

ZBORNİK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

LETNIK XX

1944

ZVEZEK 1/2

Dialog med vojno o umetnosti.

Razgovor med umetnikom in zgodovinarjem.

Vojeslav Molè

A. Iskreno sem ti hvaležen za užitek, ki si mi ga napravil s svojimi slikami. Ne moreš si misliti, kako dobro mi je v tvoji delavnici med temi pokrajinami, tihožitji, portreti in figuralnimi kompozicijami. Gledam jih in občudujem ter razmišljam o uganki domišljije, ki je prečarala resničnost v paleto tvojih barv in zgradila iz njih tako svojevrsten svet. Človek bi skoraj pozabil na vojne grozote, ki nas obdajajo že več kot pet let.

B. Tudi jaz pozabljam na vojno pri delu. Ali se ti sploh ne zdi, da je velik del pomena in življenjske funkcije umetnosti obsežen baš v tem, da nam ustvarja svet, ki je boljši in lepši od resničnega?

A. Gotovo. Njene vrednote so globlje in trajnejše od minljive vsakdanjosti in njenih slučajnosti. Toda vojna, zlasti vojna, ki jo zdaj preživljamo, je tako strašna in tako pretresa svet in človeštvo, da se mi včasih zdi kar čudno in naravnost neverjetno, da sploh lahko nastajajo umetnine, spričo katerih bi bilo težko reči, da jih je rodil vojni čas. Skoraj bi začel dvomiti o pravilnosti starega izreka: „Inter arma silent Musae“.

B. Jaz tega ne bi dejal. Če pomislim na neprestani notranji nemir, ki nas vse tlači, na vedno nova razburjenja, ki postajamo njihove žrtve, na nesreče, ki marsikoga zadevajo, na naravnost fizično nemožnost dela, poleg tega pa še na težkoče, ki se utegnejo videti malenkostne, a so prav za prav zelo važne, kot n. pr. na težave, kako priti do slikarskega platna, kako si preskrbeti dobre barve in navsezadnje tudi resna naročila, potem se mi zdi stari latinski izrek vendarle utemeljen. Če pa vpoštevaš še to, koliko umetnin — in sicer kakšnih umetnin! — vojna uničuje, si je pač težko misliti umetnost in vojno kot lahko združljiva pojma.

A. Vse to je res tako in vse ti verjamem. Prav tako je pa tudi res, da si ti sam v teh letih groze, v tem težkem ozračju naslikal med drugim tole tihožitje s cvetovi v vazi, ki ga je sama mirna

svetloba in tišina, — tale dekliški portret, v katerem si na mojsterski način pogodil barvno bistvo vizualnega pojava ter obenem držo in izraz življenjske brezskrbnosti še polotroka obenem pa že poldekleta v neprisiljenem, neopazovanem trenutku počitka in sanjarenja, in tole skupino v pokrajini, iz katere diha, če sem prav uganil tvoj namen, sama radost narave, nagonske biti človeka v kozmosu. V normalnih razmerah bi se mi zdelo samoumevno, da je tako, in niti ne bi dalje o tem razmišljal, še manj pa spraševal. Danes mi pa vendarle ne zameri, če govorim še naprej o tem, ker bi se pač rad dotaknil morebitnih sledov vojne v bistvu umetnin. Razume se, da mi ne pride pri tem na misel, da bi zahteval od slikarja, naj se loti vojnih motivov in postane morebiti slikar bitk, batalist. To bi bilo isto, kakor če bi se čudil, zakaj lirik ne piše tragedij. Mogoče pa je seveda, da gledam napačno in stavljam vprašanje na zgrešen način. Mogoče vprašujem vsepovsod po vojni, ker sem sam prenapolnjen ž njo in je vse skupaj samo odsev mojega lastnega današnjega nastrojenja.

B. Nekaj takšnega bo že tudi vmes, vprašanje samo se mi pa zdi utemeljeno in pravilno. Saj bi bilo nedvomno zanimivo in važno ugotoviti, kako učinkuje vojna na umetnost in kako se zrcali v umetnostnem ustvarjanju. Dvomim pa, da bi bil odgovor lahak, zlasti ker ima odnos med umetnikom in dejansko stvarnostjo, kot se zrcali v umetnosti, pač zelo individualen značaj. Če sodim po sebi, bi skoraj dejal, da občutim vojno predvsem samo kot veliko, težko zunanjo oviro, ki jo skušam premagati po svojih močeh. Na slikarske probleme gledam pa še vedno tako, kot sem gledal poprej.

A. Z drugimi besedami se to pravi, da vojna zate kot slikarja ne pomeni doživetja, ki bi bilo vplivalo na bistvo in smer tvojega umetnostnega gledanja in čustvovanja ali bi ti odkrivalo nova obzorja.

B. Tako približno bi se to lahko glasilo. Toda zdi se mi, da nisem edini, za katerega to velja.

A. Gotovo ne. Neglede na to, da ta ugotovitev ne vsebuje niti sence negativne kritike ali omalovaževanja, se nahajaš s tem celo v odlični družbi. Saj n. pr. tudi časi renesanse v raznih italijanskih mestih glede miru niso bili najidealnejši, kar pa umetnikov nikakor ni motilo, da ne bi v svojem stvariteljstvu mirno nadaljevali svojo pot. Če pa posežeš še dalje nazaj v preteklost in se spomniš zgodnjega srednjega veka, dobe neprestanih vojnih grozot, barbarskih vdorov, napadov in požigov, ti pridejo pri tem gotovo na misel meniški lepopisci in iluminatorji, ki so v takšnih časih v svojih celicah z največjo ljubeznijo krasili debele folijante z abstraktnimi sestavi čudežnih inicijalk in miniatur. Njihova umetnost ni imela nobene zveze z življenjsko aktualnostjo, a je vendarle verno zrcalo svojega časa.

