künstlerischen Vergangenheit auch alles das, was er unter den hohen Gipfeln der Qualität findet, berücksichtigen muss. Er darf das Leben in den Tälern und den Kunstkonsumenten im Volke nicht vernachlässigen, er darf nicht diese Volksschicht, die der Massenabnehmer der Kunst war, vernachlässigen.

## RENEŠANČNI VITEŠKI NAGROBNIKI V SLOVENIJI

SERGEJ VRIŠER

V svojem referatu o problematiki naše plastike v renesansi se je dr. Cevc pomudil tudi pri nagrobnikih. Pri tem je posvetil pozornost spomenikom, ki so v gradivu te vrste brez dvoma najbolj pomembni — figuralnim viteškim nagrobnikom. Del tega gradiva smo imeli priložnost spoznati že v Slovenjem Gradcu, namen mariborske razstave pa je, da prvič pokaže viteške nagrobne iz vse Slovenije v sklenjeni, kronološki vrsti.

Ob razstavljenem gradivu je treba upoštevati, da gre za izrazito interni, študijski prikaz, predvsem za pobudo k sistematičnemu proučevanju, in nikakor za izsledke daljšega študijskega dela. V tej luči opravičljiv skopi, informativni značaj razstave in tudi njena zunanja, tehnična podoba. Že na tem mestu velja opozoriti na nujnost enotnega načina fotografiranja pri bodočih delih, kar je spričo neprikladnih nahajališč te plastike posebno delikaten problem.

Kot je že bilo povedano na tem simpoziju, je vprašanje nagrobnikov v naši renesansi odločilnega pomena, saj so mnogokje prav ti spomeniki edine priče naše kiparske dejavnosti v 16. in zgodnjem 17. stol. Pri proučevanju te plastike vsekakor ne more biti v prvi vrsti važen motivni kriterij, kot smo si ga izbrali za vodilo na tej razstavi, ampak bo morala veljati raziskovalčeva pozornost nagrobni plastiki renesanse nasploh. Vendar se ločeno obravnavanje viteških nagrobnikov ponuja ne samo zaradi kontinuitete, s katero se naša renesansa nazorno povezuje s preteklostjo in prihodnostjo — z gotiko in z barokom, marveč se, kot bomo videli v nadaljevanju, prav v tej kiparski zvrsti dokaj jasno zarisujejo nekatere kiparske eksistence — izhodišči, iz katerih bi bilo moč raziskovati dalje.

Nagrobniška plastika zavzema v zahodnoevropskem umetnostnem svetu obseg, ki bi ga na tem mestu mogli komaj približno orisati. V razvoju te vrste spomenikov se skozi stoletja razvija po lastni zakonitosti tudi tip viteškega figuralnega nagrobnika. V vseh stilnih dobah se je v tej vrsti ohranilo nekaj skupnih značilnosti, predvsem upodabljanje pokojnika v vojaški noši, z orožjem, insignijami in heraldičnimi znaki, reprezentiranje stanu in rodu, ki sta ju spremljala času ustrezni priprošnji motiv in večja ali manjša prizadevnost za portretno upodobitev pokojnika.

Kakor nasploh v figurativni nagrobni plastiki razlikujemo tudi pri viteških nagrobnikih srednjega veka in renesanse med plastiko nagrobnih plošč-pokrovov grobnic, plastiko tumb in pozneje nagrobniki-epitafi. V prvih dveh primerih imamo v mislih za horizontalno lego namenjeno



• Sl. 90. Stara Loka, graščina; nagrobnik G. Raspa iz leta 1530

Stara Loka, Schloss; Grabstein G. Rasps: 1530



• Sl. 91. Novo mesto, frančiškanska cerkev; nagrobnik V. Villandersa iz leta 1547

Novo mesto, Franziskanerkirche; Grabstein V. Villanders'; 1547

figuro, v zadnjem, pri epitafih, govorimo o vertikalno postavljenih, v ste-no vzdanih reliefih. V tem razvoju se pojavljata v upodobitvah pokoj-nikov v bistvu dva motiva: starejši, s pokrovov grobnic in tumb, ki kaže pokojnika v ležečem položaju kot mrliča, in drugi, značilnejši za čas od 14. stol. dalje, ko pričenjajo prevladovati epitafi, z likom živega upodob-ljenca. V obdobju, ko je bil v veljavi eden ali drugi motiv, pa se sreču-jemo z izjemami, se pravi, tudi med horizontalno ležečo plastiko najdemo upodobitve, ki prikazujejo pokojnika za življenja, enako pa naletimo v vrsti epitafov, ki so v bistvu namenjeni stoječi figuri, na motiv s po-končno postavljeno ležečo figuro. Na splošno pa je razvoj začrtan v smeri od arhaične, mrliške poze ležečega človeškega lika k živemu upodob-ljencu, od simetričnosti in statične kompozicije k akciji, večkrat v arhi-tekturnem ali naravnem okolju, od idealizacije ali na karakteristike stanu oprte pojavnosti k portretnim upodobitvam.

Po tej najosnovnejši, tipološki opredelitvi figuralnih nagrobnikov se želimo pomuditi ob naših primerih viteških epitafov. V celoti gre pri nas za nekaj nad trideset doslej znanih plošč, ki so nastale v časovnem



Sl. 92. Vurberk, župna cerkev; nagrobnik Sigersdorferja iz leta 1589

Vurberk, Pfarrkirche; Grabstein A. Sigersdorfers; 1589



Sl. 93. Ptuj, proštjska cerkev; nagrobnik J. Calausa-Wazlerja iz leta 1595

Ptuj, Probsteikirche; Grabstein J. Calaus-Wazlers; 1595

razponu približno dvestopetdesetih let. Vrsta naših nagrobnikov se pričinja v gotiki, okoli sredine 15. stoletja, in se končuje na pragu baročnega 18. stoletja, glavnina teh del pa pripada obdobju renesanse, 16. in zgodnjemu 17. stoletju.

Spomeniško gradivo, ki je pred nami, praktično še ni raziskano. Strokovnjaku naj spregovori v prvi vrsti samo, dovoljujem pa si opozoriti na nekatere značilnosti, ki omogočajo — sicer fragmentarno — neko grupacijo stilnega, motivnega in tudi avtorskega značaja.

V skupino najzgodnejših nagrobnikov se uvrščajo štirje: nagrobnika Friderika Ptujskega (1440—50) in Jurija Schweinbecka (1459, Ljutomer), dalje plošča Pongraca Turjaškega (1495, Stična) in Andreja Hohenbarterja (1503, Celje). Prva dva sta značilna tipa srednjeveškega nagrobnika s frontalno, statično pojmovano figuro, ki jo obdajajo heraldični znaki, napisni trakovi in gotski arhitekturni elementi. Iz tradicije izvira tudi figura psa kot simbola zvestobe, na kateri stoji Friderik. Pri Schweinbecku lahko opozorimo na kompromisni motiv med starim in novim: figura stoji pred nami kot živa, vendar ji glava nelogično počiva na bla-



Sl. 94. Vurberk, župna cerkev; nagrobnik neznanega plemiča iz konca 16. stoletja  
 Vurberk, Pfarrkirche; Grabstein eines unbekanntem Adeligen; Ende des 16. Jahrhunderts



Sl. 95. Tišina, župna cerkev; nagrobnik K. Herbersdorfa iz leta 1606  
 Tišina, Pfarrkirche; Grabstein K. Herbersdorfs, 1616

zini. Nagrobnik Pongraca Turjaškega je tipološko kombiniran nagrobnik: v zgornji polovici je poprsje pokojnikovo, spodnji del je namenjen heraldiki v značilnem poznogotskem aranžmaju. Nagrobnik Andreja Hohenbarterja nam končno pokaže izrazit primer nagrobne plošče, namenjene za vodoravno lego. O tem nas prepričata predvsem umirjeno mrtvečevo telo in značilna, navzven obrnjena napisna bordura v gotski minuskuli. Po svojem konceptu s heraldičnimi akcesorji ob straneh in končno tudi z upodobljenčevo nošo nas Hohenbarterjev nagrobnik v dobršni meri spominja na motive, ki jih je uporabljal na svojih epitafih T. Riemschneider.

Korak dalje bi mogli ugotoviti v nagrobniku viteza Viljema Raspa iz Stare Loke iz l. 1530. Tudi tu gre za tip frontalno h gledalcu obrnjene oklepника, konstantni stojni motiv pa je zrahljan, desna noga poigrava in nad figuro se bočijo dekorativne tvorbe — spleti listja in sadja, ki niso več gotške.

Če je v tem delu nova smer le nakazana, se ta pojavlja izraziteje v dveh, po časovni vrsti naslednjih delih — nagrobnikih Ivana Kacija





Sl. 96. Kostanjevica, župna cerkev; nagrobnik iz leta 1616

Kostanjevica, Pfarrkirche, Grabstein; 1616



Sl. 97. Metlika, muzej (nekdanj v Krupi); nagrobnik B. Burgstala iz leta 1630

Metlika, Museum (ehemals in Krupa); Grabstein B. Burgstals; 1630

narja (1538) iz Gornjega gradu in Viljema Villandersa iz Novega mesta (1547). Slednji je danes močno poškodovan, izrazito renesančno vzdušje pa diha z razmeroma dobro ohranjenega Kacijanarjevega epitafa. Zajetna postava v razkošnem oklepu je razgibana v načinu, kot ga je severu sporočila Italija, stroga frontalnost je ublažena z rahlim premikom telesa v stran, prikaz moža bogati psihično ožarjeno lice. Figura je postavljena v ornamentirano nišo, prizor pa dopolnjuje simbolika — reliefni prizor, ki je povezan s pokojnikovim življenjskim koncem. V celoti je to delo brez dvoma najpomembnejši viteški epitaf na Slovenskem, bogat po vsebini in zunanji formi.

Ob času, ko je nastal Kacijanarjev nagrobnik, in še dolgo pozneje ne najdemo v naših krajih enako naprednih del. Vrsta reliefov (Erazem Schairer iz l. 1547, danes v Ljubljani; nagrobnik iz l. 1550, danes na blejskem gradu; brestaniški epitaf Franca Gradneka iz l. 1573) nosi sicer jasno razpoznavne znake renesančne dobe. Dasi po izvoru različne, družijo te nagrobnike sorodni kompozicijski principi: obilgato razkoračena postava, prezentiranje orožja, zastave z grbom ali ščitom, nadržnosti okle-

pa itd. Po grobi, rustikalni obdelavi je pomemben epitaf Fr. Gradneka, kjer je avtor dokaj nedomišljenega dela bržkone segel po motivno pomoč h Kacijanarjevemu reliefu (primerjaj oklepa!).

Isto konstantno pozicijo kot naštetih ima tudi relief neznanega plemiča na Vurberku. Vendar je razlika s prejšnjimi deli očitna. Figura je skladno vkomponirana v nišo z volutnim čelom, izginili so vsi napisi (le-ti so bili verjetno na posebni plošči, ki je sodila h kompoziciji nagrobnika), heraldika pa se je spremenila v diskretno spremljevalko markantne, fizično naglašene condottierske postave.

V skupino zase se družita reliefa Jošta Gallenberga iz Mekinj (1568) in Ivana Lenkoviča iz Novega mesta (1569). Gre za nagrobnika z že naštetimi značilnostmi stoječih viteških postav, s konvencionalno razporeditvijo oblikovnih elementov, grbov, napisov itd. V sorodnem konceptu, le z dekorativno razgibanim okoljem — okvirom z reliefno oblikovanimi trofejnimi znaki — se približuje skupini tudi danes že močno poškodovani epitaf iz Zasipa pri Bledu s konca 16. stoletja.

Posebnost med našimi viteškimi nagrobniki je plošča Sigmunda Schrotta v Celju (1571). V bistvu imamo pred seboj tip epitafa s klečečim molilcem pred razpelom. Na značilnosti tega spomenika je opozoril že M. Marolt: razdelitev plastičnih gnot, diagonalnost v kompoziciji in sobi podobno prizorišče itd. Posebej poudarjam še portretno obdelavo pokojnikovega obraza, ki je v močnem nasprotju z anatomsko šibko koncipirano postavo.

V sedemdesetih letih 16. stol. zasledimo novo skupino nagrobnikov v Novem mestu. Epitafa Jurija Sigersdorfa (1573) in Krištofa Galla (1576) označuje slej ko prej ista arhaična frontalnost, kot je značilna za plastiko te vrste že izza srednjega veka, vendar sta bili figuri postavljeni v ornamentirani renesančni niši. Če sodimo po ohranjenem Sigersdorfu — Gallov epitaf se je izgubil — je šlo za rustikalno pojmovani, zgolj sumarično obravnavani viteški postavi. Rodbinske zveze so utegnile dati tudi zamisel za epitaf Avguština Sigersdorfa na Vurberku (1589). Čeravno nista rokopisa kiparjev povsem enaka, se vendar zdi, da je novomeško delo botrovalo tudi vurberškemu. Manieristično sloka vitezova postava boleha za istimi hibami kot novomeška: okorna stoja, nenaravno razširjeni lakti, pozornost nam vzbujata tudi heraldična kartuša — ščit, ki v nadrobnošnih ponavlja obliko novomeškega ščita.

Ob koncu 16. stoletja je nastal nagrobnik Jurija Čalusa-Wazlerja v Ptujju (1595). Za Kacijanarjevim epitafom je to naše drugo delo te vrste, ki je pomenljivo po dognanosti kiparske obravnave. Statična, paradna pokojnikova poza se je umaknila zanimivejšemu agiranju, figura je usmerjena rahlo v levo, desna noga je sproščena in levica ne oklepa kot običajno meča, marveč se je v poigravanju naslonila na bok. Izrazito vertikalnost v kompoziciji (postava, kopje) ublažuje za vitezom vihrajoča zastava — spomin na nekdanjo blazino, kot jo poznamo z zglavij ležečih figur.

V časovnem zaporedju se srečujemo nato z dvema ležečima nagrobnikoma ploščama. Iz l. 1606 izvira relief Karla Herbersdorfa v Tišini, iz l. 1615 pa plošča Friderika Herbersteina v Betnavi pri Mariboru. Oprta na starejša izročila — napisana bordura, blazina, priprošnji citati in pred-



° Sl. 98. Ljubljana, Narodni muzej; nagrobnik J. Khisla iz prve polovice 17. stol.  
Ljubljana, Nationalmuseum, Grabstein J. Khisls; erste Hälfte des 17. Jahrhunderts

vsem arhaični pozi ležečih pokojnikov, od katerih je prvi upodobljen z zaprtimi, drugi z odprtimi očmi, sta ta dva nagrobnika glede na čas redkost v tipološki vrsti naših viteških epitafov.

Z naslednjimi deli se namreč zopet nadaljuje vrsta stoječih figur. Prvi polovici 17. stoletja pripada stilno in kakovostno dokaj heterogeno

87. 96.  
gradivo. Tu moramo omeniti formalno dognano plastiko iz Kostanjevice (1616), kjer je enaka skrb posvečena kompoziciji (grupacija figure, šlema, kartuše, zastave) kakor nadrobnostim in naturalistično naglašeni portret-ni vnemi.

88. 70.  
88. 97.  
Trije nagrobniki rodbine Burgstal iz Krupe, danes v Metliki, tvorijo v gradivu 1. pol. 17. stoletja nekako skupino zase, čeravno gre za tri povsem različne epitafe. V prvem, ki prikazuje Krištofa Burgstala (1619), in drugem z likom mladega Burgstala (1623) sta zavzeli figuri strogo in togo frontalnost, k novemu učinku celote pa je pritegnil kipar okvir niše z ornamentalnimi in figurativno-dekorativnimi elementi. V tretjem, naj-boljšem epitafu (1630) se upodobljenec postavlja pred gledalca na učin-kovit reprezentativen način, ki že napoveduje bližino baroka.

In vendar nastopa sočasno še vrsta del, ki ponavljajo stari, statični motiv z vitezom s panirjem in ščitom v neznatno spremenjeni obliki. Tu gre za tri epitafe, ki so v Ljubljani. Šablonsko podajanje obrazov (tip vojaka iz tridesetletne vojne) in sumarično nakazovanje oklepov in orožja na teh epitafih nam vzbudi vtis, da pri njihovi izdelavi ni šlo toliko za ohranitev pokojnikovih portretnih potez kot za simbolično, stanovsko označeno nagrobno dekoracijo.

88. 98.  
Dokaj drugače spregovori prav tedaj nagrobnik Jurija Khisla iz Ljubljane. Epitaf nam kaže dovršeno oblikovano poprsje vojaka v noši Wallensteinovega časa. Kipar je povsem prekinil tradicijo, udomačeno na naših tleh. S poudarkom je sedaj v središču pozornosti pokojnikov obraz, v ospredju je človek in poleg družbenega položaja izraža delo tudi psiho, pokojnikovo duhovno moč. Delo se v znatni meri približuje epitafom v Avstriji živečega italijanskega kiparja Martina Paccobella.

V zadnjem figuralnem viteškem epitafu, ki je nastal na slovenskih tleh — nagrobniku Valerija Barba iz Sentruperta na Dolenjskem iz l. 1699 — se to prizadevanje za portretnim izrazom še enkrat ponovi, tokrat že v izrazito baročni zamisli.

Če ponovimo bežne ugotovitve, lahko sklenemo: v primerjavi z viteško nagrobniško plastiko severnih sosedov, od koder so po fevdalnih vezeh prihajale glavne pobude, je opaziti pri nas neko konservativnost, neznatno variiranje v motiviki, vztrajno ponavljanje iz srednjega veka prevzetih kompozicijskih oblik, kar je lastnost glavnine naših viteških epitafov. Z izjemo nekaterih spomenikov (Kacijanar, Villanders, Wązler, Burgstal, Khisl) obvladuje nezahtevno ponavljanje udomačenega tipa s stoječo, frontalno postavljeno figuro domala vsa doba naše renesanse.

Dalje je iz povedanega razvidno, da gre pri nas v celotji za anohimne avtorje, odprto je vprašanje njih števila in rodu. Vsekakor pa bi si upali označiti nekatere vsaj z delovnimi imeni: govoriti smemo o mojstru Kacijanarjevega in Villandersovega epitafa, o avtorju Gallenbergovega in Lenkovičevega epitafa, mojstru Sigersdorfovega in izgubljenega Gallo-vega novomeškega epitafa. Iz skupne delavnice izvirata po vsej verjet-nosti ležeči figuri Herbersdorfa in Herbersteina, govoriti bi si upali tudi o istem mojstru treh ljubljanskih spomenikov.

Kar je bilo že v uvodu povedano o značaju mariborske razstave v okviru tega simpozija, naj velja tudi za pričujoča izvajanja: z njimi sem skušal začrtati pomembni in mikavni temi le najširši okvir in izreči le

tiste misli, ki se raziskovalcu porajajo tako rekoč ob prvem soočenju s celotnim gradivom o viteških nagrobnikih. Prepričan pa sem, da bo ob sistematičnem proučevanju tega gradiva mogoče že kmalu zaorati globlje in razbistriti prenekatero vprašanje, ki je bilo v mojem pregledu komaj nakazano.

Naj mi bo za konec dovoljeno izreči željo, za katero vem, da ni samo moja. Vsi želimo, da bi bilo to spomeniško gradivo skupno z drugimi nagrobniki deležno ne le raziskovanja, marveč tudi primerne predstavitve na večji centralni prireditvi. Znano mi je, da se za uresničenje take razstave ogrevata Ljubljana in Maribor.

Za dolžnost si slednjič štejem, da končam z opozorilom. To opozorilo so v bistvu mnogi posnetki, ki leže pred nami in ki nazorno kažejo, v kako zanemarjenem stanju je večji del teh spomenikov. Mislim, da bi moral biti eden izmed sklepov letošnjega simpozija, da je treba preprečiti sleherno nadaljnje propadanje tega dragocenega umetnostnega premoženja.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### Rittergrabmäler der Renaissance in Slowenien

Im Rahmen des II. Symposiums der slowenischen Kunsthistoriker veranstaltete das Museum (Pokrajinski muzej) in Maribor eine Ausstellung unserer Rittergrabmäler der Renaissance in Photoreproduktionen. Zum erstenmal wurden in chronologischer Reihe Rittergrabmäler aus ganz Slowenien ausgestellt. Wie im Laufe des Symposiums bereits betont wurde, ist dem Problem der Grabmäler aus der Zeit unserer Renaissance ein entscheidender Wert beizumessen, da gerade diese Denkmäler in mehreren Fällen als einzige Zeugen unserer bildhauerischen Tätigkeit in der 2. Hälfte des 16. und der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts zu betrachten sind. Bei wissenschaftlicher Beurteilung dieser Plastik steht jedenfalls ein Motivkriterium, wie man es für diese Ausstellung wählte, nicht an erster Stelle, sondern soll die Aufmerksamkeit des Forschers unserer Renaissanceplastik im allgemeinen dienen. Trotzdem empfiehlt sich eine gesonderte Bearbeitung des Ritterdenkmals wegen der Kontinuität, welche unsere Renaissancezeit mit der Gotik und dem Barock verbindet, ausserdem sind gerade in dieser Denkmalreihe gewisse Bildhauerexistenzen, die als Ausgangspunkte weiterer Forschungsarbeiten angesprochen werden können, am deutlichsten zu verzeichnen.

Im Ganzen handelt es sich um über dreissig Rittergrabmäler, die in einer Zeitspanne von ungefähr zweihundertfünfzig Jahren entstanden sind. Die Reihe unserer Ritterdenkmäler (mit liegenden oder stehenden Einzelfiguren) beginnt um die Mitte des 15. Jh. und endet mit dem Ausklang des 17. Jh., der grösste Teil fällt in die 2. Hälfte des 16. und die 1. Hälfte des 17. Jh. Dieses Denkmalmaterial ist praktisch noch unerforscht, jedoch zeigt es schon bei flüchtiger Betrachtung gewisse Merkmale, die uns Gruppierungen nach Stil, Motiv und sogar Autoren ermöglichen.

