

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 vrst 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 zavrt 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 strmemu 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 gotsko 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 kapitule 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 gotski 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, Pilgrameve 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 vrhunškega 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.