B. Potemtakem bi se torej lahko reklo, da je tvoj problem nekako odveč ali vsaj napačno formuliran.

A. Morda le ne popolnoma. Samo precej zamotan se mi vidi in ga ni mogoče rešiti z enostavno formulo, ki bi s kratko označbo pojasnila vse medsebojne odnose med umetnostjo in vojno ter vpliv, ki ga ima vojna na umetnostno ustvarjanje. V smislu, kakor si mi

ga ti zase razložil, ohrani „inter arma silent Musae“ vedno svojo veljavo. Če pa le premakneš svoj vidik in vprašaš, kakšne so lahko posledice vojne za umetnost, tedaj odgovor nikakor ne bo več tako preprost. Te posledice sicer niso vselej neposredne, ampak so mnogokrat šele posledica razmer in odnošajev, ki jih je vojna ustvarila, zato pa le niso nič manj bistvene. Ne smeš pozabiti, da je že sama vojna kot takšna posledica in izraz neskončno zamotanih vsesplošnih vzročnih zvez in globokih sprememb v notranji in zunanji usmerjenosti celih narodov in da se morajo takšni pretresljaji zrcaliti tudi v preusmeritvi tendenc ali drugače povedano: v predrugačeni umetnosti. Pomisli n. pr. na konec antične umetnosti; ali si moreš razložiti globoke načelne spremembe, ki jih je preživljala, ne da bi vpošteval številne vojne krize in katastrofe tedanjega rimskega in helenističnega sveta?

B. Že, že. Toda saj menda vendar ne trdiš, da je prišlo do velikega preobrata v poznoantični in zgodnjekrščanski umetnosti zaradi neprestanih vojen med rimskim imperijem na eni ter Perzijo in raznimi barbarskimi narodi na drugi strani?

A. Seveda ne. Tako naivno si te zadeve ne predstavljam. Vendar pa so te vojne v veliki meri pospešile notranji razkroj antičnega sveta in oslabile moč njegovih tradicij; uničile so neštete kulturne zaklade preteklosti in omike, privedle do tega, da se je prebivalstvo starih pokrajin pomešalo z novimi naseljenci, da se je začel oblikovati nov svet z novimi, četudi v marsikaterem oziru barbarskimi potezami, z novimi problemi in okusi, in končno — če omenim vsaj še nekaj, kar je za umetnost neposredno velikega pomena, — je v teku dolgotrajnih vojnih zmed čimdalje bolj pešalo znanje rokodelske tehnike in izurjenosti, kar je navsezadnje tudi dobivalo vedno važnejšo vlogo v naraščajoči barbarizaciji umetnosti.

B. Če tako gledaš na vprašanje, lahko seveda zvežeš marsikaj v umetnosti z vojno. Prav tako upravičeno bi to lahko storil s katerim koli drugim življenjskim pojavom, saj je končno vse v zvezi med seboj. Dvomim pa, da bi to olajšalo pojasnitev pojmov, če bi se pri vsaki stvari vračali tako strašno daleč nazaj k „prazačetkom“.

A. Sem istega mnenja, saj bi bil jaz zadnji, ki bi imel takšne namene. Vendar pa se mi zdi, da je med umetnostjo in vojno v širšem pomenu besede toliko očitnih medsebojnih zvez, da jih ni mogoče zamenjavati ali primerjati z odnosi med umetnostjo in drugimi poprišči.

B. Kaj hočeš s tem reči?

A. Predvsem, da vidim v ideji vojne in vsem, kar je ž njo v zvezi, pomembno gibalno umetnostnega udejstvovanja in oblikovanja v kulturni zgodovini človeštva. Takšna trditev se v prvem hipu morda zdi paradokсна in prav gotovo je ž njo v nasprotju dejansko stanje, ki ga n. pr. predstavljajo današnje umetnostne razstave. To si razlagam tako, da je absolutna večina umetnin modernega časa, zlasti takih, ki niso nastale po naročilu, izraz čisto osebnega, intimnega doživetja in razpoloženja ter je namenjena prav tako osebnemu, intimnemu okrasu in ugodju, in da morebiti zato tako zelo prevladuje

v nji lirika. Kakor hitro pa sežeš v kiparstvu in slikarstvu preko tega, kar lahko na splošno imenujemo lirična razpoloženja, se prav kmalu približaš načinom dojemanja in zasnov, ki odgovarjajo epiki in dramatiki; takrat pa si kaj hitro v ozračju koncepcij, ki so notranje sorodne z idejami borbe in vojne. Vsa zgodovina umetnosti neprestano pripoveduje o tem.

B. Če te prav razumem, ti gre za snovno stran umetnosti, torej za vojne motive, ki jih je v umetnosti seveda povsod veliko.

A. Ne popolnoma; vsekakor ne bi rabil za to besed, ki si jih ti izrekel, ker niso točne in bi utegnile zbuditi napačno predstavo o mojem mišljenju. Dovoli, da ti to razložim. Opazil sem, da si se nehote malo namuznil, ko si omenil „snov“ in „motive“. Bržkone me imaš za zakrknjenega starokopitneža, ki sta mu motiv in snov glavno jedro umetnine?

B. Tako hudo sicer nisem mislil, priznam pa, da se mi zdi res malo čudno, da tako poudarjaš snov.

A. Nič ne de, saj si bova kmalu na jasnem. Slikarju seveda ne bom šele pojasnjeval, da to, kar je bistveno za izrazno moč in jedro umetnine, nikakor ni obseženo v snovi ali v motivu. Tihozitje je lahko prav tako velika umetnina, kakor slika predstavljajoča Madono ali kak drug vzvišen predmet, — glede tega bi bilo torej odveč izgubljeni besede. Še več: kjer sili v ospredje snov in prevladuje pripovedna težnja, je kaj kmalu konec slikarstva ali kiparstva in se le prepogostokrat začena novelistični ali historični kič. Na drugi strani pa ti je kot slikarju prav tako dobro znano, da je bil čisto slikarski problem, ki si ga n. pr. rešil v tejli sliki z rožami v vazi, popolnoma različen od problema v oni kompoziciji s sv. Mihaelom, namenjeni za cerkveni oltar.