In die Gruppe der frühesten Denkmäler reihen sich folgende ein: die Grabmäler Friedrichs von Ptuj (1440—50) und G. Schweinbecks in Ljutomer (1495), ferner der Grabstein Pankratz von Turjak aus Stična (1495) und die Grabplatte Andreas Hohenbarters in Celje (1503). Die Kompositionen dieser Grabmäler mit starr stehenden oder liegenden Figuren weisen grösstenteils noch auf eine starke mittelalterliche Tradition hin.

Im Grabmal aus Stara Loka (1530) ist das konstante Standmotiv bereits gelockert, in den Dekorationen kommen neue vegetabile Elemente mit Fruchtgebilden zur Geltung.

In echter Renaissance Stimmung entstanden folgende zwei Denkmäler — die Epitaphen J. Katzianers in Gornji grad (1538) und W. Villanders in Novo mesto (1547). Reich an innerlicher und äusserlicher Form nimmt das Katzianerepithaph unter den Grabmälern Sloweniens zweifellos den ersten Platz ein.

Wir finden zur gleichen Zeit, aber auch noch später, kein zweites Grabmal mit so kunstvollem und fortschrittlichem Ausdruck. Mehrere Reliefs zeigen zwar deutlich erkennbare Merkmale der Renaissancezeit, jedoch sind die Kompositionsgrundsätze (obligate stehende Figur, Präsentieren der Standes- und Familienzeichen) nach wie vor stereotyp und teils rustikal.

Um das Ende des 16. Jh. unterbricht diese Reihe die markante Condottiergestalt eines unbekanntes Ritters auf Vurberk bei Ptuj; als Gruppe für sich sind zu betrachten die Reliefs J. Gallenbergs in Mekinje (1568) und I. Lenkovičs in Novo mesto (1569), wo wir nochmals auf die bereits erwähnten konventionellen Kennzeichen hinweisen können. Mit ähnlichem Konzept, jedoch mit dekorativen Zutaten, nähert sich dieser Gruppe das Grabmal in Zasip bei Bled.

Einsam unter den Rittergrabmälern wirkt der Grabstein des S. Schrott in Celje (1571), der im Grunde genommen schon zum Typus der Epitaphen mit dem Motiv vor Christus betender Verstorbenen übergreift. In den 20. Jahren ist eine weitere Gruppe in Novo mesto feststellbar. Die Epitaphen G. Siegersdorfs (1573) und Ch. Gallos (1574) zeigen ziemlich summarisch und rustikal bearbeitete Figuren in ornamentierten Renaissanceformen. Mit derselben Werkstatt scheint auch das Epitaph A. Siegersdorfs auf Vurberk (1589) in Verbindung zu stehen.

Zu Ende des 16. Jh. entstand das Grabmal G. Calaus-Wazlers in Ptuj (1595), das nach qualitativvoller Bildhauerarbeit sowie auch nach interessanterem Agieren der Figur hervortritt. Aus den Jahren 1606 und 1615 sind zwei Grabsteine mit liegenden Figuren zu verzeichnen, was im Bezug auf die Zeit eine typologische Seltenheit bedeutet (K. Herbersdorf in Tišina bei Murska Sobota und W. Herberstein in Betnava bei Maribor.)

Es folgen weitere Grabmäler mit stehenden Figuren. Eine ausdrucksreiche Formensprache klingt uns vom Epitaph aus Kostanjevica (1616) entgegen. Charakteristisch nach den Rahmen, die mit Ornamenten und Architekturelementen reich beladen sind, bilden sich zu eigener Gruppe die Grabmäler der Familie Burgstal in Metlika (1619, 1623, 1630), das letzte von den erwähnten deutet mit seinem repräsentativen, effektvollen Ausdruck schon die Nähe des Barocks an.

Gleichzeitig tritt jedoch eine Reihe von Werken auf, in denen sich das alte statische Motiv des Ritters mit Schwert und Panier in gering veränderter Form wiederholt (drei Epitaphen aus Ljubljana aus der 1. Hälfte des 17. Jh.). Es scheint, als ob es sich hier weniger um Porträtdarstellungen wie um symbolische, lediglich standesgemäss bezeichnete Grabdekorationen handelte. Bedeutend anders dünkt uns der Grabstein G. Khisls aus Ljubljana, wo die Aufmerksamkeit des Betrachters mit Nachdruck auf das Antlitz des Verstorbenen gerichtet wird. Das Werk nähert sich auffallend den Epitaphen des in Österreich weilenden M. Pacobello.

Im letzten Rittergrabmal, das bei uns entstanden, Epitaph V. Barbos in Sentrupert na Dol. (1699), wiederholt sich das Bemühen nach repräsentativer Porträtdarstellung, diesmal schon im ausgesprochenen Barockarrangement.

Mit Ausnahme einiger Denkmäler (Katzianer, Wazler, B. Burgstal, Khisl) wiederholt sich der Typus stehender Ritterfigur auf durchschnittliche Art beinahe durch die ganze Zeit unserer Renaissance. Von den Autoren sind uns vorläufig sämtliche unbekannt. Allerdings weisen einige von den angeführten Werken auf einzelne Meister bzw. Werkstätten hin (z. B. Katzianer—Villanders, Gallenberg—Lenkovič, Gruppe Siegersdorf, u. s. w.). Was hier angeführt wurde, sind im Grunde lediglich Gedanken, die sozusagen beim ersten Kontakt mit den Denkmälern entstanden sind, durch systematische Forschungsarbeit wäre es zweifellos schon in absehbarer Zeit möglich zu ergebnissvolleren Resultaten zu gelangen.

Die Mariborer Ausstellung setzte sich als Ziel das Interesse an Forschungen dieser Art zu vertiefen, schliesslich wollte man auch auf die Notwendigkeit einer gründlicheren Denkmalpflege dieser wertvollen Denkmäler unserer Renaissance aufmerksam machen.

## SLIKARSTVO V SLOVENIJI V XVI. IN XVII. STOLETJU

FRANCE STELE

Namen mojega poročila ni dokončno obravnavati ta za našo umetnostno zgodovino izredno aktualni problem, temveč samo podati v velikih črtah pregled gradiva, nakazati nekaj vidikov za njegovo umetnostno-zgodovinsko presojo in zavzeti stališče do vprašanja renesanse pri nas. Iz doslej še precej nepregledanega števila spomenikov, posebno za XVII. stol., sem izbral samo tisto, kar se mi zdi posebno značilno ali važno, ker je datirano ali ker je avtor znan.

Pregled gradiva se opira na tehnične in ikonografske skupine, ker se mi zdi, da prav ta metodološko preprosti način obravnavanja spomenikov tega obdobja že sam omogoča neke sklepe, ki ne bodo nekoristni pri končni umetnostnozgodovinsko poglobljeni obravnavi. Take skupine so stensko slikarstvo, oltarno ali sicer na arhitekturne pogoje vezano slikarstvo, tabelno slikarstvo, dekorativno slikarstvo in grafika. Pod ikonografskim vidikom pa nabožno in profano slikarstvo, portret, krajina, žanr, tihožitje, historične teme, alegorije in sl.

V skupini stenskega slikarstva so na začetku z l. 1502 datirane freske na Križni gori kot najpomembnejši spomenik kasno gotskega realizma pri nas, ki pa jih ni mogoče ločevati od zadnjih desetletij XV. stol. Podobno velja za Jezersko. Več renesančnih potez pa kaže znamenje v gozdu pri Crnogrobu, nagrobna slika v Marenbergu iz ok. 1520 ali Oznanjenje v dominikanskem križnem hodniku v Ptuju. Za zaključek teženj druge pol. XV. stol. smatramo še vedno sv. Primoža nad Kamnikom iz okr. 1504, ki pomeni največji uspeh stenskega slikarstva pri nas na križišču gotike z renesanso. Posebno skupino, v kateri prevladujejo severno renesančne poteze in rahli odmevi »Donaustila«, predstavlja slikarija v ladji in na zunanjščini slavoloka pri sv. Janezu ob Bohinjskem jezeru, v prezbiteriju v Sp. Besnici, v Sliynici pri Grosupljem in na zunanjščini v Bodeščah (dat. 1524). Podobno je z ostanki v ladji Malega gradu v Kamniku in v Dednem dolu. Zopet nekoliko drugače se izraža ista stopnja odmikanja se gotskemu izročilu v Praprečah pri Lukovici (dat. 1524) in v Britofu pri Kranju. Vpliv stila paralelnih gub kažejo slikarije med oporniki na zunanjščini cerkve v Šaleku pri Velenju, Marijina slika na prehodu skozi obrambni stolp v Bistri in sv. Krištof v Tupaličah, ki je izrazito koroški. Zelo rustikalno inačico na renesančnih vzorih zgrajenega dekorativnega načina predstavlja skupina Čelovnik in kapela sv. Martina na Svetih gorah. Zelo značilno pa se ob teh spomenikih, ki so nastali v glavnem v drugem in tretjem desetletju XVI. stol., uveljavljajo v prvi

polovici tega stoletja tri skupine: furlanska, krog Trubarjevega »krovaškega malarja« meštra Tomaža iz Senja in delo Jerneja iz Loke. Med seboj sicer te skupine niso ožje povezane, tudi njihova zemljepisna izhodišča so različna, vseeno pa izražajo vse tri za prvo polovico XVI. stol. značilno upadanje umetniško ustvarjalne moči in prevladovanje poljudnega okusa. Za nas je najzanimivejši Jernej iz Loke, ki se je razvil iz domačih razmer in je z deli najštevilnejše dokumentiran. Slikal je stenske slike v solidni fresko tehniki, pa tudi lesene strope. Glavna dela so nastala med 1520 do 1540 na Gorenjskem, posebno v loški okolici, v Soški dolini in v Slovenski Benečiji. Od furlanskega sosedstva je prevzel nekaj poljudno prebavljenih renesančnih vplivov, tu in tam pa je vpletel tudi kak samostojno opazovan motiv. Furlanska paralela njemu je Gian Paolo Thanner, ki je deloval okr. 1501 najprej v Čedadu, nato v Tarčentu. Tudi on se ni dvignil preko obrtnega izvrševanja prostorsko krasilno dokaj solidnih del, pomenja pa Jerneju nasprotni pol: medtem ko izhaja Jernej iz dediščine poznogotskih delavnic, je Thanner ves v območju poljudno prikrojene beneške renesanse. V Slovenski Benečiji, Soški dolini in našem Primorju se njegovo delo srečuje z Jernejevim. Na naših tleh so njegove slikarije v Svinem in v Borjani pri Bovcu iz okr. 1520; soroden mu je slikar prezbiterija cerkve Matere Božje v Kontovelju pri Trstu. Pod Trubarjevim »krovaškim malarjem« pa razumemo skupino del na Dolenjskem z Nadleskom pri Starem trgu, kjer je podpisan, z Maršičami in Taborom pri Grosupljem na čelu, ki se po svoji poljudni renesančni noti približuje v prvi polovici XVI. stol. odmirajoči istrski lokalni šoli, kakor jo predstavlja delo Antona iz Kaščerge (Padua) v Draguču in v Humu. To splošno podobo stenskega slikarstva v prvi polovici XVI. stol. dopolnjuje še par posameznih del, kakor veliki Krištof na zunanjščini v Vrzdencu in žal zarestavrirane slikarije v prezbiteriju podružnice sv. Katarine pri Braniku. Zanimiv epigon tega stanja je slikar ladje cerkve v Iški vasi, ki uporablja tako izročeno kakor tudi novo manieristično ikonografijo. V sliki Pohoda Treh kraljev je ustvaril delo, ki učinkuje resnično monumentalno.

Iz prve polovice XVI. stol. so se nam ohranili tudi prvi pomembnejši primeri profanega slikarstva, ki pa so po večini postali žrtev zadnje vojne. Popolen ciklus poslikave dvorane v stolpu je bil odkrit v Gracarjevem turnu (Tolsti vrh) na Dolenjskem iz okr. 1520—30. Zveza s freskantskimi delavnicami pozne gotike je očitna, tematika in obdelava pa sta renesančni. Slike so predstavljale Samsona, podirajočega tempelj; Dalilo, ki Samsonu reže lase; »čarovnika« Virgila; borbo dveh bradačev; dva muzikanta v vinorodni pokrajini; Herkula; pelikana in feniksa. Velika škoda je, da so propadle tudi slikarije v eni izmed sob starejšega dela gradu Otočec, ki so bile nekako iz istega časa kakor prejšnje. Glavni temi so bili za takratni čas značilni prizori z zajci: ples z zajcem, zajec lovec itd. Ohranila sta se samo dva prizora zunaj na pomolu, ki pa ikonografsko nista čisto jasna. Zelo pomembna je bila tridelna slika, odkrita na grajskem dvorišču v Mokronogu. Bila je za kako desetletje starejša od prejšnjih in odlične kvalitete. Predstavljala je v obsežno komponirani pokrajini na desni grad, na levi lovca s psi, pred katerimi beži zajec, v sredi pa v gosti šumi lov na ptice. Tudi v razvalini turjaškega gradu so





Sl. 99. Sv. Primož nad Kamnikom, podružna cerkev; del slike Treh kraljev; 1504  
Sv. Primož près de Kamnik, succursale; partie de l'autel des Trois Mages; 1504

se v prostorih nad lutrovsko kapelo pokazali ostanki slikarij iz prve polovice XVI. stol.; po psih in živalih sodeč je šlo za lovske prizore.

V drugo polovico XVI. stol. uvajata z l. 1547 datirana slikarija na oboku zakristije v Dvoru pri Polhovem Gradcu in z l. 1555 datirana slikarija na renesančnem oboku zapadnega trakta samostana v Stični. Prva predstavlja primer renesančne vitične ornamentike, ki je odslej prevladala tudi pri nas; opazimo jo konec stol. tudi na obokih križnega hodnika v Stični. Slikarija iz l. 1555 pa predstavlja drugi tip dekoracije z gosto listnato mrežo vitic s cvetovi in ptički; še bolj gosto listnata je bila slikarija v gradu Hmeljniku, kjer je bila posebno dragocena freska zgodbe o usmiljenem Samarijanu v pokrajini s pogledom na Hmeljnik; to je bila najstarejša pri nas znana upodobitev kakega domačega kraja.

Iz druge polovice XVI. stol. so slike za oltarji pod baldahini na Dvoru pri Polhovem Gradcu, predstavljajoče svetniške postave, sv. Družino, Zoroko sv. Katarine, Spreobrnjenje sv. Pavla in Mučeništvo sv. Vida. Gre za obrtniško delo z uporabo renesančnih ikonografskih vzorov.

Najpomembnejši spomenik stenskega slikarstva tega časa pa je notranjščina kapele, t. i. lutrovske kleti, v bližini gradu v Sevnici iz okrog 1580. Arhitekturno dokaj razčlenjeni obokani prostor je ves prekrit s figuralnimi slikarijami, ki so zasnovane po samostojnem ikonografskem

programu, ki ne kaže več zvez s srednjeveškim izročilom. Iz slike Poslednje sodbe, kjer manjka upodobitev peklenskih muk in nekaterih drugih potez, sklepamo, da je bil naročnik luteran, kar daje temu spomeniku še večjo kulturnozgodovinsko vrednost. Kvaliteta slikarije je odlična. Slikar je bil vsekakor italijansko šolan. Verjetneje kakor v graškem krogu, kjer se je takrat začel uveljavljati italijanski vpliv, bi smeli avtorja iskati med koroškimi slikarji tistega časa.

Iz konca XVI. ali zač. XVII. stol. je slikarija v cerkvi sv. Ane v Lješah pri Prevaljah. V dekoraciji nastopa nov način, za katerega je značilno zavojčevje. Na slavaločni steni sta naslikana v gotskih oblikah dva oltarja, na slavaloku pa v duhu srednjeveškega izročila Marijino oznanjenje. Dve večji kompoziciji predstavljata Tri kralje in Vnebovzetje. V prezbitteriju in pod korom so slike apostolov; doprsne podobe apostolov so naslikane tudi v posvetilnih križih. V dekoraciji na oboku prezbitterija prevladujejo renesančne vitice, sadeži, cvetlice in angelske glavice. Pri slikanju je bilo očitno udeleženih več rok, časovno pa ni med njimi večjih razlik. Ikonografsko odločujejo vzori iz visoke renesanse, delavnica pa je severnjaška.

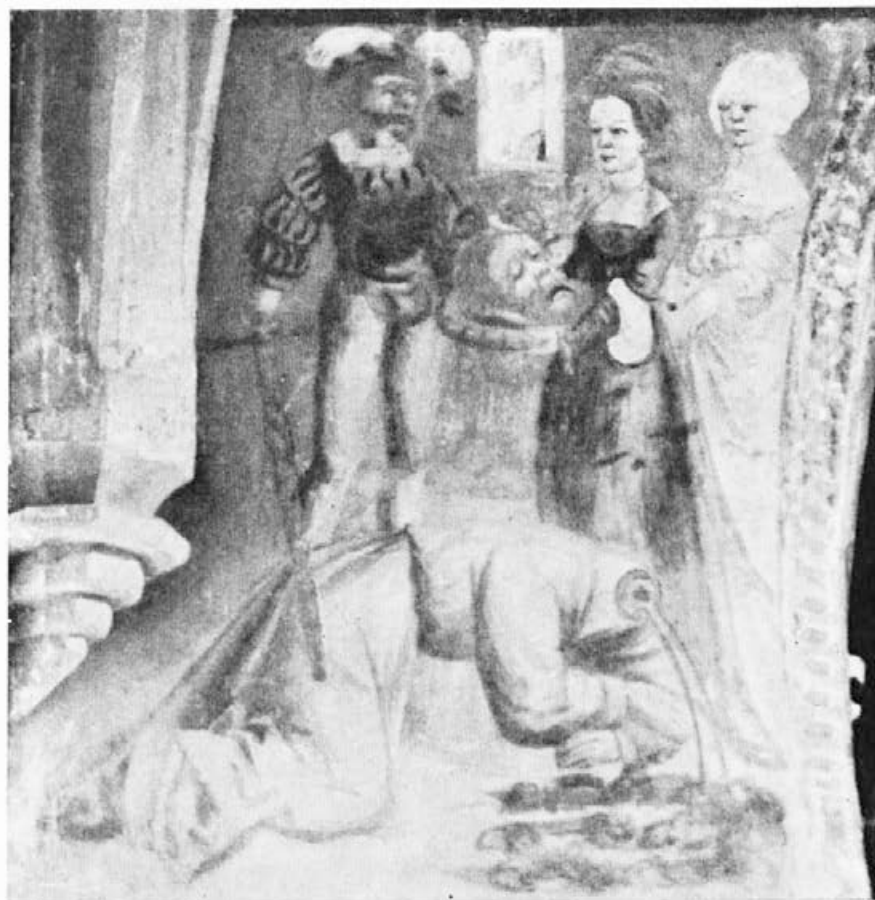
Iz časa okr. 1600 bo tudi slikarija v prezbitteriju cerkve sv. Ahaca v Mislinjski dolini. Tudi tu se v ornamentiki uveljavljajo zavojčevje, angelske glavice in sadni obeski. Tri večje kompozicije predstavljajo Tri kralje, Kronanje Marijino in Rojstvo Jezusovo. Stil je severnjaški, presojajo pa močno ovirajo preslikave.

Pomembna dela so nastala v prvih treh desetletjih XVII. stol. v znamenju katoliške obnove po pobudi škofa Hrena; ker so ta dela izredno dokumentirana po Hrenovih zapiskih, je za našo zgodovino umetnosti tem večja škoda, da se od njih ni prav nič ohranilo. Šlo je za velika naročila, ki so jih izvrševali v stolnici v Ljubljani, v Gornjem gradu in pri Novi Štifti slikarji Anton Plumental ml. iz Celovca, Nikodem Weissmann iz Beljaka, Krištof Weissman iz Beljaka in Matija Plainer; po Hrenovi smrti pa v kapeli sv. Rešnjega telesa ljubljanske stolnice Janez Gladič. Da se je način teh slikarjev gibal v okviru severnega manierizma, z gotovostjo lahko sklepamo iz ostankov v prezbitteriju stolnice v Krki na Koroškem in iz redkih ohranjenih oljnih slik. V risbi se je ohranila samo kompozicija Weissmannove slike Ustanovitelji cerkve sv. Nikolaja, ki potrjuje to domnevo.

Razpoloženju severnega manierizma ustreza tudi poslikava zunanjsčine ljubljanske mestne hiše, ki jo je po Dolničarju izvršil Antonio Gerici. V duhu ikonografije za poslikavo mestnih hiš na severu je program obsegal Sibile, Justitio, sodbi Salomonovo in Kambizovo, Temperantio, Fortitudo in Sapientio.

Z l. 1619 so datirane slike pod zvonikom v Gostečah: Žalostna Mati božja, Jezus pokliče Petra pri ribjem lovu, Mučeništvo sv. Andreja itd. V rastlinski motiviki dekoracij se uveljavlja pasijonka. Kvaliteta je obrtniška, ikonografska odvisnost od manierističnih vzorov očitna.

Iz l. 1622 so slikarije v južni stranski apsidi opatijske cerkve v Celju, kjer se v dekoraciji uveljavlja bršljanov list in zavojčevje. V prevladujočo dekoracijo so na oboku vključeni apostoli, nad vzhodnim okno pa Kristusov medaljon. Vrednost te slikarije je predvsem v dekorativnosti.



Sl. 100. Bohinj, podružna cerkev sv. Janeza; del slikarije na slavaloku; okrog 1520  
Bohinj, succursale sv. Janez an lac partie de la peinture sur l'arc de triomphe; 1520 env.

Iz zgodnjega XVII. stol. je prezbitერიj v Biču pri Št. Vidu pri Stični; na oboku je naslikan Bog oče, obdan od angelov in evangelistov, kar ustreza srednjeveškemu ikonografskemu izročilu, novo pa je, da je Kristusa nadomestil Oče. Na stenah sta naslikana konjenika sv. Jurij in Martin.

V ta čas spada tudi obsežna in dokaj pomembna slikarija v prezbitერიju župne cerkve na Selih pri Slovenjgradcu. Tu nad figuralnim, kakor od dvajsetih let XVI. stol. dalje pogosto tudi drugod, prevladuje dekorativna stran. Rastlinska motivika ustreza renesančni, kakršno pri nas poznamo z majolik. Figuralno predstavlja Boga očeta, evangeliste, angele, Sodnika in skrajšano upodobljeno sodbo. Slikarija je zanimiv primer aplikacije renesančnih dekoracijskih pobud po domači delavnici.