B. Gotovo. Razliko vidim predvsem v tem, da je tole tihožitje v prvi vrsti izraz čisto liričnega intimnega čustvovanja, kakor si ti poprej to imenoval, medtem ko zahteva oltarna slika sama po sebi že zaradi arhitektonskega okvira, v katerem se nahaja, povsem drugačno kompozicijsko, recimo monumentalno zasnov.

A. V redu. Priznal mi pa boš, da okvir slike, ki ga omenjaš, ni nekaj slučajnega, ampak da je tesno spojen s predstavo oltarja in vso cerkveno idejnostjo, iz katere je zrasel, in da bo končna moč izraza in učinkovitost tvoje slike v veliki meri zavisela od tega, kako se ti je posrečilo slikarsko izoblikovati motiv oziroma tip sv. Mihaela, ki zavzema v sistemu in ozračju cerkvene miselnosti čisto določeno mesto. S tega vidika neha biti snov nepomembna, ker je končno bistven sestavni del celotne strukture umetnine kot takšne. Tako n. pr. téma Poslednje sodbe v Michelangelovi freski ni postranska stvar, ampak je veličina te umetnine pravilno razumljiva in dojemljiva šele v zvezi z njo. In če se je n. pr. Rembrandt vedno znova vračal k motivu Kristusa z učencema v Emavsu, ga je pri tem sicer nedvomno mikal problem svetlobe, prav tako pa tudi problem, utemeljen v motivu samem, kako namreč izraziti s pomočjo svetlobe javitev globoke skrivnosti: razodetja Boga v človeku. Sicer pa oprosti, da ti vse to

pripovedujem, saj ti nisem s tem povedal nič novega. Hotel sem samo pojasniti, kako pojmem „snov“ v umetnini in njen pomen.

B. V tem pogledu sva si edina, ni mi pa jasno, v kakšni zvezi naj bo to s problemom umetnosti in vojne, o katerem govoriva.

A. Takoj bova pri njem. Pred tem samo še kratko opazko. Upam, da sem se izrazil dovolj jasno, kaj vidim v snovnem ozadju umetnine. Ne gre pri tem za motive kot takšne, četudi ti niso brez pomena, ampak v prvi vrsti za celotno duhovno in miselno ozračje, za kulturno in psihično predispozicijo, sredi katere se poraja in živi umetnost in ki se morajo v nji na vsak način zrealiti tudi konkretne oblike te predispozicije. Vse to obče ozračje in podrobnosti, v katerih se realizira, je seveda v veliki meri sociološke narave in je baš zaradi tega tako vkoreninjeno v obči psihiki, da postaja samo po sebi bistven činitelj umetnostne usmerjenosti. Prav s tega vidika pa je včasih naravnost težko določiti, kje se začenja iz vojnega ozračja porajati umetnost.

B. Kako to misliš?

A. Možnosti so najraznovrstnejše. Da ne utoneva v teoretiziranju, bo najboljše, če poseževa v dejansko konkretnost zgodovinskih primerov. Že v najstarejši predzgodovinski umetnosti, kolikor nam je pač dosegljiva, lahko odkrijemo vse polno elementov, ki izvirajo iz vojnega ozračja, kot sem ga porej označil.

B. Oprosti, da te prekinem. Bojim se namreč, da po tej poti ne bova daleč prišla. Problem začetkov umetnosti je tako zamotan, in zdi se mi, da v njih potreba okrasa, ki je človeku prirojena, tako zelo prevladuje nad vsem ostalim, da je pač ni mogoče nadomestiti s hipotezo o rojstvu umetnosti iz vojne.

A. Saj mi kaj takšnega niti ne pride na misel. Pa tudi o začetkih umetnosti ne nameravam govoriti; vse to lahko prepustiva mirne duše raznim psihologom in etno- in sociologom. Umetnost jemljem enostavno kot dejstvo, ki obstaja, kjer koli se začenja človek kulturno udejevtvovati, pri čemer gotovo nihče ne dvomi, da se poraja predvsem iz nepremagljivega nagnjenja k okrasu. Mogoče pa le ne bo odveč, če te pri tej priložnosti, ki si jo sam izzval, opozorim, da je n. pr. želja po okrasu lastnega telesa, — kar še danes vidimo pri primitivnih plemenih, — neločljivo spojena z željo po uveljavljanju lastne osebe in da je ta nagib v tesni zvezi z momenti borbe in boja.

B. Bo že tako, kakor praviš, toda odtod je še dolga pot do vojne kot stvariteljskega elementa v umetnosti.

A. Morda pa le ni tako dolga. Pustiva ob strani probleme začetkov in prav tako tudi „impresionistične“ slikarije paleolitskega jamskega človeka, predstavljaajoče mamute in druge živali, ki jih je lovil, četudi so tudi te umetnine, kljub magičnemu idejnemu pomenu, ki ga bržkone imajo, neovržen dokument strašnih vojn prvotnega človeka, vojn z živalskim svetom. Preidiva k zgodovinskim fazam, k zgodnji umetnosti visoko razvitih kultur starega Orienta in Sredozemlja. Kulturna atmosfera, iz katere se je v njih porajala umetnost, in vse ono težko opredeljivo duhovno pa tudi materialno ozračje, ki je omogočilo in povzročilo, da se je umetnostno udejevtvovanje realiziralo v takšnih in ne drugačnih oblikah ter je na ta način v teku

stoletij in tisočletij naraščala tradicija, na katero se je opiral razvoj poznejših časov, nam je kljub napredku znanosti v marsikaterem oziru še vedno zagonetno in nerazložljivo, ker so nam pač premalo znane podrobnosti. Še najbližji smo resnici, če iščemo razlage za to v verski miselnosti, ker so pač kulti in z njimi spojene verske, včasih seveda tudi samo magične predstave tisti element kulture, ki je v zgodnjih razvojnih fazah povsod navzoč in veže vse ostalo v enoten predstavniki svet. Kult in religija pa se nerazdružno prepletata z mitom, ki je prva velika sintetična razlaga zaznavnega sveta, predvsem pa ugank človeške zgodovine in usode. Narava in značaj mitov sta seveda različna in jih je mnogokrat težko ločiti od alegorije in simbolov, nekaj pa imajo vedno skupnega: dvigajo resničnost v višjo, idealno sfero in so konkretni. Baš v tej konkretnosti tiči velik del vzpodbude in nagnjenja k njih likovnemu upodabljanju. Sicer pa sta si mit in umetnost že po vsem notranjem stvariteljskem jedru tako sorodna, da je le naravno, če drug drugega neprestano spremljata in se medsebojno izpopolnjujeta. Do neke mere se lahko trdi, da mit ustvarja umetnost in umetnost znova ustvarja mite. To velja prav tako za pesništvo kakor za likovno umetnost; iz mita sta n. pr. zrasli Ilijada in Odiseja in iz obeh homerskih epov se je rodil celi svet novih mitov, ki je postal merodajen v enaki meri za pesništvo kakor za likovno gledanje dolgih stoletij.

B. Toda vojna?

A. Ali sploh lahko izločiš iz mita element boja? Pri tem seveda ne gre vselej za vojno v današnjem pomenu besede, ampak mnogokrat samo za borbo z usodo. Pogostokrat pa je mitična snov vendarle prava, brutalna vojna. Človek, ki vodi to borbo, najsi v nji zmaga ali podleže, je heroj, ki prerašča človeško merilo, se dviga med polbogove ali pa še sam postane bog.

B. Razumem. Iz heroičnega mita raste torej snov ali „heroično ozračje“, iz katerega črpa umetnost svoje pobude?

A. Tako nekako bi se lahko reklo. Vendar bi jaz razlikoval med vzpodbudami in elementi, ki jih nudita vojna in njeno konkretno dogajanje, ter refleksi, ki jih zaneti vojna v duhovni usmerjenosti, katero sem imel predvsem v mislih, ko sva poprej govorila o „snovi“. Ker je vojna že po svojem bistvu eminentno sociološki pojav, je razumljivo, da nudi njen odsev v umetnosti že sam po sebi skrajno tenkočutno zrcalo, iz katerega so razvidni medsebojni odnosi človeka do človeka, zlasti pa odnosi do vsega tistega, v čemer je obseženo bistvo idealnega, heroičnega, a na drugi strani tudi golega, vsakdanjega življenja. Dejal bi, da vidim v vojnih prvinah umetnin, razvrščenih v časovnem redu, posebno sliko zgodovine človeške veličine, vzponov in padcev njene heroične tragike in mračne revščine. Umetnost postopa pri tem seveda tako, kakor vedno in povsod: izbere in izloči fragment iz velike življenjske celote, ga izolira, dvigne na piedestal, mu vtisne posebne poteze svoje interpretacije in izpreoblikuje na ta način enkratni pojav v trajno veljavno podobo, simbol večne resnice, ki je, ko jo gledamo iz historične perspektive, seveda samo podoba gledanja svojega časa. Iz tega načina oblikovanja izvira

na eni strani monumentalnost njenega izražanja, postavljajoča izbrani del za celoto, na drugi strani pa so v njem zasidrane tudi meje moči njenega izraza, saj nobena, še tako velika umetnina ni v stanju izpovedati vsega. To „vse“ lahko mnogokrat samo slutimo.

B. Kaj misliš s tem?

A. Vzemi kot primer monumentalno arhitektonsko delo „preproste“ vrste: kraljevski grob s kupolo v Mikenah ali še „preprostejši“ kurgán v ukrajinski stepi. Ne v prvem ne v drugem slučaju ne vemo, kdo je bil tam pokopan; le bogata oprema, ki je prišla pri izkopinah na dan, nam pove, da gre v prvem primeru za grob vladarja iz dobe t. zv. mikenske kulture, v drugem pa za grob glavarja scitskega nomadskega in bojevnškega plemena. Iz predmetov, ki so bili odkriti v obeh grobovih, prihaja znanost do zaključkov o kulturnem obličju dobe, domišljija pa se lahko sprosti in gradi svoje zračne gradove legendarne preteklosti. Če se zadrživa pri vprašanju, ki naju zdaj trenutno zanima, kaj ostane? Stepni kurgán in mikenski kupolasti grob sta oba samo dve monumentalizirani obliki preprostega groba; njuna monumentalnost je nedvomno v zvezi z idejno stranjo vladarske moči, pridobljene in vzdrževane z mečem. Sodobnikom in bližnjim potomcem sta bila trajni, večni izraz heroičnih vojnih kreposti in vrednot in še poznim pokolenjem, ki so že zdavnaj pozabila, kdo tam leži, sta ostali veličastni znamenji junaške preteklosti. Toda veličina in hkratu ž njo umetnostno izoblikovanje sta bila bolj namenjena mitičnim predstavam kot resničnosti, umrlemu ne kot navadnemu človeku, ampak kot predstavniku vladarske ideje, ki je bila v njem osredotočena vojna moč dežele in plemena. Vse ostalo je izginilo in se je pozabilo, ker ni bilo bistveno. In vendar si lahko predstavljamo, da je bila veličina heroiziranega načelnika pridobljena mogoče z njegovo težko osebno življenjsko usodo pa tudi s trpljenjem in smrtjo tisočev drugih.

B. Kako naj bi bilo drugače? Oba grobova sta arhitektonski deli in vsa stavbenikova naloga in obenem tudi možnost izraza je bila obsežena edinole v konstrukciji monumentalne grobnice, ki samoumevno ne more pripovedovati o drugih stvareh.