● Sl. 101. Sevnica, lutrovska klet; del slikarije na slavoloku; okrog 1500  
Sevnica, cave de Luther au château; partie de la peinture sur l'arc de  
triomphe; 1500 env.



• Sl. 102. Sevnica, lutrovska klet na gradu; del slikarije na oboku; okrog 1580.  
Sevnica, cave de Luther au château, partie de la peinture sur la voûte, 1580 env.

Ko so okrog l. 1620 obokali notranjščino romanske bazilike v Stični, so jo tudi poslikali. Pri zadnjih delih v notranjščini so bile ugotovljene na stenah velike stoječe postave svetnikov, natančnega ikonografskega programa pa ni bilo mogoče ugotoviti. Iz istega časa — in mogoče celo delo iste delavnice — utegne biti po zadnji vojni odkrita poslikava ladje župne cerkve v Šmarjah pri Ljubljani.

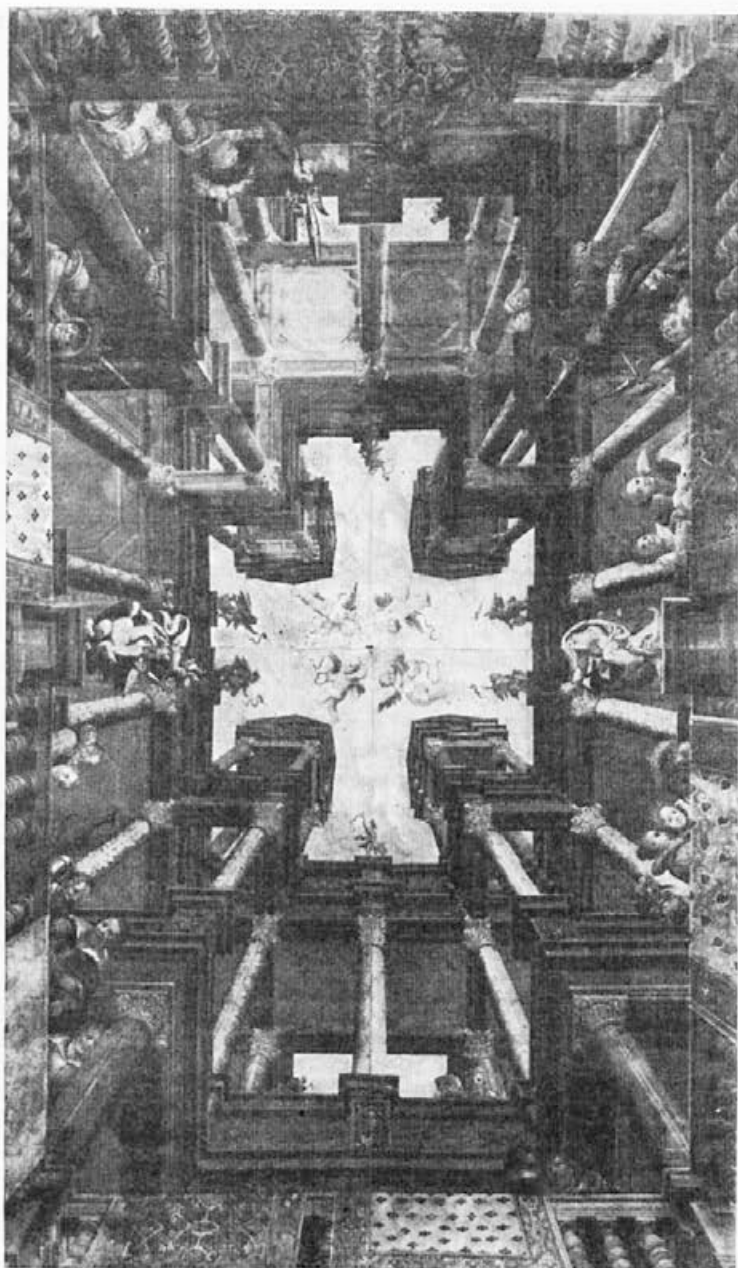
Z l. 1644 je datirana slikarija na obokih prezbiterija v Crngrobu. Slikarija je dosledno dekorativna in variira renesančno manieristične motive stiliziranih rastlinskih delov in krilatih angelskih glav s sadnimi obeski. Slikarija je pri nas značilen primer manieristične dekoracije. Njeno prvotno barvitost kvari počrnela rdeča barva, kar pogosto opažamo tudi pri drugih slikarijah tega časa. Sorodna crngrobski je poslikava obokov cerkve sv. Marije v Žlebeh. Razen ornamentike je naslikana tod tudi sv. Marjeta in Kronanje Matere božje. Zadnja raziskovanja so ugotovila, da so bile tudi stene crngrobskega prezbiterija figuralno poslikane. Po ugotovitvah za oltarjem in ob orglah kaže, da gre za dokaj kvalitetno slikarijo mogoče koroške delavnice.

Z l. 1645 so datirane slikarije v prezbiteriju cerkve sv. Petra pri Stražišču pri Kranju. V dekoraciji se uveljavljajo za ta čas značilni sadni obeski, figuralni del predstavlja evangeliste nad okni in na oboku Petra, ko prejema ključ.

Nekoliko mlajša je slikarija z zelo bogato razvito akantovo ornamentiko v grobnici pod župno cerkvijo v Škofji Loki.

Iz srede in tretje četrtine XVII. stol. je bila vrsta v gradu Turjaku ugotovljenih stenskih slikarij, ki so pa žal propadle. Tako je slikarija v »bolnici« predstavljala slabo ohranjene na belež slikane motive, angele z grbi in mitološke figure na vozovih na oblakih. V eni izmed sob je bila ugotovljena slikarija z sadnimi venci. Vsa poslikana je tudi župna cerkev levo pri vhodu v grad. Slikarija je bila monotona; figuralne motive so obdajali okviri s hrustančastimi motivi, naslikani kot bi bili izdelani v štukaturi. Na slavoloku je bilo naslikano Oznanjenje, na obokih pa angeli z orodji Kristusovega trpljenja. Najmlajše so bile slike na bogato štukaturno okrašenih obokih zveznega hodnika v prvem nadstropju; predstavljal so mitološke motive.

Med najpomembnejše spomenike stenskega slikarstva tretje četrtine XVII. stol. spada notranjščina župne cerkve na Trati v Poljanski dolini. Tehnično je izvršena v glavnem v pravem fresku, kvaliteta je odlična, slikar pa je bil italijansko šolan severnjak; na severni steni ladje je verjetno njegov avtoportret. Ikonografski program je samostojen, podobno kakor sto let prej v Sevnici, ni pa še popolnoma pozabljeno izročilo srednjeveških vzorov. Na vzhodni steni je naslikan oltar tipa zlatih oltarjev, ki utegne biti nekoliko mlajši kakor ostala slikarija. V loku nad naslikanim oltarjem je čisto v srednjeveškem duhu upodobljeno Marijino oznanjenje z Detetom s križem čez ramo. Na oboku prezbiterija so poleg dveh prizorov iz življenja sv. Janeza Krst., Marijine zaroke in Darovanja v templju še štirje cerkveni očetje. V loku, ki deli oboke ladje v dve poli, so apostoli; v vzhodni poli na temenu je Kronanje Marije, ob straneh angeli, Rojstvo in Darovanje v templju. V zahodni poli pa je Poslednja sodba s Sveto Trojico in Marijo in Janezom Krst. (Deisis). Lok v južno



Sl. 103. Celje, stara grofija; strop; okrog 1600  
Celje, »Stara grofija«; plafond; 1600 env.

kapelo je posvečen sv. Antonu Pad. Poleg Sevnice je ta slikarija najpomembnejši spomenik manierizma pri nas in nam vsaj delno nadomesti ne več ohranjena dela Hrenovega kroga.

Drugi izredni spomenik, dvorana v generaliji gradu Podbrežje v Beli Krajini iz druge polovice XVII. stol., je žal pred našimi očmi propadla, ohranjena pa je vsaj delno v fotografijah. Stene dvorane so bile poslikane z arhitekturnimi motivi s svedrastimi stebri, s cvetličnimi vazami in z alegoričnimi postavami. V oglih so se odpirali pogledi na vrtno nasade. Tako se v tem za naše razmere izredno bogatem delu prvič srečamo z manierističnim iluzionizmom v smislu odpiranja sten prostorov na strani, katerega glavni zastopnik konec XVII. stol. je Valvazorjev sodelavec Nizozemec Almanach z žal v zadnji vojni precej poškodovanimi slikarijami v Bokalcah pri Ljubljani. V to skupino spadajo tudi v gradu Soteska uničene slikarije in slikarija v vrtnem paviljonu istotam. Pomemben spomenik te smeri je tudi kapela v gradu na Bledu. Po odkritju figuralnih kompozicij in bogatih arhitekturno iluzionističnih kombinacij je to danes eden najučinkovitejših zgodnje baročnih poslikanih prostorov pri nas. Rahli iluzionistični zagoni so značilni za slikarije na oboku oratorija v Mekinjah pri Kamniku. Brez znakov bližajoče se baročne dinamičnosti so še slikarije na oboku letnega refektorija minoritskega samostana v Ptuju, ki proslavljajo konec XVII. stol. v baročnem duhu izvršeno arhitekturno preoblikovanje samostana; isto velja za nekoliko starejšo slikarijo na oboku stopnišča v gradu Begunje na Gorenjskem z mitološkimi prizori in v dvorani gradu Grm pri Novem mestu z upodobitvami bitk in z drugimi motivi.

Tako smo v Valvazorjevem času dosegli prag baroka, ki ga pa tudi zadnja omenjena skupina ni več sama prestopila. Ta korak je storilo šele Quaglijevo delo. V Valvazorjevi grafični zbirki v Zagrebu pa se nam je ohranilo delavniško gradivo slikarja Jurija Bobiča (Wubitsch) iz Most pri Kamniku iz srede XVII. stol, ki je, če je A. Mejač pravilno prebral napis na stenskih slikarijah (pokazale so se ob potresu l. 1895 v prezbiteriju v Mostah pri Kamniku, kjer se je ohranila tudi Bobičeva nagrobna plošča), poslikal l. 1644 ta prezbiterij s ciklom Trpljenja Jezusovega. Ostanke iste tematike so se ohranili v nekdanjem prezbiteriju v Radomljah, ki po stilu pripadajo Bobičevemu času in so mogoče tudi njegovo delo. Pričajo nam o slikarju konservativne smeri, ki se ikonografsko opira na severnjaške manieristične vzore in je njegova kvaliteta povprečna. Zanimivi za nas so grafični listi, ki jih je Valvazor pridobil od Bobiča za svojo zbirko. Nudijo nam vpogled v delavniško gradivo povprečne takratne slikarske delavnice našega XVII. stol. Ti grafični listi so skoraj izključno nizozemski (rodbrina Sadeler, Goltzius itd.); tudi med avtorji prevladujejo Nizozemci od romanistov dalje; močno je upoštevan Rubens; od Italijanov Tizian in J. Palma ml.; od Francozov J. Callot; od Nemcev Dürer. Med temi listi najdemo severnjaško mnogofigurno Križanje, ki je v našem tabelnem slikarstvu večkrat zastopano; poleg prizorov muke Kristusove in bibličnih tem so tu redke alegorije, mitološke teme in žanr ter vzorci za takrat priljubljene iz renesančnih grotesk izpeljane krasilne motive. Podoba o predbaročni umetnosti, kakor jo dobimo iz teh listov in iz Valvazorjeve zbirke sploh, je ta, da je v XVII. stol. v povprečni sli-





Sl. 101. Petrovče, podružna cerkev, stranski oltar; slika Marijinega oznanjenja, Matej Plainner, 1605

Petrovče, succursale, autel latéral; peinture L. Annonciation, Matej Plainner, 1605

karski delavnosti pri nas veljal skoraj izključno severni okus in so naprednejše pobude vezane na osebna stremljenja posameznikov iz višjega družbenega sloja.

Druga skupina spomenikov obsega oltarno ali sicer na po arhitekturi ustvarjene okvire vezano slikarstvo v tempèra, največ pa v oljni tehniki. Starejšo obliko predstavlja krilni oltar, ki ga od začetka XVII. stol. dalje izpodrine »zlati oltar«. Iz srede XVI. stol. so krila iz Mrzlave vasi v Narodni galeriji v Ljubljani, ki jih je poslikal severnjaško šolani slikar

v načinu, v katerem se mešajo renesančni vplivi s prevladujočo severno delavniško tradicijo.

Iz tretje četrtine XVI. stol. je trikrilnik pri sv. Treh kraljih v Slovenskih goricah. Oznanjenje na zunanosti kril in mnogofigurno križanje na hrbtni strani pričata, da je slikar severnjak in da v njem še rahlo odmeva izročilo donavskega stila.

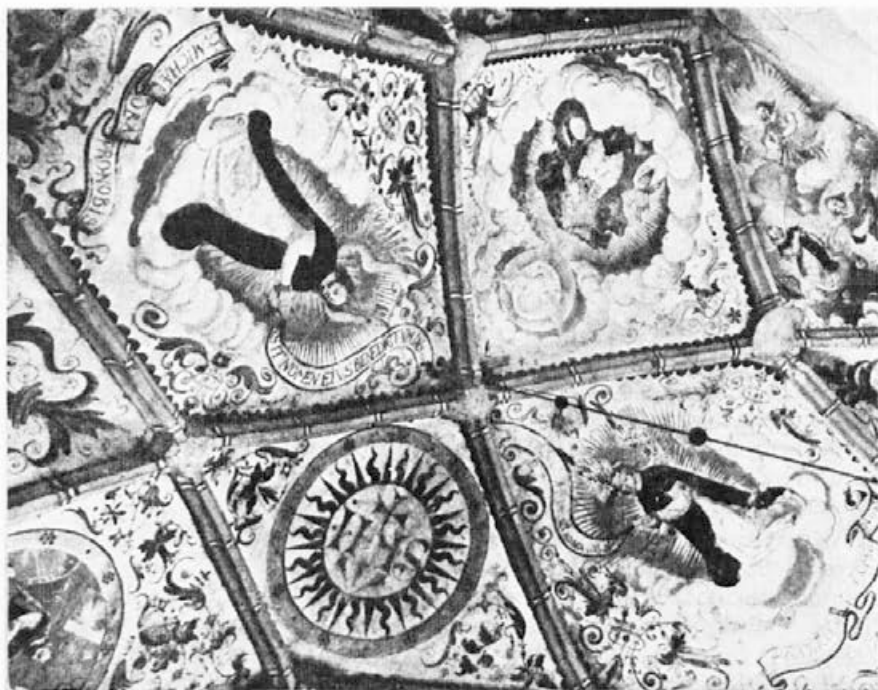
V isti cerkvi je še drug krilni oltar iz okr. 1623, ki je poslikan s prizori iz pasijona po nemško manierističnih predlogah.

Primer prehoda od oltarja z gibljivimi krili k negibljivemu trikrilniku, pri katerem se začenja razvoj zlatih oltarjev, je oltar v župni cerkvi v Petrovčah, čigar krila je l. 1605 poslikal Matej Plainer. Tudi za Plainerja, ki je po poreklu Salzburžan, je značilen alpski manierizem.

Na krilne oltarje se naslanjajo krilne orgelske omare, ki obdrže to obliko skozi vse XVII. stol. Najpomembnejše so se ohranile pri sv. Krištofu nad Laškim, na Bregu pri Ptujju in — kot največji ohranjeni primer — na Ptujski gori. Vse pripadajo več ali manj sredi stol. Dobro kvalitete sta posebno Breg in Ptujška gora. Ikonografski program obsega Oznanjenje na zaprtih krilih, sveta orglarja Davida in Cecilijo pa na odprtih krilih. Slikarija ima severnjaški značaj.

Oltarno slikarstvo ima v dobi zlatih oltarjev podrejeno vlogo. V dobi razcveta te vrste v sredi in v drugi polovici XVII. stoletja prevladuje umetno rezbarstvo in podobarstvo toliko, da slike sploh odpadejo. Kolikor tudi sedaj nastopajo, imajo že po vlogi in namenu podrejen pomen, ker jih potegnejo pred glavno plastično skupino v neprazničnem času in imajo tako podobno vlogo kakor zaprta krila pri krilnih oltarjih. Deloma je njih namen tudi ta, da varujejo skupine v glavnih vdolbinah pred prahom. Bolj redko nadomeščajo slike glavno kiparsko skupino, kakor npr. slike M. Skobla v Slovenj Gradcu iz 1633—38 ali slike v oltarjih župne cerkve v Vitanju, katerih eno je signiral l. 1663 Simon Juda Stupan iz Konjic. Ikonografsko zanimive slike (Kristus v grozdi stiskalnici, Mučeništvo tovarišev sv. Ahaca) so v stranskih oltarjih pri M. B. na Gorci pri Mariboru. Kvalitetne slike domače delavnice so bile v treh oltarjih v grajski kapeli v Ortneku. Ena je bila signirana s H. G. G. 1641. V zgodnji dobi zlatih oltarjev sploh večkrat opazamo, da so bile predele ali krila poslikana. Taka je npr. predela stranskega oltarja pri sv. Katarini nad Laškim z zelo sproščenim načinom slikanja iz okr. 1600. Prav mikavne so sličice na stranskih oltarjih pri sv. Janezu v Bohinju ali na velikem oltarju pri sv. Primožu nad Kamnikom iz okrog 1628 ter na stranskih oltarjih v Vihru pri Št. Rupertu, kjer slikarija prevladuje. Beneški značaj se kaže verjetno po posredovanju Gradca na slikah na krilih oltarja v južni apsidi župne cerkve v Laškem in na stranskih oltarjih v Gornjem Doliču.

Izjemoma so se uveljavile mesto kiparskih nagrobnih plošč tudi nagrobne slike. Iz konca XVI. stol. izvira epitaf rodbine Khisl v cerkvi na Pristavi pri Polhovem Gradcu. Slikarija je renesančno sproščena, ikonografsko pa se značaj epitafa izraža v sliki na dve skupini razdeljene rodbine pokojnega. Kasnejši primer take slike je ohranjen iz l. 1670 v cerkvi sv. Ane na Zgornjem Tinjskem, kjer donatorji častijo žalostno M. B. Slika je bila naročena v Ptujju.



Sl. 105. Sele pri Slovenjem Gradcu, župna cerkev; obok prezbiterijski; prva četrtina 17. stol.

Sele près de Sloveni Gradec, église paroissiale; voûte du chœur; premier quart du 17<sup>e</sup> siècle

Iz časa okr. 1600 sta bili do zadnje vojne ohranjeni pri nas dve obojestransko poslikani tabli, ki sta viseli na verigah pod lesenimi stropi cerkva sv. Duha na Polževem in pri sv. Duhu pri Ojstrici nad Dravogradom. Pri obeh je ena stran predstavljala Prihod sv. Duha. Značaj je bil pri obeh alpsko manierističen.

Izmed mnogih samostojnih tabelnih slik bom opozoril samo na nekatere. Tako je bila v gradu Muretinci na Dravskem polju ikonografsko zanimiva upodobitev Marijinega vnebovzvetja (zdaj v Pokr. muzeju v Mariboru). V cerkvi v Žirovnici hranijo kvalitetno sliko sv. Martina v pokrajini, ki kaže na delavnico, na katero je vplivalo beneško slikarstvo konca XVI. stol. Pri sv. Florijanu v Ljubljani je slika žalostne M. B., ki jo je naslikal l. 1639 Tomaž Kundišek. Ikonografsko nenavadni sta sliki pri sv. Jožefu pri Preserju iz 1669 in pri sv. Frančišku v Stražah pri Gornjem gradu iz sedemdesetih let XVII. stol. Prva predstavlja sv. Jožefa, druga sv. Barbaro kot zaščitnika s plaščem, podobno te vrste Marijinim upodobitvam. Kako nerazvita je bila ta delavnost, zgovorno priča slika Mučeništev Primoža in Felicijana pri sv. Primožu iz l. 1632.

Ohranile so se dalje tri nevsakdanje upodobitve mnogofigurnega križanja, ki z že omenjeno pri sv. Treh kraljih v Slovenskih goricah pred-

stavljajo zelo pomembno ikonografsko skupino. Najstarejša je iz zač. XVII. stol. iz Šmarja pri Ljubljani, druga je iz gradu Blagovna pri Celju iz l. 1624, tretja iz podružnice pri Klevevžu. Najvišjo kakovost kaže zadnja, vse tri pa vsaka po svoje odražajo beneški vpliv; slika v Blagovni se je izkazala celo kot ikonografska kopija po Tintorettovi sliki v Theatinerkirche v Münchnu. Pri sliki iz Šmarij ni izključen kak avtor iz beneške province.

V poletni obednici minoritskega samostana v Ptujju so hranili do zadnje vojne sliko zadnje večerje in slike nadnaravno velikih apostolov. Zadnja večerja se je ikonografsko naslanjala na beneške vzore, močna preslikava pa je onemogočala določnejšo opredelitev. Bile so prav iz konca XVII. stol. Kot odmev temno-svetlih osvetljav Čaravaggiovega nasledstva je zanimiva slika Zadnje večerje iz Sadnikarjeve zbirke v Kamniku. Zapolnel odmev te smeri sta dve z l. 1705 datirani sliki Janeza Spaniza v uršulinski cerkvi v Ljubljani.

Pozornosti vredni sta dalje sliki sv. Kolomana v Mekinjah pri Kamniku in sv. Krištofa v cerkvi sv. Krištofa pri Laškem, ki izpričujeta dokaj visoko kvaliteto v okviru srednjeevropskega sloga XVII. stol.