A. Na to nisem pozabil, nasprotno, nalašč sem izbral ta dva preprosta primera, ker govorita isti jezik kot najstarejša plastika in slikarstvo kulturnih krogov s podobno socialno strukturo. Če sem poprej dejal, da nudi zgodovina vojnih elementov v umetnosti posebno pričo zgodovino človeštva, sem mislil v prvi vrsti na primere, pri katerih nam odnos do vojne, ki se v njih zrcali, lahko postane merilo odnosa do enega izmed najvažnejših pojavov človeškega življenja: boja in smrti. Ta pa je seveda v veliki meri odvisen od miselnosti, kakršna se ustvarja v zvezi s socialno strukturo kake kulture. V tem pogledu je zelo zanimivo, da so med najstarejšimi in prav značilnimi spomeniki egiptovske in staroorientalne plastike in slikarstva dela, iz katerih veje neposredno vojno ozračje. Bilo bi napačno, če bi hoteli videti v vladarjih starega Egipta, Sumera, Babilonije in Asirije same okrutneže, ki se kopljejo v krvi svojih sovražnikov ter jih z naslado mučijo in pobijajo, četudi bi imeli zlasti pri Asircih

dovolj povoda za takšno mnenje. Pisani viri in arheološki dokumenti nam izčrpno poročajo o udejstvovanjih, veliko pomembnejših za kulturno življenje, blagostanje in procvit države. Toda kjer koli naletimo v dolini Nila ali v Mezopotaniji na spomenike nanašajoče se na vojno, imamo opraviti z nenavadno brutalno miselnostjo, ki se izraža v umetnosti. Heroizacija velja samo za kraljevo osebo in je v Egiptu v najstarejši dobi izražena na način, ki je bil naraven v deželi in v dobi verskega kulta živali, da je namreč kralj predstavljen v podobi bika, leva ali sokola; šele pozneje nastopa v svoji človeški obliki, a še takrat v velikosti, ki prekaša vse okolje in se dviga nad vse navadne smrtnike. Vojna je samo njegov posel in samo njegova je tudi zmaga. Na znani tablici iz skriljevca iz predzgodovinske dobe, še iz V. tisočletja, je kralj kot ogromen bik podrl sovražnika in ga pritiska k tlom z rogovi, na drugi tablici iz istega časa divja kot velik lev po bojišču s padlimi sovražniki, ki jih kljujejo jastrebi in vrane, na zgodnjegozgodovinski „paleti“ kralja Menes-Narmera se meša realizem s simboliko: kralj je zdaj junak velikan, ki je zgrabil kleččega nasprotnika za lase, zdaj bik, ki je razrušil z rogovi trdnjavo ter tepta s kopiti ležečega sovražnika, zdaj spet sokol, držeč v krempljih hieroglif-znak šest tisočev ujetnikov. Kjer pa poznejša umetnost uporablja realistične oblike in sestavlja iz njih monumentalne kompozicije, s katerimi pokriva ploskve tempeljskih sten, prevladuje nad vsem ostalim velikanska kraljeva oseba na bojnem vozu, ki padajo pred njim v prah sovražne trume. In kakor v Egiptu je tudi v umetninah stare Mezopotanije združeno in izraženo v vladarjevi osebi vse junaštvo, četudi se tukaj svet kljub simbolizmu predstavlja v neprimerno bolj realističnih oblikah. Na misel mi prihaja t. zv. Jastrebova stéla sumerskega kralja Eannada (ok. 5100. l. pr. Kr.); na sprednji strani stéle drži božanstvo (mogoče bog Ningirsu) mrežo, v katero so stlačena naga trupla pobitih sovražnikov, na drugi strani pa je upodobljen sam kralj na čelu svojih čet, v prvem prizoru peš, v drugem na bojnem vozu, on sam velik, vzvišen, mogočen, takorekoč individualiziran, medtem ko so njegovi vojščaki le brezizrazna množica brez lastnih potez in osebnih kretenj. In kar govori iz tega zgodnjega nespretnega plastičnega poskusa, je značilno tudi za vso poznejšo mezopotamsko plastiko: vladarjeva oseba je izključno središče vsega dogajanja, vse se suče okrog njega in vojna slava je slava njegovih dejanj. Najizrazitejša je v tem oziru plastika Asircev, najbojevitejšega med prednjeazijskimi narodi. Za asirsko miselnost je vse hvalevredno in junaško, kar izvira iz kraljeve volje, pa najsibo še tako divje in kruto. Celo v idiličnem prizoru reliefa, na katerem je upodobljen kralj Asurbanipal v vrtni uti pri oddihu s svojo ženo, je izražena vsa neverjetna divjost čustev in odnosa do vojnih zmag. Kralj dviga čašo s pijačo k ustom, a na blazini kraj ležišča leži lok s puščico in na veji bližnjega drevesa visi odrezana glava njegovega sovražnika, da se kralj lahko naslaja z njenim vidom in, če se mu zahoče, lahko preizkusi na nji svojo izurjenost v streljanju. Pa to je samo en primer izmed številnih spomenikov, predstavljajočih kraljevske boje in lovske zabave. Omenil sem ga, ker je pač zgovoren dokument miselnosti, ki jo je rodil svo-

jevrstni odnos starega Orienta do vojne; grozote vojne in njenega ozračja so ji bile samo ob sebi umevni pojavi. Človek kot poedinec ni imel nobenega pomena in cene, njegovo življenje in trpljenje je bilo postranska stvar, vse je služilo samo kraljevi volji in slavi.