Kar sem tu naštel brez težnje po popolnosti zelo številnega, še daleč ne pregledanega gradiva, naj služi samo kot prvi kažipot v področje naše umetnostne zgodovine, ki bo hvaležno torišče za tistega, ki se ne bo ustrašil težav sistematičnega raziskovanja. V Monumenta II. sem se podrobneje bavil z imeni naših slikarjev XVII. stol. Pokazalo se je, kakor pri Bobičevem gradivu, da daleč prevladujejo umetniki z nemškimi imeni, da pa je med njimi tudi vrsta domačinov. Tudi tu bi nas posebno zanimal Hrenov krog, toda od tega se je le malo ohranilo. Najbolj poznamo še Matija Plainerja, pa tudi drugo kaže na to, da je, kakor v stenskem slikarstvu, prevladoval srednjeevropski manierizem; opazamo pa, da se mu pri nas večkrat primeša močnejši beneški vpliv, ki je včasih razločljiv preko Gradca, včasih pa bo tudi bolj neposreden. Kar pa nam je sporočeno kot za naše kraje naročeno ali k nam importirano beneško ali sicer italijansko delo (Tintoretto, Palma ml. itd.), je tako osamljeno v splošno srednjeevropskem značaju, da ne pomeni nikakega strnjenegega kulturnega pojava.

Namerno smo za konec odložili naš po sevniški lutrovske kleti najpomembnejši slikarski spomenik tega časa — poslikani strop v stari grofiji v Celju, nastal okrog 1600. To ikonografsko eklektično, po načinu slikanja pa verjetno beneško provincialno delo je v višjo dekorativno in umetniško kreativno enoto združilo navidez nezdržljivo: osrednjo arhitekturno iluzionistično sliko z neiluzionistično pojmovanimi štirimi letnimi časi po Bassanu, dve bitki po Tempesti in štirimi Napadalci neba po Galziusu. To pomembno delo je verjetno posledica v fevdalnem krogu preko Gradca delujočih višjih kulturnih sil.

Važno vlogo ima od srede XVI. stol. dekorativno slikarstvo. Srečali smo se z njim pri pregledu stenskega slikarstva, kjer sedaj figuralno opazno stopa v ozadje pred dekoracijo v duhu poreneseančnih, posebno manierističnih pobud. Motivni svet te delavnosti se s časom značilno spreminja od pobud renesančne groteske do posebnih severnih oblik, ki so jih širili nizozemski vzorčniki, in do bujnega akantovega motiva, ki



Sl. 105. Slape pri Smarjeti na Dolenskem, podružna cerkev; Križanje iz okrog 1620  
 Slape près de Smarjeta en Basse Carniole, succursale; Crucifiment, 1620 env.

podaja roko baroku. V sedemnajstem stoletju se uveljavi posebno rastlinska in cvetlična vejica, pogosto raztrošena, sadni obeski, krilaste angelške glavice itd. Ta vrsta se je posebno izrazila na poslikanih lesenih stropih in antependijih. Za solidno informacijo nam služi Fr. Kosa disertacija o poslikanih cerkvenih stropih. Ta nas tudi pouči, da se v nekaterih od središč bolj oddaljenih predelih Slovenije skozi vse XVII. stol. ob tej moderni ornamentiki trdovratno vzdržuje gotška patronirana ornamentika, posebno še na Kočevskem in v Dravski dolini. Cerkniško-loški predel pa razvije samostojno zelo mikavno ljudsko varianto te dejavnosti.

Novi čas, ki ga sproži v naši kulturni zgodovini reformacija, je polagoma tudi našo sredino seznanil z novo, prožnejšo in nearistokratsko vrsto likovnega ustvarjanja, z grafiko. Najprej v knjigah naših luteranov, posebno v Bibliji, čeprav za zdaj še neaktivno, ker so te ilustracije spojene iz nemških knjig. Niso pa ostale brez vpliva. Če bi ikonografsko primerjali z njimi to in ono delo našega manierizma, bi prav gotovo ugotovili, da je marsikatera kompozicija posneta po ilustracijah iz Biblije. Aktivnejšemu razmerju do grafik smo se približali s portreti naših reformatorjev, ki so jih po njihovem naročilu izvršili razni nemški grafiki. Sto let kasneje pa je z ustanovitvijo Valvasorjeve grafične delavnice na

Vagenšpergu prav grafika postala pomembno likovno izrazilo tudi pri nas. Dala nam je neprecenljivo vrsto krajevnih in arhitekturnih upodobitev, ustvarjala in poustvarjala je za tiste čase dokaj pomembne ilustracije, pa naj je šlo za Ovida, Pasijon ali Mrtvaški ples. Tudi tu so nastajali portreti, nabožne slike itd. Krog Valvasorjevih soustvarjalcev in način njihovega dela ustreza tistemu, kar smo doslej ugotovili glede značaja in usmeritve naše umetnosti v XVII. stol.: v polnosti je srednjeevropski; poleg domačinov imajo vidno vlogo Nizozemci.

V slikarskem delu našega XVI. in XVII. stol. že jasno razlikujemo nabožno in profano vrsto. V prvi polovici in v sredi XVI. stol. se profano še nekam sramežljivo skriva za, če že ne več nabožno, pa vsaj biblijsko motiviko, kakor na Tolstem vrhu ali pa na Hmeljniku; v Otočcu in v Mokronogu pa je profano slikarstvo našlo lastno pot. Nabožno slikarstvo tudi kvalitetno, razen če gre za naročila iz Italije, stopa v ozadje pred profanim ali pa mu je komaj enako. To velja npr. za sevniško lutrovsko klet in Celjski strop. Višji napon se čuti zopet v Hrenovem krogu, toda ta kmalu popusti in se umakne za čas zlatih oltarjev značilni povprečnosti v slikarskem ustvarjanju. Zopet močnejša kvaliteta na Trati v zadnjih desetletjih stoletja zbledi pred višjo kvaliteto profanih slikarij Almanachove smeri.

Profano se razen tega uveljavlja v celi vrsti novih področij. Predvsem v portretu, ki ga razen v grafiki obilno goje v olju po gradovih, pa tudi že v meščanskih hišah. Pri tem slede modi časa in vse kaže, da so tudi tu prednjačili pred italijanskimi slikarji potujoči ali k nam povabljeni nizozemski ali nemški slikarji. O pretežni večini te številne produkcije pa lahko sodimo, da je le redko nastajala iz umetniških nagibov. Kulturno in družbeno zgodovinsko pa se prav tu skriva še neizrabljeno dragoceno gradivo. Med pomembna dela te vrste lahko uvrstimo Almanachov skupinski portret iz Bokalc.

Krajina in žanr sta do Valvasorjeve grafike v našem gradivu slabo zastopana; prav gotovo pa nista nastajala iz globljih umetniških, temveč samo iz deskriptivnih nagibov. Isto velja za tihožitje, ki so ga najverjetneje pri nas prvi udomačili potujoči Nizozemci. Priljubljeni so bili, kakor dokazujejo mnogi ohranjeni primeri in poročila, pokrajinsko in žanrsko karakterizirani Letni časi, ki jih je ustvarjala rodbina Bassanov. Verjetno pa je, da so jih pri nas kopirali po zelo razširjenih grafičnih posnetkih ne iz umetniških, temveč samo iz ikonografskih nagibov.

Redke so v tem času tudi historične teme. Neko posebnost in zgodnjo upodobitev sodobne historične tematike pomeni v poslikanem kovinskem reliefu ohranjena upodobitev Bitke pri Sisku iz okrog 1600; ta pa je sporočena v več slikanih primerih, ki pa se niso ohranili. Njeno razmerje do možne grafične predloge doslej še ni rešeno. Slike bitk na Celjskem stropu so kopije italijanskih predlog in se ne nanašajo na sodobno dogajanje. Slike bitk v Grmu pri Novem mestu so nastale prav tako le iz ikonografskega interesa za tovrstno tematiko po razglašeni standardnih vzorih iz italijanske, nizozemske in francoske umetnosti. Tudi Valvasorjevo grafično podajanje zgodovinskih dogodkov se opira na standardne vzore iz zapadne umetnosti, ki jih uporablja za lastne rešitve.



Sl. 107. Ortnek, grajska kapela; Sv. Juri, sign. HGG 1641  
Ortnek, chapelle du château, St. George, sign. HGG, 1641 ✓

Tudi alegorija in mitologija sta bili ta čas pri nas še slabo razviti. Za manieristične težnje tega časa značilen primer so bile alegorije meščanskih čednosti, ki jih je na zunanjsčini mestne hiše v Ljubljani narisal Antonio Gerici. Šele v drugi polovici je ta vrsta dobila večji odmev v dekoracijah soban po plemiških dvorcih, mestoma pa tudi v nabožnih pogosto dokaj zamotanih literarnih alegorijah. Te so se uveljavljale v ilustracijah in iluminiranih bratovščinskih matrikah ter podobnem.

Če sedaj kratko strnemo splošni rezultat o slikarstvu XVI. in XVII. stol. na Slovenskem, lahko ugotovimo sledeče: Vloga stenskega slikarstva vidno pojema in se umika predvsem na krasilno mesto. Po sv. Primožu v XVI. stol. ni več bolj kvalitetnega dela do Sevnice, ki pa pomeni čisto nov položaj v ikonografiji in vlogi slike v prostoru. Vežanost na steno je nova, vloga slike bolj samostojna in prodirajoča za v gotiki veljavne meje prostora. Način slikarskega podajanja je nov, ne veže se na preteklost, temveč na slikovite in iluzionistične težnje, ki vodijo v barok. Italijanski delež je že tu močnejši kakor v alpskih deželah na splošno. Tehnika ni več dosleden fresko, marveč kombinirana s secco kakor pogosto že v kasni gotiki, kar omogoča slikovitejši izraz. V splošnem pa po Jerneju iz Loke solidna fresko tehnika gotike prepusti mesto slikanju na belež in se povrača šele v zadnjih desetletjih XVII. stol. pod italijanskim vplivom. Kakor smo videli, se tudi še v XVII. stol. pojavljajo sledovi srednjeveškega ikonografskega sistema, toda kakor kaže največje delo te vrste, slikarije na Trati, svobodno v novih kombinacijah celote. V splošnem je smer, v kateri se giblje razvoj, treba pojmovati kot manierizem alpskega ali tudi širše srednjeevropskega značaja. Tudi zadnji spomeniki, kot npr. Almanachov krog, še ne prestopijo praga pravega baroka, temveč reflektirajo samo nekatere njegove poteze.

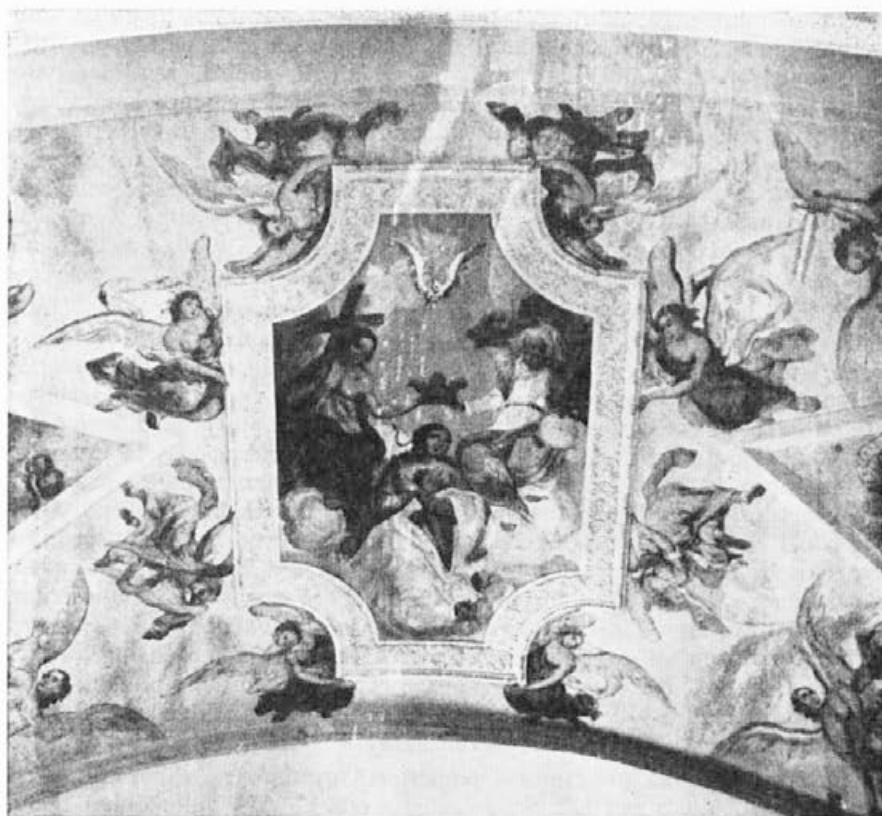
Dekorativno slikarstvo na stenah in obokih ter na stropih, antependijih in sličnem se razvija od redkih čisto renesančnih pobud, predvsem v okviru severnega manierizma. Zadnji ostanki kasnogskega izročila, kakor posebno krogovični motiv, zamro okoli srede XVI. stol. Edino v odročnih krajih Kočevskega in Dravske doline uporabljajo skozi vse XVII. stol. še patronirane motive gotskega značaja. Nova, za XVII. stol. značilna ornamentika, ki je pogosto dokaj grob potomec severnega manierizma, izhira ob začetku 18. stol. istočasno z zlatim oltarjem, edino v ornamentiki lesenih stropov in na antependijih se sem in tja pojavi še tudi v baroku.

O oltarnem slikarstvu smo ugotovili, da se njegova kvaliteta močno znižā, razen v primerih, kadar ga v Hrenovem krogu ustvarjajo od zunaj poklicani umetniki; od konca XVI. stol. dalje pogosto tudi Italijani. V splošnem severno manierističnem značaju, ki obvladuje posebno povprečno produkcijo, so italijanska dela čisto osamljena in ne vplivajo na domačo ustvarjalnost.

Podobno velja za tabelno slikarstvo vseh vrst. Tudi to se giblje z izjemo redkih italijanskih del v severno manierističnem okviru. Samo izjemno doseže višjo kvaliteto stopnjo posebno v nabožni vrsti, vse druge pa se uveljavljajo bolj zaradi mode; razlika med originalom in kopijo nima večjega pomena. Če v Valvasorjevi zbirki zasledimo številne žanrske motive Justa van der Nypoort, jih ne moremo reklamirati za







Sl. 103. Trata v Poljanski dolini, župna cerkev; del oboka v ladji; tretja četrtina 17. stol.  
 Trata dans la vallée de Poljane, église paroissiale; partie de la voûte dans la nef;  
 troisième quart du 17<sup>e</sup> siècle

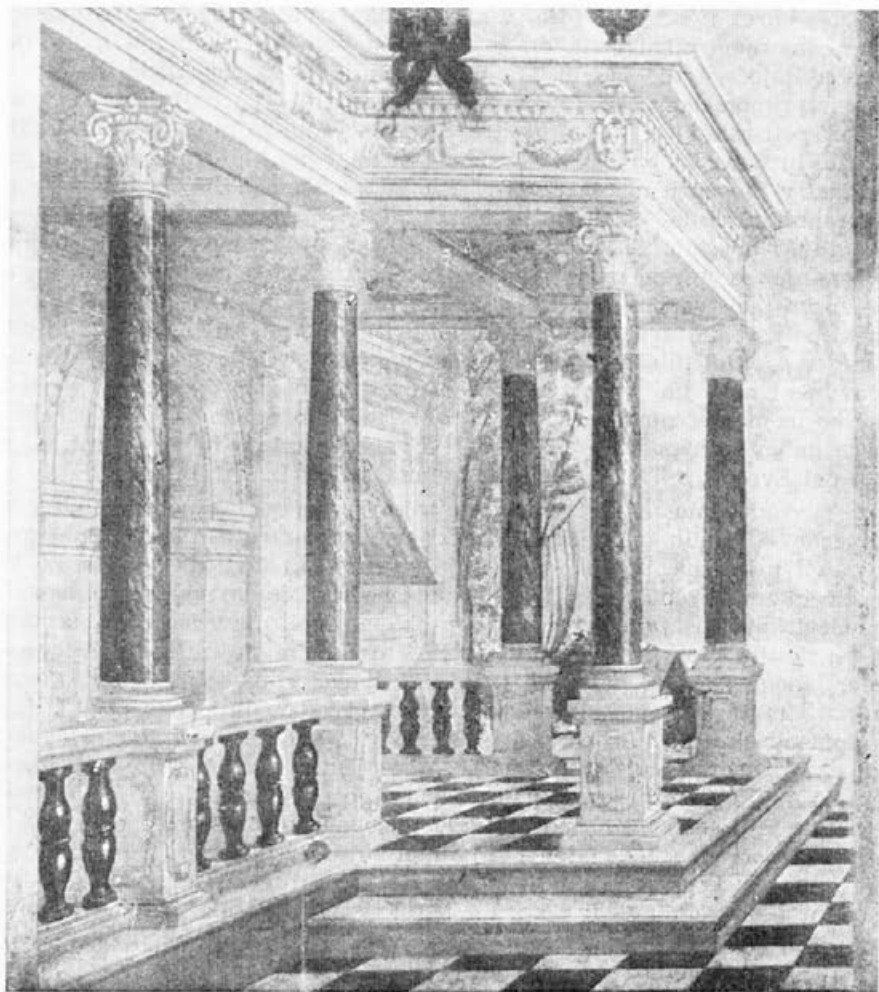
našo umetnost, temveč so zaradi Valvasorjevega osebnega interesa zašli v zbirko, ne da bi bili zapustili v naši produkciji kako vidno sled.

Bolj pomembna kakor ugotovitev umetniške kakovosti številnih tabelnih slik XVII. stol. pa je ugotovitev, da nam naraščanje zanimanja za posamezne, do srede XVI. stol. pri nas malo dokumentirane vrste dokazuje, da se je stalno širilo obzorje naših umetnostnih potreb in njim ustrezajočega predstavnega sveta naše takratne družbe. Tako je močno in stalno naraščal interes za portret. Manj se je do druge polovice XVII. stol. uveljavila krajina, tihožitje, žanr, historična in alegorična motivika. Za zgovorno lečo, v kateri se strnejo vse te takrat še ikonografsko, ne tudi že umetniško kreativno usmerjene težnje, nam služi Valvasorjeva grafična zbirka v Zagrebu. Tudi tu prevladuje sever, zastopane pa so vse ikonografske vrste, katere pozna takratni enciklopedični repertorij zanimanja za upodabljačo umetnost. 18. foliantov, v katerih so razvrščeni listi Valvasorjeve zbirke, pomeni tudi 18 stopenj zanimanja za upodobljeni svet v hierarhični vrsti od najpomembnejšega v prvih foliantih do

manj pomembnega v zadnjih. Začne z bibličnimi, verskimi in duhovnimi temami, slede Sibile, meseci, letni časi, štirje elementi, deli sveta itd., noše, topografski motivi, žanr, bitke, lov, živali, sadeži, rastline; nato svetne teme in velika zbirka originalov, kopij in risb različnih umetnikov. V duhu te hierarhije vrednotenja upodobljene snovi se razvija interes na umetnosti v XVII. stol. pri nas. Naraščanje zanimanja za nižje kategorije nam je nazoren barometer za razvoj laiške miselnosti v zgodnjebaročni družbi. V tem je tudi povišana vrednost študija slikarstva XVI. in XVII. stol. brez ozira na njegovo posebno umetniško vrednost. Likovna umetnost je predragoceno zrcalo kulturnega stanja kake dobe.

V tem razdobju je naše slikarstvo še povsem neosredotočeno. Ljubljana, ki z reformacijo dobi osrednje slovenski pomen, se kot umetnostno središče le počasi razvija in vse XVII. stol. še ni mogoče govoriti o njeni resnični vodilni vlogi. Takratna Ljubljana pomeni važno zbirališče in križišče umetniških in umetnoobrnih sil, ki jih posreduje na jug in na jugovzhod na Hrvaško, toda njen eksport še ne nosi njene znamke. Za umetnost, ki jo producira, so odločilna še vedno zunanja središča; njih umetnost posredujejo izvršujoče moči, predvsem pa direktno odločajo o nji obrobni predeli slovenskega ozemlja. To so Benetke, srednjeevropska in tudi nemška središča, posebno bližnja Koroška in Gradec, ki postane konec XVI. stol. važno posredovališče beneškega manierizma. Za ljubljansko in od nje odvisno produkcijo je značilno, da je skoraj izključno odvisna od srednjeevropskih središč, medtem ko se italijanska, posebno Benetke, uveljavljajo samo posamezno. Neposredno vplivajo, ne da bi to odločalo za Ljubljano, v Slovenskem Primorju, kjer se je edino tudi uveljavila v XVI. stol. prava renesansa.

Zelo značilne so prelomnice, po katerih gradivo za slikarstvo XVI. in XVII. stol. lahko razdelimo na časovne odseke. Te lahko dokaj točno označimo kot čas okoli 1500, okoli 1550, okoli 1600 in l. 1700. L. 1500 je uveljavil kot tak mejnik Izidor Cankar v kritiki mojih tez o značaju gotskega slikarstva na Kranjskem. Pravilno je ugotovil, da pomeni realizem z l. 1502 datirane Križne gore tak stilni prelom od kasnogotskega idealizma k realizmu v smislu nizozemskih pobud, da slikarstva XVI. stol. pri nas ni mogoče več uvrščati v gotiko, kajti tudi nizozemski realizem pomeni renesanso. Drugo zarezo povzroči reformacija okrog l. 1550, ki slogovno ojači vpliv srednjeevropskega manierizma, močno omeji vpliv cerkvene umetnosti ter okrepi profane težnje, čeprav je tudi v reformacijski umetnosti vezanost na versko misel izredno močna; ločitev še ni popolna. L. 1600 pomeni preobrat v smislu povečane vloge cerkvene umetnosti; slogovna vezanost na srednjeevropski manierizem pa se ne pretrga, ampak skoraj se še okrepi. V reformaciji nakazane profane vrste ne zamro, temveč se tekom stoletja stalno krepe. Centralno tvornost tega razdobja pomeni zlati oltar, ki odredi tudi vidno podrejeno vlogo slikarstvu. Nove sile, ki nasprotujejo severnjaškemu okusu, se uveljavljajo samo polagoma in zmagajo šele z Akademijo operozorom. Kakor je potrdila tudi razstava baroka na Slovenskem, pomeni ustanovitev Akademije l. 1693 resničen nov prelom, rojstvo ljubljanskega baroka. Prvo razdobje od 1500—1550 pomeni razkroj izročila gotike v ikonografiji, tehniki in stilu; drugo razdobje od 1550—1600 pomeni načelno novo



Sl. 109. Bokalec, grad; iluzionistična slikarija; konec 17. stol. (Almanach)  
 Bokalec, château; peinture illusionniste; fin du 17<sup>e</sup> siècle (Almanach)

razmerje do slikarstva, čeprav ga še ne oprosti popolnoma vezanosti na versko miselnost, dokončno pa uveljavi srednjeevropski stilski manierizem; tretje razdobje od 1600—1693 z močnim humanističnim ozadjem, ki je značilno tudi za Hrena, polagoma popušča v svoji vezanosti na sever in dopušča uveljavljanje prvih baročnih vplivov, kar pripravlja ozračje za nov prelom v osnovi, ki mu botrujejo humanistične težnje Akademije; prvič se tedaj v naši umetnostni zgodovini uveljavi smer, ki se opira tudi na določen nauk o estetskih in moralnih vrednotah likovne umetnosti. Novo razdobje pa uveljavi Ljubljano kot za več ali manj vse slovensko ozemlje vodilno umetnostno središče, veljavno pa tudi preko njega na Koroškem in Hrvatskem.