B. Dovoli, da te prekinem, ker se mi zdi, da nisi na pravi poti, če vežeš vse to z umetnostjo in vidiš v takšnih pojavih merilo njenih globljih osnov in vrednot ali tudi samo njenega odnosa do realnosti. Tvoje mnenje bi bilo pravilno, če bi bila vsa staroegiptovska in staromezopotamska umetnost izključno takšna, kakršno predstavlja teh par primerov, ki si jih navedel in ki bi jih seveda lahko bogato pomnožil. V resnici pa je vendarle drugače. V resnici je tako, da je staroegiptovska umetnost v svojem udejstvovanju neizmerno bogata in so snovi njenega slikarstva in plastike vseobsežne kakor življenje ter predstavljajo vojne reminiscence razmeroma le droben del dejanske resničnosti, ki jo upodablja. Isto velja tudi za Mezopotamijo. Če pa zavzemajo zlasti v asirski plastiki vojni motivi veliko prostora, je to lahko razumljivo, saj so se nam ohranili v prvi vrsti spomeniki monumentalne umetnosti, izdelane v trajnejšem materialu, ki je služila predvsem kralju; in ker je bila vojna posel in poklic vladarjev, jih je umetnost pač posebno pogostokrat upodabljala v prizorih, v katerih se je najočiteje izražala njihova slava in moč. Da se v teh kompozicijah zrcali neverjetna krutost, je seveda zoprna poteza značaja naroda, okolja in barbarskega časa. Toda jaz le ne vidim v tem za umetnost kot takšno značilnih potez, ampak samo za snov, ki ji je dala plastično obliko, kakor je oblikovala vse drugo, kar se je pojavljalo na njenem obzorju. Za mene tičijo bistvene težnje staroegiptovske oziroma staromezopotamske umetnosti drugod: v neizmerno bogati domišljiji, s katero so slikarji in kiparji starega Egipta kljub shematičnim konstrukcijam svojih likov upodabljali vse, kar jim je nudilo resnično življenje, in hkratu ustvarjali trajne, nespremenljive, večnoveljavne zasnove idealnih absolutnih likov, ter v čudovitem realizmu, s katerim so mezopotamski kiparji spreminjali hipne, slučajne pojave v monumentalne podobe. Ali si moreš misliti kaj mogočnejšega od babilonskih in asirskih krilatih bikov s človeškimi glavami, ki stražijo vhode v kraljeve palače, v katerih se fantastičnost neločljivo prepleta z vernim podajanjem resničnosti, prenešana v monumentalno koncepcijo? Ali poznaš kaj vernejšega in resničnejšega, enotneje zasnovanega in hkratu izcizeliranega s tenkejšim stilističnim čutom od živali asirskih reliefov? Ali se ti ne zdi, da spričo takšnih tendenc vojne reminiscence babilonskemu in asirskemu umetniku niso bile nič drugega kot dobrodošla priložnost, da lahko izkaže svojo veliko plastično mojstrstvo? Umetnik v svoji izbiri sicer ni bil svoboden in se je gotovo moral naslanjati na predpisane vzore, ki mu jih je nudila tradicija, zato pa le ni bil manj umetnik. Kaj je sam osebno mislil o vojni, ne vemo in je bilo spričo naloge, ki jo je imel, postranska stvar. In kar velja za primere te vrste, velja tudi za vse, kar je bližje zvezano z mitom. Ali nisi poprej sam rekel, da nobena še tako velika umetnina ni v stanju izpovedati vsega, in da to „vse“ mnogokrat lahko samo slutimo? V tem, kar praviš o vojnem ozračju v umetnosti, je baš precej takšnega,

kar ni v umetninah ne obseženo ne izraženo, ampak je samo komentar zgodovinarja; v njem je sicer lahko marsikaj pravilnega in točnega, a tudi mnogo subjektivnega mnenja, ki pa sega vsekakor čez meje umetnosti same, njenih izraznih možnosti in tudi namenov. Jaz za svojo osebo vidim, — da se povrneva k predmetu, — v delih staroegiptovske in mezopotamske umetnosti na vsak način samo umetnine, ki je njihov stil časovno pogojen in so s časom in okoljem zvezane in od njega odvisne tudi vse podrobnosti njih strukture. Ne morem pa v njih odkriti sledov kake posebne idejnosti v odnosu do vojne; takšen odnos prav za prav niti ne more biti ne plastično ne slikarsko izrazljiv.

A. V marsičem imaš prav, glede nekaterih stvari sem pa jaz le drugega mnenja. Predvsem si nisva tako daleč narazen, kakor morebiti sodiš. Težava je v tem, da govoriva mimo sebe, ker govoriva o različnih stvareh. Kar si povedal o mejah izraznih možnosti likovne umetnosti, ki so vedno in povsod iste in enake, in prav tako tudi o mejah, v katerih se oglašajo vojne reminiscence v egiptovski in mezopotamski umetnosti, je vse pravilno. Umevno je tudi, da takšen ali drugačen refleks vojne atmosfere v umetnini sam ob sebi nikakor ne more biti merilo njene globine in vrednost. Na drugi strani mi boš pa gotovo priznal, da je, kjer se takšen refleks pojavi, za končni izraz umetnine merodajno, kako se je spojil s celoto njene strukture. Glede bistvenih potez umetnine sva si torej edina. Zdi se mi pa, da je morebiti malo drugače glede ostalih stvari, ki se ti vidijo, če te prav razumem, vse preveč zvezane z izvenplastično oziroma izvenslikarsko snovjo. Stvar je pač takšna, da sva si v teku razgovora že marsikaj pojasnila, da sva se pa pri tem oddaljila od izhodišča in pozabila, kar sva že določila. Zato naj še enkrat ponovim, da pri refleksih vojne v umetnosti ne vidim jedra v tematiki kot takšni, ker je, kakor si pravilno povedal, vojna tematika samo naključje, ki ga nudijo življenjske okoliščine. Nepri- merno važnejše je obče ozračje, ki ga ustvari vojna in vse tisto, kar prinaša vojna s sabo. To ozračje pa se lahko zrcali v umetnosti neglede na to, ali so njeni snovni motivi neposredno vojni ali ne.

B. Po tem pojasnilu sva si zdaj v tem oziru gotovo tudi edina. Nekaj me pa vendarle še moti. Navedel si same primere staroorientalne umetnosti. Ali se ti ne zdi, da ti primeri niso najboljši, oziroma da iščeš v njih nekaj, česar v njih ni, ker tega njih umetnost niti ni v stanu izraziti? Egiptovska umetnost je sicer res vseobsežna kakor življenje, na drugi strani pa je njeno opazovanje in predstavljanje dejanske resničnosti vklenjeno v tako shematične, ponekod tudi hieratične oblike, da v njih ni prostora za izražanje psihičnih doživetij in odtenkov duhovnega ozračja, v katerem naj bi se zrcalil oni notranji odnos do življenjskih, torej tudi vojnih pojavov, ki mora že po svoji naravi vsebovati tudi gotovo mero kritike. Podobno je tudi v umetnosti stare Mezopotamije. Njen naturalizem je sicer mnogokrat naravnost presenetljiv in veliko je mojsterstvo, s katerim zna mezopotamski kipar med drugim podati značilne poteze umirajoče ranjene živali. In vendar so vsi liki te plastike kljub vsej uspeli karakteristiki fizičnih pojavov, zlasti človeškega telesa, končno le konvencionalne, četudi monumentalne stilizacije, neizmerno dekorativne, toda neosebne, brez

vse oznake človeške duhovnosti. Kako naj bi takšna umetnost izražala vse ono globlje, notranje ozračje, ki si ga imel v mislih, ko si govoril o refleksih vojne in njenih posledic?

A. V samem dekorativnem značaju ne vidim še zapreke, da umetnost ne bi mogla biti poduhovljena; pomisli n. pr. samo na srednjeveško zapadnoevropsko in bizantinsko stensko slikarstvo, ki mu ni mogoče odrekati ne prvega ne drugega. Glede meja izraznih možnosti staroorientalne plastike in slikarstva imaš pa bržkone prav. In vendar ni bilo odveč, da sva govorila tudi o njih, kajti gotovo ne oporekaš „komentarju zgodovinarja“, da je vsa ta umetnost prepojena z miselnostjo dobe orientalnih despotskih vladavin, za katero je vojna pač naravni posel vladarjev, ki se tiče samo njih, služi le njihovi slavi in pridobitvam ter je izraz njih moči; v umetnosti pa se zrcali seveda samo v formah, s kakršnimi razpolaga, ko oblikuje tudi ostale življenjske pojave.

B. Torej sva se končno le približala drug drugemu. Reči pa moram, da sem pričakoval, ko si posegel v zgodovino, da boš navedel primere, s katerimi ti bo lažje podpreti svoja izvajanja, n. pr. iz klasične in novejšje umetnosti.

A. Saj sem nameraval. Toda je že tako, da človek nehote zaide v sistematiko in začenja zgodovino vselej od Adama v rajju, namesto da bi posegel in medias res. Sicer pa ne škodi, da je bilo tako; sva vsaj razčistila osnovne pojme ob enostavnejši tvarini in nama bo zdaj lažje govoriti o stvarih, ki so bližje našemu lastnemu gledanju in čustvovanju. Sicer je ta sorodnost mnogokrat le naša utvara, ki jo poraja videz zunanjih oblik. Mislim pa, da ne smeva najinega problema komplicirati še s takšnimi vprašanji, in da slednjič vendarle že lahko preideva k problemom umetnosti, v kateri v resnici vseskozi vladata mit in heroična miselnost. Domišljija grških kiparjev in slikarjev se je rodila iz mita in se vedno znova ostrila in osveževala v njegovem ozračju, oplajal pa jo je idealizem grške misli in etične postave. Da je moral biti v takšnem okolju odnos do vojne, kolikor se je zrcalil v likovni umetnosti, popolnoma različen od vsega, kar je ustvaril v tem pogledu stari Orient, je samo ob sebi umevno. A refleksov vojne v grški umetnosti ni bilo baš malo.

B. Gotovo ne. Moram te pa vendarle opozoriti, da tega pojma v obsegu grške umetnosti ne smeš preveč posploševati in ga vsepovsod uporabljati. Grška družba in struktura grške misli je zlasti v primeri z življenjem in mišljenjem starega Orienta tako različna, predvsem pa že tako diferencirana, da se moraš, če hočeš priti do točnih zaključkov, strogo držati pravega pomena besede vojna. Ko si začel govoriti o mitu, si namreč pravilno omenil, da iz njega ni mogoče izločiti elementa boja; jaz bi dejal še več: da ga ni mogoče izločiti iz življenja in da je v tem boju morda največja tragika človeške usode. Toda boj s sovražno usodo še nikakor ni vojna, borba za moč in oblast, ona strašna, brezobzirna, brutalna vojna, ki fizično uničuje človeka in njegove dobrine. Samo za vojno v tem smislu in kar je ž njo v zvezi pa gre, če hočeva dognati, kaj je pomenila grški umetnosti in kako se je v nji zrcalila. Treba je torej na eni strani opustiti vse, kar je

samo ob sebi le mit izven časa in prostora, na drugi strani pa prav tako tudi umetnine, ki niso nič drugega kot ilustracije mitičnih, legendarnih bojev, a so brez zveze z resnično vojno aktualnostjo.