Na vprašanje, kje je torej v našem slikarstvu teh dveh stoletij renesansa, moramo odgovoriti, da je v ozkem pomenu izrazitega iz Italije uveljavljajočega se stila ni. Na naše ozemlje je ta slog prodrl samo v ozkem primorskem pasu preko Benetk in Furlanije, pa tudi tu največkrat po tej poti oslavljen in ne kot strnjen pojav. Tam so bili posebno v višji družbi in v mestih dani za to družbeni in duhovno kulturni pogoji, ki jih drugod v Sloveniji ni bilo. Pojav čisto renesančnih oblik na naslikanem nagrobniku iz l. 1484 v Stični je izjema in nedvomno odsev kulturnih zvez rodbine Turjaških. Za presojo renesanse ali nerenesanse je merodajno spoznanje, da je renesansa zavestna recepcija antike, njeno teoretično in dejansko poustvarjanje, da je določena miselnost in njen izraz, kar pomeni polnost kulturnega učinkovanja. Pri nas jo poznamo kakor v Stični samo v sporadičnih, osebno, ne družbeno vezanih pojavih ali pa po odmevih, ki nam jih je posredovala srednja Evropa v teku razvoja med gotiko in manierizmom posebno v obliki tako imenovanega stila paralelnega gubanja in podobnega. Mi doživljamo renesanso in njene posledice kot del Evrope, s katero kulturno živimo, ne pa iz lastnih pogojev.

Tu zadevamo na bistveno vprašanje. Tu pa se lahko opremo razen na sadove lastnih prizadevanj, da si ustvarimo metodo, ki bo našemu gradivu primerna, posebno na dvoje najnovejših kritičnih poskusov, ki se tičeta znanstveno zanesljive obravnave naših zgodovinskih problemov, na Ocvirkovo kritiko obravnavanja problema realizma v naši književnosti XIX. stol. in prav posebno na Sergeja Vilfana Pravno zgodovino Slovencev. Mnoge načelne postavke te knjige lahko prav dobro služijo, seve *mutatis mutandis*, tudi slovenski umetnostni zgodovini. Tako piše Vilfan v pojasnilu k osnovnim postavkam svoje knjige v Naših razgledih takole: »Skupnost učinkov v slovenskem gospodarskem, družbenem in kulturnem okolju (ne le ozemlju kot takem) je slovenska, pri čemer se tudi tuji elementi v tej nadstavitvi nujno vraščajo v slovensko problematiko in v slovensko zgodovinsko dogajanje. Predmet pravne zgodovine Slovencev je razen slovenskega prava tudi tisto, ki se — čeprav z udeležbo tujcev — razvija predvsem zaradi domačih vzrokov; v nekoliko širšem pomenu sodi sem slovenskim razmeram prilagojeno tuje in kozmopolitsko pravo, v najširšem pomenu vse pravo, po katerem so Slovenci živeli.« Naše misli pa se srečajo z njegovimi zopet v knjigi sami, ko piše o partikularističnem pravu tole: »Pravo, ki se je ... oblikovalo pod novim vplivom zemljiškega gospoda, se je na njegovem ozemlju gotovo praktično bolj občutilo kot še tako tradicionalna pojmovanja frankovskega prava ali plemenskih prav. Pri tem ni nujno, da bi se bila gospodstva in njihovi poslovalci zavedali, da doživljajo nastanek popolnoma novih pravnih sistemov. Razvoj je bil za njih same lahko tudi neopazen in marsikdaj so bili morda prepričani, da ravnajo po starem običaju, a so pri tem z navidez malenkostno prilagoditvijo dali staremu običaju drugačen pomen. Pri enaki osnovni družbeni vsebini so ... nastajala krajevno različna prava — **krajevna prava** (Weichbild), ki so imela v vsakem posameznem kraju večjo veljavo kot v širšem ozemlju veljavna prava.«

V luči teh načel je Vilfan končno obračunal s pretirano slovenskim razlaganjem takih pojavov v naši pravni zgodovini, kot je na primer gorsko pravo, in jim odkazal pravo mesto. Tudi nam preti pogosto podobna



Sl. 110. J. Koch, Triumf smrti; risba po Valvasorju, *Theatrum mortis humanae*; 1682  
J. Koch, Le triomphe de la mort; dessin d'après Valvasor, *Theatrum mortis humanae*; 1682

nevarnost, da preценjujemo lastni delež v nekaterih umetnostnozgodovinskih pojavih. Velja namreč, da, kakor smo ponosni na lastno vlogo v svoji kulturni zgodovini, vseeno ne smemo nikdar prezreti, da izhodišče naših zaključkov ne sme biti enostransko v domačih podrobnostih, temveč v tkivu in razvoju stila v srednji in zahodni Evropi in njegovih kulturno

zemljepisno ugotovljivih prilagoditvah našemu življenju. Kakor krajevno pravo tudi krajevni stil, ki se nam zdi tako važen, ni zavesten pojav temveč se spontano uveljavi, kjer so pogoji dani zanj. Samo po teh načelih je mogoče reševati tudi zamotano vprašanje naše renesanse.

## RÉSUMÉ

### LA PEINTURE EN SLOVÉNIE AUX 16<sup>e</sup> ET 17<sup>e</sup> SIÈCLES

L'auteur donne un aperçu des monuments de la peinture des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles en Slovénie, choisis d'après leur importance et signification pour l'évolution du style, surtout si leur date ou leur auteur sont connus. Il les a classés en groupes technique et iconographique. Dans le groupe technique, il traite la peinture murale, la peinture des autels, les tableaux, la peinture décorative et la gravure; dans le groupe iconographique, la peinture religieuse, la peinture profane, le portrait, le paysage, le genre, la nature morte, les sujets historiques et allégoriques. Parmi les monuments importants, il présente Sv. Primož près de Kamnik, la «cave de Luther» à Sevnica, la peinture du cercle de Hren. Trata, Podbrezje, le plafond de Celje, l'atelier de Bobič et la collection de gravures de Valvasor, qui reflète les courants qui ont influencé notre peinture au 17<sup>e</sup> siècle. L'auteur souligne spécialement le développement des sujets profanes à partir du milieu du 16<sup>e</sup> siècle et constate que la réforme catholique au début du 17<sup>e</sup> siècle n'a pas pu empêcher cette évolution. Enfin, il résume la situation générale de la peinture des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles en Slovénie ainsi: Le rôle de la peinture murale s'affaiblit visiblement et devient surtout décoratif. Après Sv. Primož, il n'y a plus d'oeuvre de haute qualité de ce genre au 16<sup>e</sup> siècle jusqu'à Sevnica, de 1580 env., qui, cependant, représente un élément tout-à-fait nouveau des points de vue de l'iconographie et de la place de la peinture dans l'espace. La liaison avec le mur est nouvelle, le rôle de la peinture est plus autonome et élargit l'espace valable dans le gothique. La manière de peindre est nouvelle, elle ne se lie pas au passé mais aux tendances illusionnistes pittoresques qui conduisent vers le baroque. L'influence italienne est ici déjà plus forte que dans les pays des Alpes en général. La technique n'est plus la fresque pure, elle est combinée avec la peinture a secco, comme déjà fréquemment à la fin du gothique, ce qui rend possible une expression plus pittoresque. Mais en général, après Barthélémy de Loka, la technique solide a fresco du gothique cède la place à la peinture sur l'enduit et ne revient qu'à la fin du 17<sup>e</sup> siècle par influence italienne. Nous avons vu que des traces du système iconographique médiéval apparaissent encore au 17<sup>e</sup> siècle mais, comme l'oeuvre la plus vaste de ce genre, la peinture à Trata, le prouve, en nouvelles combinaisons libres de l'ensemble. En général, il faut comprendre le sens de l'évolution comme maniérisme des régions Alpines ou celui de caractère septentrional plus large. Même les derniers monuments, p. e. ceux du cercle d'Almanach, n'appartiennent pas encore au véritable baroque mais ne reflètent que quelques-uns de ses traits. La peinture décorative sur les murs, les voûtes, les plafonds, les antependiums etc. évolue, avec impulsions rares de la renaissance, surtout dans le sens du maniérisme septentrional. Les derniers restes de la tradition du gothique tardif, spécialement le motif du remplage, disparaissent au milieu du 16<sup>e</sup> siècle. Uniquement dans les régions éloignées de Kočevje et de la vallée de la Drava, pendant tout le 17<sup>e</sup> siècle, les motifs patronnés du gothique sont encore en usage. La peinture décorative nouvelle, caractéristique pour le 17<sup>e</sup> siècle, qui est fréquemment un rejeton assez grossier du maniérisme septentrional, disparaît au début du 17<sup>e</sup> siècle, en même temps avec les autels dorés. En ce qui concerne la peinture des autels, nous avons constaté que sa qualité baisse fortement, à l'exception des cas où, dans le cercle de Hren, des artistes appelés de l'étranger travaillent et, à partir de la fin du 16<sup>e</sup> siècle, souvent aussi des Italiens. Au milieu du caractère maniériste septentrional général qui domine la production moyenne, les oeuvres italiennes sont isolées et n'influencent pas directement les créations du pays. La peinture des tableaux de tout genre évolue également, à l'exception de rares oeuvres italiennes, dans le cadre du maniérisme septentrio-

nal. Une qualité supérieure n'est qu'exception, surtout dans le genre religieux, tout le reste n'a d'importance que parce qu'il est à la mode. La différence entre original et copie n'est plus importante. Si, dans la collection de Valvasor, nous trouvons beaucoup de genres de qualité de Justus van de Nypoort, nous ne pouvons pas les attribuer à notre patrimoine artistique, parce qu'ils font partie de la collection seulement comme résultat de l'intérêt personnel de Valvasor. Constatons la qualité artistique des nombreuses peintures du 17<sup>e</sup> siècle est moins important que constater comment l'intérêt croissant pour plusieurs genres, chez nous jusqu'au milieu du 16<sup>e</sup> siècle peu documentés, démontre l'élargissement continu de nos prétentions artistiques et, parallèlement, l'extension des idées de notre société d'alors. Ainsi l'intérêt pour le portrait s'accroît fortement et continuellement, tandis que, jusqu'à la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle, il y a moins d'intérêt pour le paysage, la nature morte, le genre et les sujets historiques et allégoriques. La collection de gravures de Valvasor à Zagreb est pour nous un miroir éloquent où sont réunies toutes ces tendances alors encore iconographiques mais pas encore artistiques créatrices. Ici aussi le Nord prédomine et tous les genres iconographiques que le répertoire encyclopédique d'alors de l'intérêt pour les arts plastiques connaît y sont représentés. Dix-huit volumes, où les feuilles de la collection de Valvasor sont classés, représentent aussi dix-huit degrés de l'intérêt pour l'art plastique, rangés en ordre hiérarchique à partir de ce qui est le plus important, dans les premiers volumes, jusqu'à ce qui est moins important, dans les derniers volumes. L'esprit de cette hiérarchie de la valeur des sujets représentés détermine également l'évolution de l'intérêt pour l'art du 17<sup>e</sup> siècle chez nous. L'accroissement de l'intérêt pour les catégories en bas de l'échelle est pour nous un baromètre instructif du développement de la mentalité laïque de la société du début du baroque. Ceci entraîne aussi un accroissement de l'estime pour l'étude de la peinture aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles sans égard pour sa valeur artistique particulière, parce que l'art plastique est un miroir très précieux pour le niveau culturel d'une époque. Dans cette période, notre peinture n'a pas encore un centre. Ljubljana qui, par la réformation, reçoit le rôle de centre slovène, ne se développe que lentement comme centre artistique et, pendant tout le 17<sup>e</sup> siècle, on ne peut pas parler de rôle dirigeant. La Ljubljana d'alors représente un point de rassemblement et de croisement de forces artistiques et artisanales qu'elle transmet au Sud et au Sud-Est en Croatie, mais son exportation ne porte pas encore sa marque. Pour l'art qu'elle produit, les centres extérieurs sont spécialement déterminatifs, ils lui transmettent les artistes qui l'exécutent et la déterminent directement dans les régions limitrophes du territoire slovène. Ces centres sont Venise, les centres de l'Europe centrale et aussi de l'Allemagne, spécialement la Carinthie voisine et Graz, qui devient à la fin du 16<sup>e</sup> siècle médiateur important du maniérisme vénitien. Il est caractéristique pour l'activité artistique de Ljubljana et de son domaine d'influence qu'elle dépend presque exclusivement des centres de l'Europe centrale, tandis que ceux de l'Italie, surtout Venise, ne se font valoir qu'isolément. Ils influencent directement le Littoral slovène, mais sans importance pour Ljubljana, et là, uniquement, la véritable renaissance se fait valoir au 16<sup>e</sup> siècle. Il y a des césures caractéristiques par lesquelles nous pouvons diviser les monuments de la peinture en Slovénie aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles en périodes. Nous les pouvons fixer assez exactement à 1500 env., à 1550 env., à 1600 env. et à 1700. En ce qui concerne l'année 1500, Izidor Cankar a bien constaté que le réalisme de la peinture de Križna gora, datée de 1502, signifie un tel passage du style de l'idéalisme du gothique tardif au réalisme au sens des impulsions néerlandaises, que nous ne pouvons plus attribuer la peinture du 16<sup>e</sup> siècle chez nous au gothique parce que le réalisme néerlandais, c'est aussi la renaissance. La seconde césure et causée en 1550 env. par la réformation qui, dans le style, renforce l'influence du maniérisme de l'Europe centrale, restreint fortement l'influence de l'art ecclésiastique et renforce les tendances profanes, quoique l'art de la réformation est aussi fortement lié à la pensée religieuse, la séparation n'est pas encore complète. L'année 1600 signifie un revirement, le rôle de l'art ecclésiastique est renforcé mais la liaison du style avec le maniérisme de l'Europe centrale n'est pas interrompue, même presque raffermie. Les genres profanes ébauchés par la réformation ne disparaissent pas, au cours du siècle ils se fortifient constam-

ment. L'activité centrale de cette période est l'autel doré qui désigne à la peinture une place visiblement subordonnée. Les nouvelles forces qui s'opposent au goût du Nord avancent lentement et n'emportent la victoire qu'avec l'Academia operosorum. La fondation de cette académie en 1693 signifie, ce que l'exposition «Le Baroque en Slovénie» a également prouvé, une nouvelle césure, la naissance du baroque de Ljubljana. La première période, de 1500 à 1550, signifie la décomposition de la tradition gothique dans l'iconographie, dans la technique et dans le style; la seconde période, de 1550 à 1600, signifie un nouveau principe du rapport avec la peinture, quoiqu'elle ne le libère pas encore complètement de la liaison avec la mentalité religieuse, et achève la victoire du maniérisme de l'Europe centrale; la troisième période, de 1600 à 1693, avec fond humaniste prononcé, peu à peu omet la liaison avec le Nord et permet les premiers motifs baroques, ce qui prépare une nouvelle césure inaugurée par les tendances humanistes de l'Académie; alors, pour la première fois dans notre histoire de l'art, un cours se fait valoir qui s'appuie aussi sur une doctrine déterminée relative aux valeurs esthétiques et morales des beaux arts. Pendant cette période nouvelle, Ljubljana devient le centre artistique dirigeant pour presque tout le territoire slovène, influençant aussi la Carinthie et la Croatie voisines. A la question, où est donc dans notre peinture de ces deux siècles la renaissance, il nous faut répondre que, dans le sens strict d'un style prononcé provenant de l'Italie, elle n'existe pas. Ce style n'a progressé dans notre territoire que dans l'étroite zone littorale par Venise et le Frioul, et ici encore pour la plupart par ce passage affaibli et point comme phénomène compact. Ici, surtout dans la société plus haute et dans les villes, il y avait pour lui les conditions sociales et culturelles qui n'existaient pas ailleurs en Slovénie. Pour juger la question: renaissance ou non-renaissance, il faut savoir que la renaissance est la réception consciente de l'antiquité, une nouvelle création en théorie et de fait, une mentalité déterminée avec son expression, ce qui est la condition pour la plénitude d'une influence culturelle. Chez nous, nous connaissons la renaissance seulement comme phénomènes sporadiques, personnelles, non sociales, ou par les échos transmis par l'Europe centrale au cours de l'évolution entre le gothique et le maniérisme, surtout sous la forme du style des plis parallèles et formes analogues. Nous parvenons à la renaissance et à ses conséquences comme partie de l'Europe, avec laquelle nous partageons la vie culturelle, mais pas par suite de conditions qui sont propres à nous. C'est le noyau de la question. Pour créer une méthode adaptée à l'étude de nos monuments, nous pouvons nous appuyer, à côté des résultats de nos propres études, surtout sur deux essais critiques tout récents concernant l'étude du problème du réalisme dans notre littérature du 19<sup>e</sup> siècle, par A. Ocvirk et, spécialement, l'histoire du droit des Slovènes, par S. Vilfan. S. Vilfan écrit comme explication des propositions fondamentales de son histoire, dans la revue Naši razgledi: «L'ensemble des effets du milieu slovène (non seulement du territoire comme tel) économique, social et culturel est slovène, les éléments étrangers de cette superstructure pénètrent nécessairement dans les problèmes slovènes et les événements de l'histoire slovène. Le sujet de l'histoire du droit des Slovènes est, à côté du droit slovène, aussi tout ce qui se développe bien qu'avec la collaboration d'étrangers — surtout comme conséquence des conditions du pays; au sens plus large, il y faut considérer le droit étranger et cosmopolite adapté aux conditions slovènes, au sens le plus large, tout droit d'après lequel les Slovènes ont vécu.» D'après ces principes, S. Vilfan a réprouvé l'interprétation slovène outrée de quelques phénomènes de notre histoire du droit, p. e. le code des vigneron, et les a remis à leur juste place. Il y a souvent le même danger pour nous, que nous avons trop bonne opinion de la part à nous dans quelques phénomènes de l'histoire de l'art. Car, si nous sommes fiers du propre rôle dans notre histoire culturelle, il ne faut jamais oublier que le point de départ de nos conclusions ne doit pas être unilatéral dans les détails du pays, mais dans l'évolution du style de l'Europe centrale et occidentale et dans ses adaptations culturelles et géographiques à notre vie. Comme le droit local, le style local aussi, qui nous semble si important, n'est pas un phénomène conscient, mais il apparaît spontanément là où il trouve les conditions nécessaires. Uniquement d'après ces principes, il est possible de résoudre la question compliquée de notre renaissance.



## K PROFILU POZNOGOTSKEGA STENSKEGA SLIKARSTVA

KSENIJA ROZMAN

Dve izmed izhodišč sta posebno pomembni pri proučevanju srednjeveškega stenskega slikarstva:

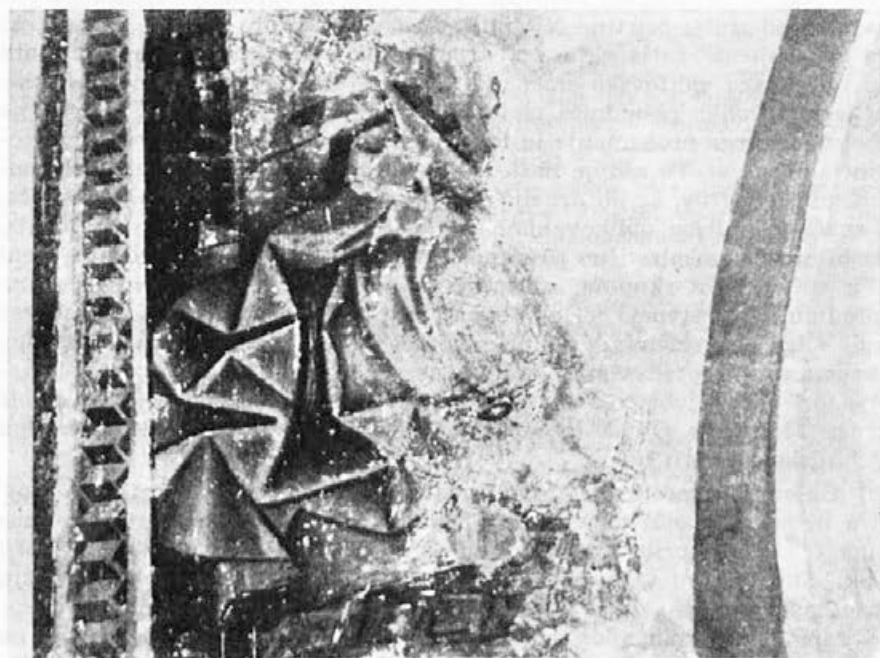
1. izhodišče, ki ima za merilo stil slikarije in
2. izhodišče, ki ima namen, da opredeli stensko slikarstvo tudi z upoštevanjem arhitekturnega okvira. Določneje povedano: izhodišče z namenom, da opredeli stenske slikarije kot del okrasa v **prostoru**.

I. K prvi izhodiščni točki, k vprašanju stila slikarije v poznem srednjem veku pri nas, se vzporedno postavlja vprašanje o sorodnih pojavih v drugih delih Zahodne Evrope, zlasti v tistih, ki jim je naše ozemlje po svoji legi in preteklosti najbliže.<sup>1</sup> Prvič gre za vprašanje stenskega slikarstva od tretje četrtine XIV. do nekako dvajsetih let XV. stoletja, ki ga pripisujemo »furlanskim mojstrom«.<sup>2</sup> Ti so se namreč očitno naslonili na italijansko giottovsko smer, na slikarsko dediščino Giottove reforme, ki je bila velika pobudnica nadaljnega razvoja v slikarstvu, drugod pa spet nenehnega posnemanja in lokalnega prikrojevanja, ki izzveni v provincialni obliki. To zadnje nasledstvo se pojavi pri nas v obliki del imenovanih mojstrov, ki jih družijo težnje po **poglobitvi prostora**, prizorišča, z značilno kulisno oblikovanimi škatlastimi prostorninami in pa težnja, da bi bila telesa **plastično izražena**. Izmika pa se za zdaj določnejši oceni t. i. pofurlanska skupina, zlasti njena primerjava s sočasnim in stilno sorodnim slikarstvom, ne le v bližnji Furlaniji in na Koroškem, marveč tudi v bolj provincialnih krajih severovzhodne Italije in Južne Tirolske. Pri tem mislim predvsem na določnejše nakazovanje smeri razvoja slikarstva pri nas v dobi po furlanskih mojstrih. Tako npr. glede delavnic iz kroga Mojstra z Otoka in Mošenj, Mojstra prezbiterija sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru itd.

Časovno vzporedna tej pofurlanski skupini so dela Žirovniškega mojstra in najzgodnejša dela Janeza Ljubljanskega. Za njimi je večja skupina t. i. suško-prileške smeri z doslej znanimi deli v Suhu pri Škofji Loki, Stari Fužini v Bohinjski dolini (del), Bodeščaj pri Bledu, Prilesju pri Plaveh v Soški dolini, na Goljevici nad Anhovim in v Avčah v Posočju. Pri teh spomenikih ne poudarjam toliko elementov, ki kažejo na sorodnost s furlanskimi delavnicami, pač pa nov moment, ki se uveljavlja pri nas po sredi XV. stoletja: pri vsej tej skupini opazimo namreč izraženo težnjo po tektonizaciji figur, težnjo po izrazu obrazov, ki spominja

na grafiko, zlasti lesoreze, in pa težnjo po dekorativnih, bogato gubanih oblačilih. Značilno dekorativno gubanje pri suško-prileški smeri spominja na draperije z evropskega severa ob prelomnici med gotiko in renesanso, in sicer na draperije z oljnih ali tabelnih slik, posebno še z grafičnih listov. Za primerjavo<sup>3</sup> pogledjmo del ohranjene draperije ange-lovega oznanjenja iz Prilesja pri Plaveh in draperijo sv. Barbare z grafičnega lista Israela van Meckenema ml., učenca Mojstra E. S. Z najdbo vzora z grafičnega lista se datacija celotne skupine premakne za dobro desetletje čez sredo XV. stoletja, se približa delu Maškega mojstra iz leta 1467 na Mačah nad Preddvorom pri Kranju, precej pa se časovno odmakne delu furlanskih mojstrov. Kratka opomba le še glede Avč. Danes močno zbledele freske kljub temu pričajo prav z gubanjem draperije o posnemanju grafičnih predlog, verjetno iz briksenškega kroga. Na oboku so naslikani angeli z različnimi glasbili, ki jih je P. Kuret v svoji seminarski nalogi iz leta 1959 natančneje poimenoval in pri tem ugotovil, da gre za instrumente, ki so jih začeli uporabljati šele v renesansi.

Če se povrnemo h krogu fresk z vplivi iz grafičnih listov, se pokaže, da je po sredi XV. stoletja prav ta slikarska vrsta imela pomembno vlogo tudi na naših tleh. Pri tem moramo imeti pred očmi še to, da so prvi lesorezi nastali na začetku XV. stoletja, bakrorezi pa nekoliko pred sredo istega stoletja. Brez teh vplivov je nerazložljiv Maški mojster, kot je že ugotovil F. Stele,<sup>4</sup> nadalje goropeški krog, Brod v Bohinjski dolini, štajerski krog (Vitanje, Vuzenica, Prevalje itd.), ob koncu stoletja Senič-



Sl. 111. Prilesje pri Plaveh, podružna cerkev; draperija angela Gabrijele; 60. leta 15. stol.  
Prilesje près de Plave, succursale; plissements chez l'ange Gabriel; 1460 env.



Sl. 112. Israel van Meckenem ml., sv. Barbara; grafični list iz tretje četrtine 15. stol.  
Israel van Meckenem jun., Ste Barbe; gravure, troisième quart du 15<sup>e</sup> siècle



Sl. 113. Suha pri Skofji Loki, podružna cerkev; sv. Janez evangelist in Jernej; 60. leta 15. stol.

Suha près de Skofja Loka, succursale; St Jean Évangéliste et St Bartholomé; 1460 env.

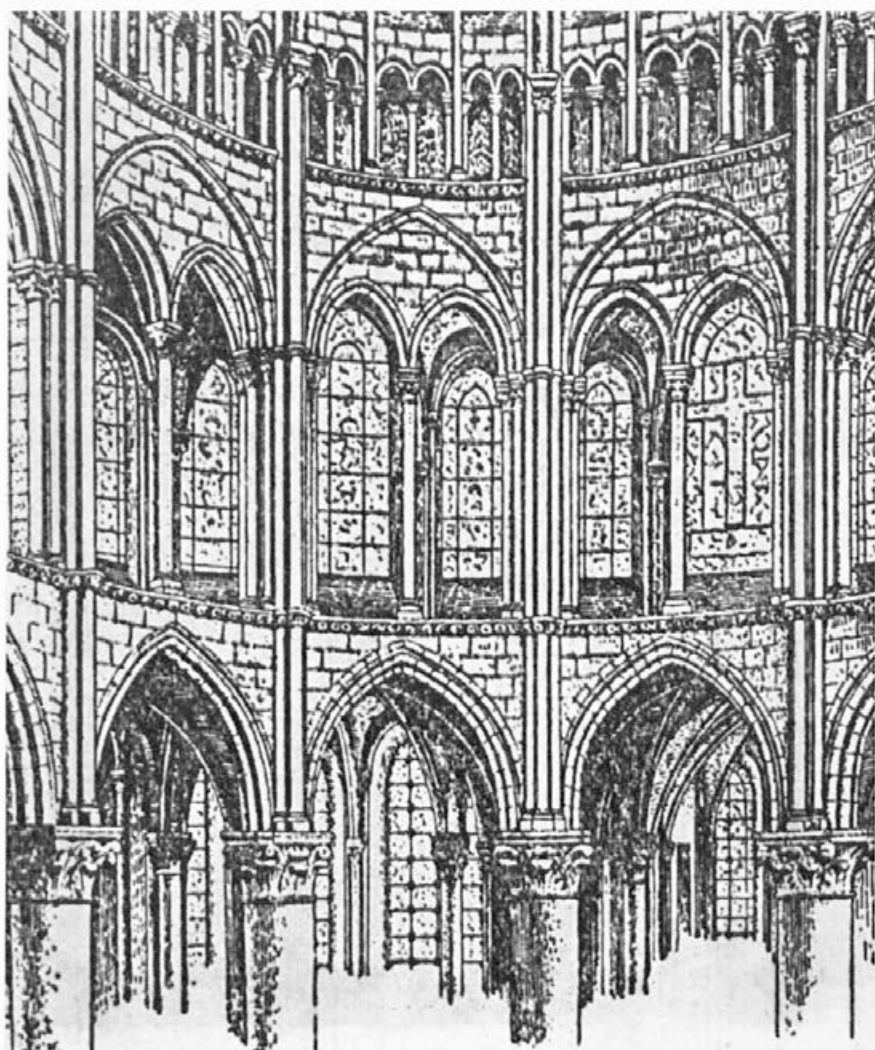
no pri Golniku, istrski cikel, Marija z Jezusom iz Bistre pri Vrhniki itd. Nekatere figure iz cerkve v Gluhem Vrhovlju nad Kožbano v Goriških Brdih pričajo o vplivih in vzorih v zahodnem delu slovenskega ozemlja v zadnji četrtini XV. stoletja. Marija z zunanjščine slavoloka je s svojim bogato gubanim oblačilom primer za vplive grafike ali pa morda tabelne slike; Boštjanovo telo izraža težnjo po anatomskem oblikovanju akta s tipičnim severnjaškim prizvokom, zlasti pri naturalističnem popisovanju mišičastega telesa; angel z oboka pa je primer oživelega kri-



Sl. 114. H. in J. van Eyck, sv. Janez Krstnik in Evangelist; detajl iz zaprtih kraljevskih oltarjev, 1432

H. et J. van Eyck „St Jean Baptiste et St Jean Évangéliste; détail des ailes fermées de l'autel de Gent, 1432

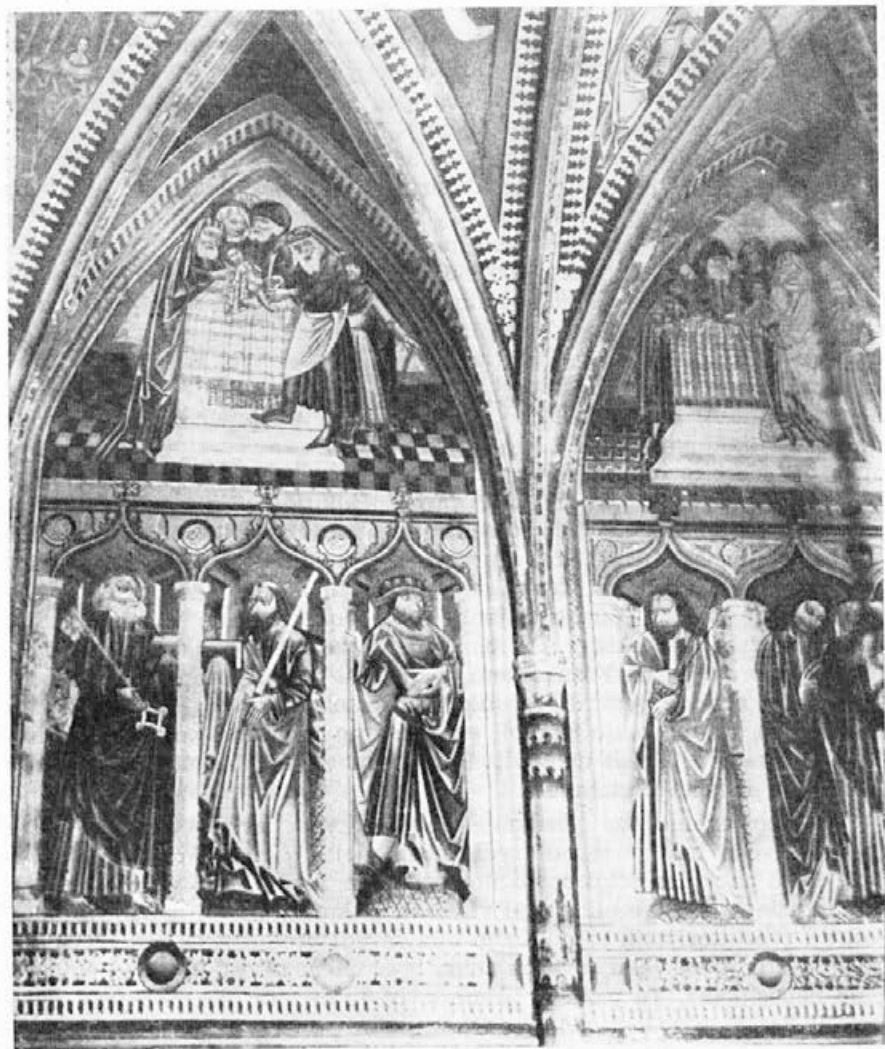
latca, ki intenzivno piha v svoj instrument, saj se je kar skrčil, da bi globlje zajel sapo in zatrobil. Njegova halja kaže že na renesančno pojmovano oblačilo, ki se tesno prilega telesu. — Omenim naj še nekatere figure z Jezerskega iz devetdesetih let XV. stoletja, s Križne gore iz leta 1502, z zunanjsčine slavoloka sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru iz okrog leta 1524, ki ne prispevajo k renesančnemu času le z modnimi novostmi, temveč tudi s svojimi gestami in držami, ki postajajo vse bolj individualizirane, prepričljive in človeške. Ne oživlja pa samo figura. Tudi notranj-



Sl. 115. Reims, St. Remi; notranjščina prezbiterija; okrog leta 1180

Reims, St Rémi; intérieur du choeur; 1180 env.

ščine postajajo realnejša podoba življenja. Pogledi v krajino se odpirajo skozi okna in vrata, kar je splošno sredstvo za upodabljanje tretje dimenzije v zgodnji renesansi na severu, notranjščine pa so opremljene tudi s sočasnim pohištvom. Oživlja tudi krajina, po kateri se ne premikajo več toge in praviljično narejene figure. Nov **ritem figur** se pojavlja v ciklu Treh kraljev v Srednji vasi pri Šenčurju. Z večjo mero se stopnjuje ta ritem v ciklu Treh kraljev na Mačah pri Preddvoru in pri sv. Primožu nad Kamnikom.



Sl. 116. Suha pri Skofji Loki, podružna cerkev; freske na severni steni prezbitarija; 60. leta 15. stol.

Suhe près de Skofja Loka, succursale; fresques sur le mur septentrional du choeur; 1460. env.

II. Temeljno delo, ki načinja drugo vprašanje, vprašanje opredelitve stenskega slikarstva glede na prostor, omejen z arhitekturno lupino, je Steletov članek Slikani svodovi gotških prezbitarija u Slovenačkoj,<sup>4</sup> kjer avtor ugotavlja vlogo arhitekturnih elementov v gotških prezbitarijih, tipe prezbitarijev in ikonografski sistem poslikave arhitekture: reber, kjer presličast motiv ponazarja rast v višino; drugod spet razni ornamenti in barvasti pasovi omejujejo in ločijo aktivni člen od pasivnega; ornament stiliziranih oblakov, ki pomenijo nebo, simbolično nakazujejo

prostor figuram na obočnih kapah itd. To delo dopolnjujejo nadaljnje Steletove ugotovitve v Cerkvenem slikarstvu med Slovenci<sup>5</sup> in v Monumentih I.,<sup>6</sup> ko govori avtor o tipu poslikanega gotskega prezbiterijskega in ga imenuje »kranjskega«, vendar s pripombo, da podobne najdemo tudi na Goriškem in sosednjem Koroškem. — E. Cevc ugotavlja v Naši sodobnosti,<sup>7</sup> da se ideal srednjeevropske arhitekturne koncepcije pri nas ni uresničil razen v nekaterih redkih primerih. Pravi, da se arhitekturna lupina na Kranjskem ni razkrojila v tisto kristalinično diafanost, ki je značilna za klasično gotiko, ampak je vztrajala pri primarni funkciji stene, kakršno varuje Mediteran od starokrščanske dobe dalje. Meni, da se »dežele, do kamor je segel spomin antičnega racionalizma, niso mogle v arhitekturni simboliki sprostiti do dematerializiranega, neba na zemlji«, ki ga je uresničilo srednjeevropsko gotsko stavbarstvo. Ideal arhitekturnega baldahina, ki je odločal pri zadnjem, se niti v Italiji niti pri nas ni mogel uveljaviti kot samostojen, razbremenjen stavbni element, njegova idejna vsebina pa je našla svojevrsten odsev prav v tipu poslikanega gotskega prezbiterijskega. — Kar zadeva princip diafane strukture gotskega prostora, ugotavlja H. Jantzen,<sup>8</sup> da ne učinkuje več stena glavne ladje gotske katedrale kot kontinuirajoča masa, temveč kot plastika s pogledi v prostor stranskih ladij, ki se prikazujejo kot optične folije. Isti avtor tudi dokazuje, da učinek diafanega principa strukture odzame katedralnemu prostoru težo, kar je najbolj zgovorno prikazano v prezbiterijskih klasične gotske arhitekture. Pri tem omenja značilno oblikovanje prezbiterijskega prostora na Francoskem, v matični deželi gotike, kjer so značilne korne obhode porabili v gotiki za prostorninsko poglobitev svetišča z namenom, da ustvarijo čim bolj enakomerno in pisano ozadje prezbiterijskim arkadam. V teh ugotovitvah tiči namreč tudi ključ za reševanje sistema in pomena poslikave t. i. »kranjskega prezbiterijskega«.

Če upoštevamo vse poslikane dele cerkvene arhitekture na naših tleh in seveda tudi ponekod izven naših meja, je skoraj odveč ugotavljati, da so na zunanjsčini poslikali tiste stene, ki jih je obiskovalec videl: zahodno steno, kjer je bil glavni vhod, in še katero izmed zunanjih ladijskih ali prezbiterijskih sten. Ko je bila zaradi vremenskih težav v naših krajih v srednjem veku severna stena brez oken, ni ostala njena zunanjsčina neposlikana. To pa le v primeru, če je bila ta plat obrnjena proti naselju, kot je to v Gostečah, Bodeščah, Babni polici v Loški dolini in drugod. Kar zadeva slikanje sten, so prizori tako upodobljeni, da jih obiskovalec spremlja s pogledom, stopajoč od glavnega vhoda proti slavoloku. Tako se na severni steni na zahodu pogosto začenja npr. prizor Treh kraljev, ko se kralji poslavljajo od Heroda, dalje, ko jašejo po pokrajini, in končno, ko se poklonijo. S poklonom se prizor neha, z njim pa je tudi konec severne stene, kajti na vzhodu jo omejuje slavolok, ki pomeni vhod v najbolj sakralni del prostora, obenem pa tudi mejo, do koder je smel priti vernik. Prezbiterijski prostor je poudarjen še s tem, da je za eno ali več stopnic dvignjen nad višino ladje, kjer so bili zbrani ljudje. Iz le-te je bil tudi usmerjen pogled v središče prezbiterijskega, kjer je potekal obred. Na podlagi nekaterih študij srednjeveškega cerkvenega obredja je ugotovljeno,<sup>10</sup> da je obiskovalec gotske katedrale kot soudeleženec daritve najlaže zasledoval liturgični proces, če je stal v osi srednje ladje. Tudi





Sl. 117. Gluhovo, Vrhovlje, podružna cerkev; freska preroka; zadnja četrtina 15. stol.

Gluho Vrhovlje, succursale; fresque d'un prophète; dernier quart du 15<sup>e</sup> siècle



Sl. 118. Dunaj, cerkev sv. Stefana; Anton Pilgram, lastna podoba; začetek 16. stol.

Vienne, église St Etienne; Anton Pilgram, autoportrait; début du 16<sup>e</sup> siècle

v tem je del odgovora, ki ga je treba imeti pred očmi pri reševanju pomena in vloge poslikanja naših prezbiterijev, saj se prav z osi enoladijskih prostornin odpira tipičen pogled vanje (Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru, Suha, Senično itd.). Kot potrdilo o preračunanju prostornine in njenega poslikanja glede na pogled obiskovalca naj omenim primer iz cerkve Sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru: enoladijski prostor je obokan s poznogotskim zvezdastim obokom. Bogato profilirana rebra sklepajo v osi ladje trije glavni sklepniki, vsi kamnoseško okrašeni. Druga stikališča reber prav tako povezujejo manjši sklepniki, vendar niso vsi kamnoseško okrašeni. Na zahodni strani, kjer je verjetno nekoč stal kor, ki je bil starejši od današnjega, so namreč sklepnike ob straneh samo poslikali.

Če opazujemo s freskami poslikane ploskve sten, se v skladu s stilom slikarje kaže do srede XIV. stoletja njihov izrecno dekorativni izraz, ki nas spominja na tapete ali zavese; od srede XIV. stoletja, zlasti pa v XV. stoletju, gledamo prizore v kulisno oblikovanih prostorninah, ki naj bi se videle kot poglobljene stene. Iluzijo o umišljenem prostoru izven cerkvene stene podpro zlasti v drugi polovici XV. stoletja naslikane konzole, stebri, loki, perspektivično poglobljajoče se stene, pa tudi figure same, ki so postale kar nekakšne »naslikane plastike«. Vrh tega videza predstavlja slikarija klasičnih »kranjskih prezbiterijev«. Menim, da videz, ki ga dojemamo skupaj z ubranimi pisanimi barvami, npr. ob pogledu na prezbiterij v Suhi, ko se krog in krog po stenah vrste med poligonalnimi polstebri in naslikanimi stebri masivne, kiparsko pojmovane

figure apostolov pred perspektivično poglajbljajočo se steno v obliki dveh poševno postavljenih sten, res ni brez povezave s hotenjem klasičnih gotskih katedral. Tu se skozi »prave« arkade odpirajo rahlo zabrisani pogledi na ozadja s kornimi kapelami in pisanimi poslikanimi okni. Vendar pa gre ob primerjavi teh dveh objektov tudi za razliko, ki se seveda ne omejuje le na omenjena dva. Za dobrih dvesto let mlajši poslikani »kranjski prezbiteriji« zahtevajo za dojetje svoje prostornine določeno stojno točko v osi ladje nekoliko pred slavolokom, od koder se odpira tipični in najboljše pogled vanje in na perspektivično nakazan, naslikano podaljšan korni prostor. Kar zadeva zadnje, bolj ali manj uspešno naslikano perspektivno prostornino s prej naštetimi elementi in pa preračunanost na določeno glediščno točko iz ladijskega prostora, gre gotovo za pridobitev, ki je gotiki tuja, ne pa renesansi. Gre namreč za tisto centralno točko, ki je nekako prav v sredini prezbiterija gotske katedrale (od tu se odpira osrednji pogled na imenovani korni obhod), ki pa jo najdemo skoraj dve sto let kasneje na naših tleh v sakralnih objektih, premaknjeno v ladijski prostor, v »profani del« sakralnega prostora.

Proti koncu XV. stoletja naletimo še na novo vrsto optično, s perspektivo razširjenega prostora: na odpiranje naslikane prostornine v drugo prostornino s prehodom iz naslikanega zaprtega prostora skozi odprto okno ali vrata v pokrajino (npr. Križna gora), kar je brez dvoma delež evropskega severa. Po drugi strani spet drugje naletimo na navidezni prehod iz naslikane prostornine na steni v cerkveni prostor s pomočjo naslikanega podija, drugod spet s pomočjo naslikane okenske police, skozi katero zre prerok na dogajanje v prezbiteriju. Posebno pri zadnjem primeru gre za pogosten iluzionistični motiv druge polovice XV. stoletja in začetka XVI. stoletja, ki ga uporabljajo tudi v kiparstvu. Namen pričaranja iluzije prostora ima tudi naslikano krogovičje, ki naj bi predstavljalo nekak plastični okvir prizoru, ki se dogaja na nebu ali zemlji, v krajini ali kakšnem drugem prostoru izven meja sten.

In končno še vprašanje, ki se javlja prav v zadnjem času. Številna poročila vizitacij (iz XVII. stoletja) omenjajo, da je vizitator ukazal prebeliti freske. Pri tem je treba pripomniti, da ne gre vedno za prebeljenje ali za plasti beležev, temveč tudi za več kot centimeter debele plasti ometov. To se je pokazalo npr. pred dobrim letom v ladji v Bodeščah pri Bledu, ko so prišle na dan freske Mojstra Jakobove legende iz leta 1524. Podobna usoda je doletela freske v prezbiteriju v Kozariščah v Loški dolini, kjer debela plast kasnejšega ometa ni le zakrila slikarije, temveč tudi zravnila stene, ki so bile, kot je bil v srednjem veku običaj, nekoliko valovite. Nadalje gre tudi za splošno vprašanje poslikanja notranjih cerkvenih sten tudi takrat, ko nas ne zanima izrecno figuralno ali ornamentalno poslikanje. Ob tem naletimo na odgovore, ki jih iz svoje prakse naštevajo konservatorji M. Zadnikar,<sup>11</sup> Iv. Komelj<sup>12</sup> in M. Železnik.<sup>13</sup> Vedno znova se postavljajo namreč vprašanja tonov v notranjščinah. Jasno je, da odgovori na ta vprašanja ne smejo biti apriorni, ukrojeni po nekem splošnem mnenju o barvah in tonih prostorov v raznih obdobjih. Temelje lahko edino na ohranjenem zgodovinskem dokumentu, ki se pogosto skriva očem pod mlajšimi barvnimi plastmi pa tudi ometi.

Tako npr. omenja M. Železnik zvrstitev barvnih plasti v romanskem prostoru cerkve sv. Tomaža nad Praprotnim<sup>14</sup> in obenem našteva še druge spremembe, ki so nastale v prostoru: povečan brezbiterij in z njim nov dotok svetlobe skozi prezbiterijska okna, v baroku nova okna, ki so osvetljevala pisani svet detajlov in celote zlatih oltarjev, kamor so se s sten selile ikonografske upodobitve.<sup>13</sup> Treba je namreč tudi zanesljivo ugotoviti, kateri deli cerkvene arhitekture so bili poslikani, kdaj in kako.

Če spremljamo torej spremembe, ki so v stoletjih nastajale s poslikanjem prostornin, in upoštevamo pri tem še tiste, ki so nastale na nekem, pogosto romanskem objektu, s pomočjo preurejanja arhitekture v smislu vedno novih zahtev v obliki posameznih detajlov, posebno pa še spremembe z vidika celotne notranjščine z opremo vred, dobimo odgovor na stanje in videz cerkvenih objektov na naših tleh v določenem času. Po eni strani počasi odgovarjajo na vprašanje o vlogi in obliki stenskega slikarstva pri nas v drugi polovici XVI. stoletja nova odkritja (npr. brezbiterij v Kozariščah v Loški dolini, poslikan leta 1597). Po drugi strani pa se kažejo nova merila s stališča, ki smo ga prej omenili: s stališča celotnega organizma objekta. Če bomo upoštevali razmerja med poznogotskim stenskim slikarstvom v okviru sočasne ali času prikrojene arhitekture in opreme ter enako zastavili razmerje za stensko slikarstvo ali poslikanje notranjščine, tudi morda samo v obliki različnih tonov ali odtenkov tonov v drugi polovici XVI. in na začetku XVII. stoletja, bo mogoče le nekako odgovoriti na vprašanje o vlogi in obliki našega stenskega slikarstva v tem obdobju.

#### Opombe

<sup>1</sup> F. **Stele**, Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji, Ephemeredis instituti archaeologici bulgarici, vol. XVI., Sardiace 1950.

<sup>2</sup> F. **Stele**, Die friaulanische Gruppe in d. got. Wandmalerei Sloweniens, Festschrift f. K. M. Swoboda, (Wien) 1959, 265 in sl.

<sup>3</sup> K. **Rozman**, Freske suško-prileške smeri, diplomatska naloga, Ljubljana 1959, 46.

<sup>4</sup> F. **Stele**, Vplivi Mojstra E. S. v slovenskih freskah 2. polovice 15. stoletja. Šišičev zbornik, Zagreb 1929, 267 in sl.

<sup>5</sup> F. **Stele**, nav. delo, Celje 1937, 67 in sl.

<sup>6</sup> F. **Stele**, nav. delo, Ljubljana 1935 in sl.

<sup>7</sup> E. **Cevc**, Naša sodobnost, l. 1959, 937

<sup>8</sup> H. **Jantzen**, Über d. got. Kirchenraum u. andere Aufsätze, Berlin 1951, 10, 11, 14, 19.

Isti, Kunst der Gotik, Hamburg 1957, 72, 74.

<sup>10</sup> H. **Jantzen**, Kunst d. Gotik, 31.

<sup>11</sup> M. **Zadnikar**, Romanska arhitektura na Slovenskem, Ljubljana 1959, 42 in pri posameznih spomenikih.

<sup>12</sup> I. **Komelj**, Varstvo spomenikov VI., Ljubljana 1959, 63.

<sup>13</sup> M. **Zelesnik**, Varstvo spomenikov VII., Ljubljana 1960, 243.

<sup>14</sup> Glej opombo <sup>13</sup>!

<sup>15</sup> Za primer naj bo skupina angelov z vrsto orodja za mučenje na freskah v Spodnji Besnici pri Kranju iz leta 1512 in pa ikonografsko podobna skupina na desnem stranskem oltarju v isti cerkvi iz 17. stoletja.

## RÉSUMÉ

### CONTRIBUTION AU PROFIL DE LA PEINTURE MURALE DU GOTHIQUE

Dans son rapport l'auteur mentionne deux points de départ qui lui semblent particulièrement importants pour l'étude de la peinture médiévale:

1. le point de départ dont le but est de classifier la peinture du point de vue du style

2. le point de départ dont le but est la classification de la peinture murale du point de vue de son cadre architectural, à savoir comme partie du décor dans l'espace.

Quant au premier point de départ, c'est-à-dire au problème de la peinture du moyen âge avancé en Slovénie, il s'agit des fresques qui vont jusqu'à 1420 environ et qui sont attribuées aux maîtres friouliens (v. 2), peintres d'orientation giottesque, appuyés sur les grandes conquêtes de la réforme de Giotto, mais qu'ils ont remaniés dans le goût local. Ce qu'il y a de particulièrement important chez ces peintres, quant au style de leurs peintures, c'est leur tendance à un **approfondissement de l'espace**, à savoir de la scène, et à une **expression plastique** des corps. Le groupe des maîtres dits »postfriouliens« (leurs oeuvres se trouvent p. ex. à Mošnje et à Otok près de Radovljica en Haute-Carniole, à Sv. Janez sur le lac de Bohinj etc.) devra être déterminé plus exactement aussi du point de vue de la peinture de ce temps dans le Frioul voisin, en Carinthie et aussi dans diverses localités plutôt provinciales au nord-est de l'Italie.

Chronologiquement parallèles à ce groupe sont les oeuvres du maître de Žirovnica et les oeuvres de jeunesse de Janez de Ljubljana. Un groupe plus grand leur succède, dit le groupe de Suha et de Prilesje, dont les oeuvres se trouvent à Suha près de Skofja Loka, à Stara Fužina dans la vallée de Bohinj, à Bodešče près de Bled et à Prilesje, à Goljevica et à Avče dans la vallée de la Soča. Quant à ce groupe, l'auteur y relève un moment nouveau qui, après le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, se fait valoir en Slovénie: la tendance à rendre les figures tectoniques, l'expression des visages qui font penser à ceux exécutés en gravure et notamment à ceux de la xylographie, et la tendance à donner aux vêtements une grande richesse de plis et une disposition décorative, ce qui fait penser à des tendances semblables, caractéristiques pour le nord européen, dans la période de la transition du gothique à la renaissance. L'auteur cite en exemple une feuille graphique de Israel van Meckenem jun. et la partie conservée du vêtement de l'ange de l'annonciation à Prilesje. A cause de la parenté et sans doute aussi de la dépendance de ces deux exemples, l'auteur date le groupe des peintres de l'orientation de Suha et de Prilesje dans les années environ 1460, tout en attirant l'attention sur le fait que les premières xylographies européennes sont connues dès le début de XV<sup>e</sup> siècle, tandis que les premières gravures y apparaissent vers le milieu de ce même siècle. Ensuite, l'auteur énumère les divers moments caractéristiques pour la renaissance, soit dans le sens du nord soit dans celui du sud: les instruments des anges à la voûte de Avče, pour lesquels, en 1959, P. Kuret a établi, dans son étude, qu'ils n'étaient employés qu'au temps de la renaissance; l'animation des figures aussi par des gestes; les vêtements conçus dans le style de la renaissance; le décor des intérieurs datant de cette même époque; la représentation de la troisième dimension à l'aide de vues à travers des fenêtres ou des portes ouvertes qu'employaient avec profit

aussi les peintres Septentrionaux, ou bien, à l'aide des passages apparents de l'espace peint à la paroi dans l'espace de l'église, soit de derrière un appui de fenêtre peint, soit d'une estrade peinte etc.; un rythme nouveau des figures (p. ex. dans le groupe des rois mages); les exemples de la peinture profane dans l'esprit de la renaissance (au château de Otočec près de Novo mesto en Basse-Carniole); les formes des monuments funéraires et des armoiries peints dans le style de la renaissance etc.

Dans la seconde partie du rapport, l'auteur entame la question de la classification de la peinture murale du moyen âge avancé par rapport à l'espace limité par la coquille architecturale. Après avoir énuméré quelques constatations importantes relatives à cette question (de F. Stelè, de E. Cevc et de H. Jantzen), l'auteur cherche à éclaircir la question concernant le matériel national de ce genre. Elle constate que ce sont celle des parois extérieures que le visiteur pouvait voir en arrivant, qui ont été couvertes de peintures, c'est-à-dire, la paroi à l'ouest de l'entrée principale et une des parois extérieures regardant vers la localité. Dans l'intérieur, les scènes sont disposées de manière que le visiteur les accompagne du regard, en marchant de l'entrée principale vers le chœur, où les scènes se terminent à la voûte qui marque l'entrée dans la partie la plus sacrée de l'espace et, en même temps, la limite jusqu'à laquelle pouvait arriver le fidèle. De la nef, où se tenaient les fidèles, le regard était aussi dirigé vers le centre du chœur, où se déployait le culte. Certaines études sur le culte ecclésiastique médiéval nous permettent de conclure (v. 10) que le visiteur d'une cathédrale gothique qui participait au culte, pouvait suivre le mieux le processus liturgique, quand il se trouvait dans l'axe de la nef centrale. Le même vaut pour l'architecture ecclésiastique slovène, car c'est justement de l'axe des intérieurs des églises qui, pour la plupart, ne sont qu'à une nef, que s'ouvre la vue caractéristique vers les chœurs peints. Tandis que les fresques peintes jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle révèlent un caractère décoratif marqué qui fait penser à des tapisseries ou à des rideaux, depuis le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, les scènes commencent à se dérouler dans des espaces formés en coulisses, destinés à donner l'impression d'un approfondissement des parois. L'illusion d'un espace imaginaire hors de la paroi de l'église est soutenue, surtout dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, par des consoles, des colonnes et des voûtes peintes, des parois s'approfondissant en perspective et aussi des figures, devenues elles-mêmes presque une espèce de «plastiques peintes». Selon l'opinion de l'auteur, la vue que nous percevons en regardant p. ex. l'exemple caractéristique du «choeur carniolais» à Suha près de Skofja Loka, où tout autour des parois du chœur se rangent, entre des demi-colonnes polygonales et des colonnes peintes, des figures massives des apôtres, conçues à la manière plastique et placées devant une paroi en perspective en forme de deux parois en biais, n'est pas une vue sans rapport avec la tendance des cathédrales gothiques classiques où, à travers des arcades «vraies» s'ouvrent des vues légèrement effacées vers le fond du chœur avec ses absidioles et ses vitraux peints. L'auteur dit pourtant que cette comparaison nous amène aussi à une différence. Les «choeurs carniolais» postérieurs de plus de deux siècles, exigent, pour la perception de leur espace véritable et de celui peint, un point fixe déterminé dans l'axe de la nef, un peu au-devant de l'arc de triomphe, d'où s'ouvre la vue la plus caractéristique et la plus vaste vers ceux-ci et vers le chœur exécuté en perspective et prolongé avec des peintures. En ce qui concerne l'espace peint dans une perspective plus ou moins réussie et le point d'observation déterminé par le calcul dans la nef, l'auteur est d'avis qu'il s'agit d'une acquisition qui est étrangère à l'art gothique, mais qui n'est pas inconnue à la renaissance. Il s'agit, en outre, de ce point central qui se trouve à peu près au juste milieu du chœur de la cathédrale gothique (d'où s'ouvre la vue centrale sur le déambulatoire), mais qu'on ne retrace que deux siècles plus tard dans les objets sacrés sur le territoire slovène, transféré dans la nef, dans la «partie profane» de l'espace sacré.

L'auteur conclue: «D'un côté, de nouvelles découvertes, comme p. ex. le chœur récemment découvert à Kozarišče dans la Loška dolina, peint en 1597, commencent à nous donner, peu à peu, la réponse sur la question du rôle et de la forme de la peinture murale slovène dans la seconde moitié

du XVI<sup>e</sup> siècle (car de cette période, on ne connaissait, jusqu'à présent, que des monuments peints très rares). D'autre côté, surgissent des réponses avec des critères nouveaux: surtout avec celui de l'organisme entier de l'objet, avec toutes les nuances, bien que reposant sur des constatations apparemment modestes concernant les tons des couches et la succession des peintures. En tenant compte du rapport entre la peinture murale du gothique avancé dans le cadre de l'architecture et du décor contemporains ou assimilés à l'époque et en établissant un rapport pareil pour la peinture murale ou la peinture de l'intérieur, peut-être aussi seulement sous la forme des tons différents ou des nuances des tons, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècles, on réussira peut-être à donner une réponse à la question du rôle et de la forme de la peinture murale à cette époque-là.»

## RENEŠANČNE FRESKE V PODRUŽNI CERKVI V DOLENJI VASI PRI SENOŽEČAH

BREDA TURK-VILHAR

Spomladi 1960 sva z Vesno Vilhar odkrili v podružni cerkvi v Dolenji vasi pri Senožečah pod ometom prezbiterija freske, ki lepo dopolnjujejo inventar našega renesančnega stenskega slikarstva.

Tipično poznogotski prezbiterij s petosminskim zaključkom in z zvezdnatim obokom je bil v celoti poslikan, medtem ko v 17. stoletju prezidana ladja doslej še ni razkrila ostankov fresk (pravokotni okni v ladji sta datirani z letnico 1657). Mimogrede naj omenim, da je na južni steni zvonika vzdian relief Marije z detetom, ki je tipično kamnoseško delo iz leta 1654, in da je iz turških časov ohranjen tudi del obzidja z obrambnim stolpom na severovzhodni strani prezbiterija.

Freske so le delno odkrite, kažejo pa, da gre za tradicionalni ikono-grafski princip poslikave, kjer prekriva pritlični pas zavesa s patroniranim vzorcem, nad tem pa je vrsta apostolov v iluzionističnih arhitekturnih nišah. Ob nogah imajo apostoli napise v gotici (imena in po dve vrstici teksta creda v nadaljevanju). Šilastoločni zaključki sten so še pod beležem razen severovzhodnega, kjer je upodobljena Marijina smrt. Poskusna sondiranja so pokazala, da je tudi obok v celoti poslikan, prav tako tudi notranja stran slavoloka, odkrita pa je delno zunanja stran slavoloka s fresko Marijinega oznanjenja — na desni strani vidimo ob pultu klečečo Marijo s povešenimi očmi in z molitveno sklenjenimi rokami, na levi pa angela z napisnim trakom.

Apostoli v prezbiteriju stoje v nišah, ki so naslikane z velikim posluhom za iluzionistični arhitekturni vtis. Po dve in dve niši sta vkomponirani v mavričast patroniran okvir. Niše se zaključujejo zgoraj z renesančno polkupolo, prioriteta apostola Petra pa je poudarjena tako, da je polkupola te niše obogatena z motivom školjke. Belo-sivo marmorirani delilni stebri stoje na rdečih bazah, loki niš pa slone na rdečih korintskih kapitelih.

Tradicionalna oblačila figur se z za dobo značilno modeliranimi gubami prilegajo ob oble dele telesa. Barvni toni so pretehtano ubrani in se dekorativno menjujejo — intenzivno topli oker poleg ubito zelene. Pri Oznanjenju je ozadje nebesno modro; sicer pa nastopata poleg barve inkarnata in belo sive marmoracije le še vijoličasta in pompejansko rdeča barva.

Glave figur, zlasti apostolov, so lepo oblikovane — pogledjmo le individualne črte obraza sv. Jerneja, italijansko milino Janeza Evangelista



Sl. 119. Dolenja vas pri Senožečah, podružna cerkev; del fresk iz prve četrtine 16. stol.  
 Dolenja vas près de Senožeče, succursale; partie des fresques, premier quart du  
 16<sup>e</sup> siècle

ali plemeniti starčevski izraz njegovega soseda. Tudi elegantno oblikovane roke so polne izrazne govorce. Nekateri apostoli so bosí (sv. Andrej, noge v kontrapostu), drugi obuti (sv. Jernej, značilno polkrožno zaključeni čevlji). Glave apostolov obkrožajo preprosti nimbi. Frizure so karakterne ali modne; angelu iz Oznanjenja padajo npr. na čelo svetli, svedrasti kodri, Marija pa ima na rumenih, dolgih laseh za čas značilno rdeče-belo vrvico. Ustnice so nežno zarisane, pogledi ekspresivno poudarjeni.

Pri datiranju, ki nas že po stilni strani vodi v čas prve četrtine 16. stoletja, nam pomagajo tudi sgraffiti, ki jih je precej zlasti za oltarjem ter pripadajo z nemškimi in glagolskimi napisi 16. in 17. stoletju. Najstarejši doslej najdeni letnici sta 1527 in 1531, kar nam nudi datiranje ante quem.





Sl. 120. Dolenja vas pri Senožečah, podružna cerkev; del fresk iz prve četrtine 16. stol.  
Dolenja vas près de Senožeče, succursale; partie des fresques, premier quart du  
16<sup>e</sup> siècle

Stilni izraz pa nas prepričuje, da imamo pri dolenjevaških freskah opraviti z direktnim vplivom italijanskega renesančnega slikarstva, kar bi bilo razumljivo tudi iz samega geografskega položaja našega spomenika, ki se s tem uvršča med pomembnejše priče italijanizirajoče renesančne slikarske smeri na naših tleh.

**LES FRESQUES DE LA RENAISSANCE DANS L'ÉGLISE  
À DOLENJA VAS PRÈS DE SENOŽEČE**

L'auteur donne un rapport sur la découverte de fresques de la Renaissance dans le choeur du tard gothique de l'église à Dolenja vas près de Senožeče. Elle les a découvert ensemble avec sa collègue Vesna Vilhar au printemps de 1960, et elle les date dans le premier quart du 16<sup>e</sup> siècle. D'après l'expression du style, elle conclut qu'il s'agit d'influence directe de la peinture de la Renaissance italienne.

## PREGLED PROBLEMA NA PODRUČJU KONTINENTALNOG DIJELA HRVATSKE S OBZIROM NA RAZDOBLJE IZMEĐU GOTIKE I BAROKA

ANDELA HORVAT

Problem koji je tema ovog simpozija nije u NR Hrvatskoj bio u prvom planu. Zbog toga je u tom času o tom pitanju u susjednoj Hrvatskoj moguće dati samo sumarni informativni pregled. Iz ove nabačene skice mogli bi se ipak moguće vidjeti oni problemi, koji su unutar SFRJ identični i jednako aktuelni na području obih republika, kao i oni koji su različiti kod proučavanja ovog razdoblja, s obzirom na specifične prilike i karakteristične pojave u Hrvatskoj.

Studij problema renesanse u Hrvatskoj s obzirom na današnju njezinu čitavu površinu otežana je zbog više razloga među kojima dolaze u obzir osobito dva:

1. raznolikost kulturnih utjecaja na pojedinim područjima
2. velike političke, društvene i teritorijalne promjene (ratovi s Turcima, reformacija, seljačke bune).

Podvojenost kulturnih strujanja na području Hrvatske nije zasebna pojava samo u doba renesanse, nego, kako je poznato i prije i poslije nje. Općenito se kulturni utjecaj Srednje Evrope — kao i u Sloveniji — jače odražavao u sjevernim hrvatskim krajevima (kraće: kontinentalni dio); utjecaji s Apeninskog poluotoka dominantni su u Dalmaciji, a oba utjecaja ukrštavaju se u većom mjeri na području Hrv. Primorja, Kvarnera i Istre.

Jadranski pojas primio je rano poticaje od talijanske renesanse; ona se na pr. u Dalmaciji javlja gotovo istovremeno kao u Veneciji 60-tih godina XV stoljeća (politička povezanost s Venecijom). Uz Jadran se renesansa duboko ukorjenila i ostavila u našoj sredini brojne spomenike među kojima ima i takovih koji imaju vidno mjesto i u evropskoj umjetnosti. Da ne nabrajam, podsjećam samo da je na pr. u renesansnim oblicima dovršena katedrala u Šibeniku (1474). U tom dijelu Hrvatske značajniji spomenici tog vremena odavna su bili privukli pažnju i stranih i domaćih istraživača. I pregled umjetnosti sagledan je u bitnim crtama na tim spomenicima, na kojima se jasno očituje odraz talijanske renesanse; posljednji puta ga je ponovno dao Lj. Karaman g. 1952. Međutim kako je u međuvremenu niz istraživača — napose s područja Dalmacije — donio novih rezultata, osjeća se opet potreba za takovim pregledom, u koji bi bila uključena i nova otkrića te saznanja.

Drugčije stojimo s problemom renesanse u kontinentalnom dijelu Hrvatske. Kod njega se u ovom času i unutar ove kratke informacije više zadržavam, jer razvoj umjetnosti u tom dijelu Hrvatske ima više dodirnih točaka sa Slovenijom. U ovom dijelu tek tu i tamo ima spomenika s izrazitim oznakama talijanske renesanse; ostali nastaju pod utjecajem sjeverne renesanse, ili pak u njima treba sagledavati više duh vremena nego stila.

Pregled o renesansi u sjevernoj Hrvatskoj dao je u sažetom opsegu Lj. Karaman g. 1950. On još tada piše da su spomenici renesanse na tom području samo vrlo fragmentaran intermezzo između žive, duge i uporne periode gotike i svestrane obnove baroka. U tom pogledu pionirskog značaja prikupio je i nabrojio onu građu, koja je dotad bila poznata, odnosno sagledana kao renesansna. I kad bismo ostali kod toga da se udio renesanse na području sjeverne Hrvatske očituje u arkadama nekolicine dvoraca, u 13 epitafija, u nekoliko sačuvanih slika (ovdje ne dolazi u obzir naknadno uvezen bogati inventar, koji se čuva napose po galerijama i muzejima), zatim u nekoliko kodeksa s minijaturama, u malom broju predmeta umjetnog obrta (namještaj, zlatarski predmeti), onda bi se uistinu moglo reći da su spomenici renesanse u sjevernoj Hrvatskoj vrlo rijetki. Međutim ako spomenike tog vremena sagledavamo u vidu onoga što nastaje »između gotike i baroka«, što je sretni i sigurno ne slučajni podnaslov simpozija, stojimo obratno; djela tog razdoblja, (a s time i udio renesanse) pokazuju se ne samo brojna, nego i značajna, iako nemaju izrazite oznake renesansnog stila. Ona su tim brojnija od onoga što se dosad uočavalo kad imamo na umu da su nastajala na znatno smanjenom teritoriju Hrvatske.

Opća je situacija u XVI st. u Hrvatskoj izvanredno teška. To je vrijeme kad se — napose u kontinentalnome dijelu — dešavaju velike raznolike, pa i teritorijalne promjene. To je vrijeme, kad se opseg srednjovjekovne Hrvatske steže od 37.000 km<sup>2</sup> postepenim turskim osvajanjima na pukih 18.000 km<sup>2</sup>, — na tako zvane »Reliquiae reliquiarum«. Tek rijetki spomenici odaju, da je do početka XVI st. i na područje Slavonije i Srijema prodrla renesansa talijanskog značaja (Požega, Ilok). Otvoreno je pitanje koliko je toga bilo ostvareno, kao i to kojim putem je ta struja došla ovamo. Za taj intermezzo moguće treba povući paralelu s razvojem u Madžarskoj.

U izuzetno teškom položaju, — kad se radilo o biti ili ne biti, — preostali dio neosvojene Hrvatske pretvara se u budni tabor, u kojem fortifikaciona arhitektura dobiva dominantan značaj. Kako donedavna ta vrsta arhitekture, koja ponajviše nema lako uočljive oznake stila, nije bila predmet proučavanja historičara umjetnosti, Karaman se u svom pregledu nije kod nje zadržao, iako se osvrnuo i na nju. Istina je da ta skupina spomenika manje interesira onoga, tko hoće da prikaže slijed i razvoj umjetničkih stilova nekoga kraja. No upravo ta skupina spomenika, za koje u pojedinačnim slučajevima ne možemo reći niti da su gotički, niti barokni, a koji najrječitije govore o ljudima i vremenu kad su nastali, neosporno pripada više nego po izrazitim oznakama stila renesansnom vremenu.

Na maloj površini »Reliquia«, koje su čuvale i branile kako sebe,

tako i slovensku pozadinu i austrijske zemlje, ali upravo njihovim udjelom i njihovom pomoći, razvila se velika građevna djelatnost. Malobrojna crkvena arhitektura, koja nastaje u to vrijeme slijedi tu i tamo do u XVII st. ukorjenjene gotičke tradicije. Paralelno s time javljaju se na arhitekturi ranog baroka kasnogotički i renesansni elementi (Samobor, I. Allio, 1671—74). No kao drugdje u susjednim krajevima, tako i u sjevernoj Hrvatskoj u to vrijeme vodeću ulogu preuzimlje profana arhitektura. Zbog novih sredstava ratovanja vatrenim oružjem pregrađuje se i modernizira u duhu vremena niz srednjovjekovnih gradova (Veliki Tabor; Varaždin, D. dell Allio o. 1550). Gradi se dvadesetak tlocrtno pravilno koncipiranih kaštela (Sisak 1544—50). Neki od njih bili su drveni (Lukavec, 1576). Da se popuni obrambena linija nastaje niz malih kaštela i zemljanih gradišta. (Na onom na pr. u Gudovcu nađeni su uz gotičke i renesansni pećnjaci). Na toj maloj površini, koja teško krvari i zbog napadaja na granici i zbog nemira u unutrašnjosti, nastaje desetak tvrđava, koje svojom koncepcijom pripadaju renesansi. (Utvrde oko katedrale u Zagrebu 1513—21; Koprivnica sr. XVI. st.). S obzirom na naše prilike osobit napor predstavlja Karlovac, koja tvrđava je ujedno i rijetko ostvaren primjer renesansnog urbanizma, t. zv. idealnog grada. (Započeta 1579). Tijekom XVII st. — u doba ranog baroka — odražava se renesansa u desetak dvoraca tlocrtno četvorougaoih, zatvorenog tipa s unutarnjim dvorištem, kakva se koncepcija održava do sr. XVIII st. (Lukavec), te na manjem broju gradske i samostanske arhitekture (Varaždin; Zagreb, kompleks isusovačkog samostana).

Pogled renesansnog čovjeka odražava se i na javnoj plastici XVII st.; nakom gotičkog pila tipa tabernakul u slobodnom krajoliku zadominirala je na monolitnom stupcu ljudska figura. Inventar svjetovne arhitekture oskudno je sačuvan (pohranjen većinom u većim muzejima kao u Zagrebu, Varaždinu, Osijeku), a više je ostalo od crkvenog (propovjedao-nice, Varaždin 1657; oltari; zlatarski predmeti, na kojima se uz barokne oblike do u XVII st. održavaju paralelno i gotički i renesansni). Da je drvorezbarenje napose u XVII st. u sjev. Hrvatskoj bilo veoma rašireno svjedoče izvori, koji spominju brojne oltare, od kojih se do danas sačuvao manji broj, tako da se razvojna linija te vrsti spomenika može pratiti na oko 50-primjeraka; splošno koncipirani retabli s reminiscencijama renesanse nastaju još poč. 18. st.

Ovaj sumarni pregled ni izdaleka, dakako, ne obuhvaća sve na čemu je potrebno raditi, ali se iz njega ipak može razabrati, da u mnogočem slovenski i hrvatski istraživači stoje pred identičnim problemima. Rijeke Sutla i Kupa bile su, doduše, vjekovne granice između Slovenije i Hrvatske, ali ne i nepremostive zapreke na kulturnom naponu između slovenskog i hrvatskog naroda. Zajednički problemi nameću se napose kod nekih jačih skupina spomenika kao što su: feudalna arhitektura (pregradnja burgova, nova izgradnja kaštela, dvoraca), nadgrobni spomenici (među kojima ima u sj. Hrvatskoj dvadesetak epitafija), te retabli oltara XVII stoljeća. Pred istim zadacima naći će se istraživači s obe strane Sutle vjerojatno i u drugim pitanjima, koja ovdje nisu izričito napomenuta, pa tako i kod studija pojedinih domaćih i stranih majstora ili naručitelja (Valvazor, D. dell Allio itd.).

Još da se dotaknem onih problema s područja kontinentalnog dijela Hrvatske, koji nisu u direktnoj vezi s renesansom, ali se nužno moraju sagledavati u vremenskom razdoblju između gotike i baroka. Radi se o prodorima na ovo područje iz drugih kulturnih sredina, koje historičar umjetnosti također mora imati na oku. Istovremeno dok se uz Jadransko more i unutar »Reliquia« odvija umjetnički razvoj u kakvom takvom kontinuitetu, koji je — kako je rečeno —, raznolik s obzirom na kulturna strujanja koja zapljuskuju pojedine dijelove zemlje, u onim hrvatskim pokrajinama, koje su tijekom XVI i XVII st. bile u osmanlijskoj vlasti, kontinuitet je prekinut. Dolazi do novih, dotad u tim krajevima nepoznatih pojava. To su prodori iz Bosne, iz Srbije, te iz islamskog kulturnog kruga.

Brojne grafike su tumač da su tu nastajala mnoga djela u oblicima islamske umjetnosti. Od te je građe malo sačuvano (džamija u Đakovu, natpisi, kaštela, česme, nišani, turbe).

Istovremeno nalazimo i na prodor utjecaja iz Bosne. To je način sahranjivanja pod stećcima, što je u posljednje vrijeme zapaženo po Krbavi, Lici i Slavoniji. Ta je građa više interesantna kao fenomen, koji se, dokle, javlja na daleko širem prostranstvu od onoga što se donedavna mislio, nego s slikovnog stanovišta; radi se naime o jednostavnijim oblicima ploča i stupaca.

Istovremeno prodiru do Slavonije i utjecaji iz Srbije: g. 1594 gradi se na pr. kao nastavak tradicije moravske škole manastirska crkva u Oravici. Kasnije pak — već u doba baroka — prodire u sjeverne hrvatske krajeve i odraz renesansno-barokne ruske umjetnosti (gomirska ikonografska škola Simeona Baltića o. 1764).

Skica problematike ovog razdoblja s područja kontinentalne Hrvatske ostala bi znatno okrnjena da ne dotaknemo pitanje drvene arhitekture. Tu se ne misli na predajno graditeljstvo seljačkih kuća i gospodarskih zgrada panonskog kruga. Pokazuje se sve to više da drvene građevine ambicioznijeg značaja, kao što su crkve i kurije, koje su nastajale pod utjecajem one arhitekture, koja se može okarakterizirati stilski, doživljavaju u sjevernim hrvatskim krajevima svoj cvat u XVII i XVIII st. To se djelomično poklapa s razdobljem, kad su još u doba ranog baroka živi i renesansni elementi. Prilikom sistematskog evidencionog istraživanja kotara Koprivnice pokazalo se, na pr. da je od djelatnosti, koja je nastajala između gotike i baroka do danas preostalo na tom području: ostatak nekoć snažne tvrđave, 1 epitaf i 1 zvono — sve u Koprivnici —, što se može smatrati spomenicima s karakteristikama renesanse. Zar da takova konstatacija ne frapira i zar da ne nametne pitanje da li je čovjek ovoga kraja živio preko stoljeća i po bez umjetničkog oblikovanja? Kad zazjapi ovakova praznina, uzroke tome treba potražiti u izvorima. A oni su pokazali, da je tu od XVI st. na dalje nastajalo preko 40 drvenih crkava, kojima danas nema ni traga. Sudeći, dakle, samo po sačuvanim spomenicima, mogli bismo dobiti sasvim krivu sliku o kulturnoj djelatnosti, odnosno o umjetničkom razvoju neke određene regije.

Moglo bi se postaviti pitanje da li da se historičar umjetnosti bavi i tim poslom? Držim da i karakter građe i pitanje kontinuiteta i dopuna

umjetničke geografije traže od nas, da ne puštamo po strani ovakove probleme, koji često osvjetljavaju kakav je likovni izraz zadovoljavao najšire narodne slojeve, tim više što se često radi o susretu pučke umjetnosti s onom, koju je moguće stilski odrediti. Upravo turopoljska građa dala je hrane čuvenom Strzygowskom da je postavio smiono mišljenje o autohtonom podrijetlu drvenih građevina u Hrvatskoj, što je povezo s nordijskom težom. Što je međutim pokazao studij još preostale građe i izvora? Iako sama građa nije još ni izdaleka dovoljno proučena, rezultat studija izvora za tu nekoć jaku skupinu drvene sakralne arhitekture na pragu samoga Zagreba pokazao je da se ona doduše načinom građenja razlikuje od koprivničke (odnosno međumurske) skupine, no bitno je u ovom slučaju, da je prije njezine pojave na oba područja bila u srednjem vijeku uobičajena sakralna — zidana arhitektura.

Ako dakle nemamo pred sobom kao zadatak da proučavamo samo ona djela, koja imaju očite oznake renesansnog stila, koja potječu od vodećih društvenih slojeva, odnosno djela određenih majstora, onda vidimo, da je istraživanje razdoblja između gotike i baroka na području kontinentalne Hrvatske skopčano s puno problema, da su oni zamršeni, no tim privlačniji. Ujedno je ipak ovim nedovoljno razrađenim prikazom moguće uočeno koji su bitni problemi među nama — prvim susjedima — identični, a koji i kakovi različiti s obzirom na predmet proučavanja ovog simpozija.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### ÜBERSICHT DER PROBLEME DES ZEITRAUMES ZWISCHEN GOTHIK UND BAROCK IM KONTINENTALEN KROATIEN

Das Studium dieses Zeitraumes sowie auch der Renaissance selbst wird, wenn es das gesamte heutige Gebiet Kroatiens umfassen will, aus verschiedenen Gründen erschwert, unter welchen besonders zwei anzuführen sind: 1. die Verschiedenheit der kulturellen Einflüsse in den einzelnen Gebieten, und 2. die grossen politischen, gesellschaftlichen und territorialen Veränderungen (Türkenkriege, Reformation und Bauernaufstände).

Die Verschiedenheit der kulturellen Strömungen ist auch in diesem Zeitraum, wie auch sonst immer, offenbar. Der Einfluss Mitteleuropas kommt in den nördlichen Gebieten (dem kontinentalen Teil) zum Ausdruck; die Einflüsse der Apenninischen Halbinsel dominieren in Dalmatien, und beide kreuzen sich im Kroatischen Küstenland, Istrien und dem Quarner. Das Studium der Denkmäler der Renaissance entlang der Adria ist weit vorgeschritten, besonders in Dalmatien, wo sich die Renaissance in den 60-er Jahren des XV. Jh. meldet und tief eingewurzelt bis zum XVII. Jh. fort dauert. Eine Übersicht dieser Forschungen hat uns wiederholt Lj. Karaman gegeben, zum letzten Male im Jahr 1952. Da seitdem neue Resultate publiziert wurden, wäre es notwendig diese Übersicht zu vervollständigen.

Im Gegensatz dazu ist im kontinentalen Kroatien — das eine dem nachbarlichen Slowenien teilweise verwandte Entwicklungslinie aufweist — das Material dieses Zeitraumes nicht einmal genügend erfasst, noch weniger bearbeitet. Eine kurze Übersicht der Renaissance in diesem Gebiet gab Lj. Karaman im Jahre 1950. Er schrieb damals, dass die Renaissance im nördlichen Kroatien ein sehr fragmentarisches Intermezzo sei, weil er nur die Denkmäler mit ausgesprochenen Merkmalen der Renaissance in Betracht zog (die Arkaden einiger Schlösser, Epitaphe, einige Bilder und mit Miniaturen geschmückte

Handschriften und einige kunstgewerbliche Gegenstände wie Möbel und Goldschmiedearbeiten).

Dass sich die Renaissance als kurzes Intermezzo gemeldet hat, kann man für jene kontinentalen Gebiete Kroatiens behaupten, in denen durch die allmählichen türkischen Eroberungen nach dem Jahre 1526 die Kontinuität der künstlerischen Entwicklung unterbrochen wurde; so finden sich zum Beispiel in Slawonien und Syrmien einige seltene Denkmäler, die Merkmale der italienischen Renaissance aufweisen, und es bleibt die Frage, auf welchem Wege diese Strömung hierher gelangt ist. (Es wäre vielleicht notwendig hier eine Parallele mit der Entwicklung der ungarischen Kunst in der Zeit vor den türkischen Eroberungen zu ziehen.)

In dem übrigen, kleineren Teil Kroatiens, den die Türken nicht eroberten, dem so genannten Reliquiae reliquiarum, entwickelt sich besonders die Bautätigkeit in ziemlich kontinuierter Folge. Betrachten wir die Denkmäler dieser Zeit im Sinne dessen was »zwischen Gothik und Barock« entsteht, was ein glücklicher und sicher nicht zufälliger Untertitel dieses Symposiums ist, dann merken wir, dass es bemerkenswerte Schöpfungen gibt, die umso häufiger erscheinen, wenn man in Betracht zieht, dass sie auf einer sehr verkleinerten Fläche von etlichen 18.000 Km<sup>2</sup> entstanden sind. Viele Denkmäler, die in der genannten Zwischenzeit entstehen, tragen nämlich zwar nicht ausgesprägte Stilmerkmale, aber man kann in ihnen den Geist der Renaissance erkennen. In den ausserordentlich schweren Verhältnissen, in denen sich Kroatien damals befand, bleibt die spärliche Kirchenarchitektur hie und da bis zum XVII. Jh. den eingewurzelten gotischen Traditionen mit Beimischungen nordischer Renaissance treu. (Samobor 1671—4.) In diesen Verhältnissen wird die Hauptaufmerksamkeit natürlich der Abwehr zugewandt. Vom Anfang des XVI. Jh. an werden eine Reihe mittelalterlicher Burgen umgebaut (Veliki Tabor, Varaždin 1550); an die zwanzig regelmässig konzipierter Kastelle werden gebaut (Sisak 1544—50) — einige von ihnen aus Holz, wie z. B. Lukavec im Jahre 1576; die Verteidigungslinie zwischen Drau und Save wird durch eine Reihe kleiner Kastelle und Burgwälle verstärkt. Ausserdem entstehen ungefähr zehn Festungen (die Befestigungen um die Kathedrale in Zagreb 1513—21, Koprivnica Mitte des XVI. Jh.), unter welchem die Stadt Karlovac ein seltenes Beispiel der sogenannten »idealen Stadt« ist — ein Beispiel für den Städtebau der Renaissance (begonnen 1579). Der Renaissance-Entwurf ist auch an einigen Schlössern des geschlossenen Typus mit Innenhof sichtbar, die grösstenteils während des XVII. Jh. entstanden, sowie auch an einer kleineren Anzahl Denkmäler bürgerlicher und klösterlicher Architektur (Varaždin, Zagreb). Die Renaissance macht sich auch in der öffentlichen Plastik bemerkbar (menschliche Figuren an Bildsäulen) sowie auch in den Altaraufsätzen.

Diese summarische Skizze umfasst nicht im Entferntesten alles, was erforscht werden muss, aber aus dem Dargelegten kann man ersehen, dass sich die slowenischen und kroatischen Forscher vor einigen identischen Problemen finden werden, namentlich beim Studium grösserer Denkmälergruppen wie z. B.: die feudale Architektur, die Epitaphie, die Altaraufsätze. Man wird auch mit dem Anteil der nördlichen Einflüsse rechnen müssen, wie auch mit denen aus Italien, aber man müsste dabei darauf achten, in welchem Masse die letzteren direkt hierher gelangen, oder auf Umwegen vordringen.

Beim Studium des Zeitraumes zwischen Gothik und Barock werden die Forscher im kontinentalen Kroatien ausserdem auch die neuen, bis jetzt unbekanntesten Vorstösse aus Bosnien (Grabdenkmäler) und Serbien (Kloster Orhovica) im Auge behalten müssen, sowie auch die Einflüsse des islamischen Kulturkreises, der besonders in jenen Gegenden zum Ausdruck kommt, in denen die Entwicklung durch die türkischen Eroberungen unterbrochen wurde (Slawonien, Lika, Krbava). In diesen Zeitraum gehört auch das Problem des Studiums der Holzarchitektur, welches mit der Frage der Kontinuität in Verbindung steht. So hat z. B. Strzygowski die Ansicht, dass die Holzarchitektur in Kroatien autochthoner Herkunft sei, kühn mit der nordischen These verbunden. Die neueren Resultate zeigen dagegen immer mehr, dass hier im Mittelalter eine Architektur aus dauerhafterem Material üblich war, und dass die Holzarchitektur grösserer Ausmasse (Kirchen) erst während des XVI. Jh. häufiger auftritt und besonders während des XVII. Jh. blüht.



Zbornik za umetnostno zgodovino

Izdalo in založilo

Umetnostnozgodovinsko društvo SR Slovenije v Ljubljani

Uredniški odbor:

Emilijan Cevc, Ivan Komelj, Luc Menaše  
France Stelè (glavni in odgovorni urednik)  
Nace Šumi, Sergej Vrišer, Milan Železnik

Naklada 1000 izvodov

Natisnila Tiskarna PTT v Ljubljani  
Klišeje je izdelal Gorenjski tisk v Kranju

Uredništvo in uprava: Ljubljana, Novi trg 4 (SAZU)

Archives d'Histoire de l'Art

Éditées et publiées par la Société d'Histoire de l'Art de la Slovénie à Ljubljana

Comité de rédaction:

Emilijan Cevc, Ivan Komelj, Luc Menaše,  
France Stelè (rédacteur principal et responsable)  
Nace Šumi, Sergej Vrišer, Milan Železnik

Parues en 1000 exemplaires

Imprimerie: Tiskarna PTT à Ljubljana

Clichés: Gorenjski tisk à Kranj

Rédaction et administration: Ljubljana, Novi trg 4 (SAZU)



252)