A. To je pravilno mišljeno, a le težko izvedljivo, in sicer baš zaradi tega, ker se grško mišljenje in čustvovanje vsepovsod vklepa v mitične oblike, ki jih uporablja tudi pri izražanju najaktualnejših vprašanj. Tukaj si podajajo roke grška filozofija, pesništvo in likovna umetnost: kjer dosega Platon najgloblje globine misli, jih more izraziti samo na ta način, da ustvari nove mite; veliki grški tragiki obravnavajo v svojih delih skoraj iste mitične snovi in vendar je ista snov vsakokrat zrcalo popolnoma drugačnega odnosa do aktualnih življenjskih vprašanj; spomni se samo, kaj vidi v ženski Ajschylos, kako jo riše Sophokles in kako modernizira Medejo Euripides. A likovna umetnost? Grško likovno gledanje je kakor v mitu antropomorfnu, pri čemer ni ostro začrtane meje med podobo iz mita in likom resničnega človeka, med mladeničem in Apolonom, med človekom in božanstvom, med dejanjem in abstrakcijo. Spričo umetnosti, ki nastaja v takšnem ozračju, ni vselej lahko povedati, ali imamo opraviti z neposredno reakcijo na zunanjo vzpodbudo ali z njeno transpozicijo v mitično snov, ki naj nekako zakrije in hkratu dvigne v idealno sfero, kar je nudila vsakdanjost, ali enostavno z igrivo ilustrativnostjo, ki ji je edini smisel in namen — okras.

B. Moj dragi, neprestano se oddaljujeva od predmeta. Namesto da bi govorila o medsebojnem odnosu med umetnostjo in vojno, zahajava vedno znova na stranpota in razpravlja o temeljnih značilnostih umetnosti v raznih kulturnih krogih ter o njenih zvezah z ostalimi življenjskimi pojavi. Razumem sicer, da do neke mere ni niti drugače mogoče, ker so končno povsod aktualni vedno isti osnovni problemi. Toda če hočeva sploh priti do končnih zaključkov, se bova le morala omejiti in najti krajšo pot. Mogoče nudijo izhod iz dileme baš tvoje ugotovitve o antropomorfnem značaju in mitičnem posebljanju, v katerih se konkretizira in izživlja grška likovna domišljija. Med kreacijami, ki so na ta način nastale, bi bilo pač treba razlikovati dela, v katerih se izraža načelni odnos do vojne in njenih pojavov, od umetnin, tako ali drugače zvezanih z zgodovinsko vojno aktualnostjo. Poleg tega tudi ne smeš pozabiti na neprestane spremembe in notranja nihanja v težnjah in usmerjenosti ali kratko rečeno v razvoju, ki ga je bila grška umetnost prav tako deležna, kakor umetnost vselej in povsod.

A. Če bi hotel vpoštevati vse točke, ki si jih navedel, se s tem gotovo ne bi približal cilju. Moral bi namreč kratkomalo podati pregled vsega zgodovinskega razvoja grške umetnosti, četudi le z vidika vojnih refleksov in reminiscenc. „Komentar zgodovinarja“ bi tedaj tako narasel, da za umetnost samo ne bi veliko preostalo. Zato bo pač dovolj, če se omeji na par posebno značilnih, obče veljavnih potez. Kar je značilno za odnos grškega človeka do vseh življenjskih pojavov, se nujno zrcali tudi v odnosu grške umetnosti do vojne: idealizem, ki nikakor ne zakriva oči pred tragičnimi prepadi življenja, a jih premaga, ker ga dviga v višine možata etika svobodnega človeka.

Grška predstava o vojni je različna od pojmov, domačih v starem Orientu; ni spojena s predstavami o neomejeni moči despotskega vladarja, ki lahko po mili volji razpolaga z življenjem tisočev in mu prinašajo vojni pohodi božansko čast in slavo. Nasprotno, vojna izvira iz notranjega, moralno upravičenega in celo nujnega odpora proti nasilju in je borba za svobodo. In kakor grška poezija nikjer ne proslavlja nesmiselnega pokolja, ampak odkriva in razodeva celo v sovražniku plemenite poteze ter riše, kakor n. pr. Ajschylos v svojih „Peržanih“, globoko tragiko katastrofe, ki so jo doživeli v vojni vzhodni barbari, tako se tudi grška likovna umetnost ne naslaja z nečloveškimi prizori in črtami. Ali mari ni zanimivo, da je bog vojne posebljen nerazsodni bes, in da je Atena, najidealnejša božanska predstavnicica elementa vojne, ki pogosto v bojih razsoja in odločuje, obenem boginja modrosti? Vojnih prizorov je sicer veliko, saj tudi ni bilo mogoče drugače v stoletjih, ko so se neprestano vodile vojne če ne z zunanjimi, barbarskimi sovražniki, pa vsaj med različnimi grškimi državami in mesti, takorekoč med sosedi. Vse te vojne pa obledijo spričo obsega in zgodovinskega pomena peržanskih vojn v V. stoletju pr. Kr., v katerih se je tako sijajno uveljavila moč grškega naroda in njegovega duha v borbi s premočjo Orienta. Pretresljaj je bil tako globok, da je posegel na vsa področja udejstvovanja, in da ga skoraj ni pojava v tedanjem kulturnem življenju, ki ne bi nosil njegovih sledov. Glede umetnosti se naravnost lahko reče, da je vse, kar je tedaj ustvarila res velikega in monumentalnega, v neposredni ali vsaj posredni zvezi z vojnami oziroma z zmago, ki jim je sledila. Moč tega stvariteljskega vzpona je bila tako velika, da je trajala v Atenah še tedaj, ko se je že razvnela nova bratomorna, t. zv. peloponeška vojna, in se je še takrat nadaljevala obnova mesta, zlasti Akropole, z novimi zgradbami in njih okrasom. Dobršen del klasične grške umetnosti V. stol. je torej izrazit primer „vojne“ umetnosti. S takšnega vidika je n. pr. atenska Akropola kompleks velikih umetnin, ki jih je posredno omogočila vojna in ki so takorekoč njen najsjajnejši spomenik. Najzanimivejši je značaj te umetnosti. V arhitekturi kakor tudi v plastiki in slikarstvu je dozorela in se povzpela do najvišjega viška klasika, umerjeni, monumentalni, skozi in skozi uravnovešeni umetnostni izraz, v katerem so vsa notranja nasprotja izravnana v nadrejeni zasnovi zrelega idealizma. V arhitektonskih oblikah bi sicer zaman iskali neposredne odmeve vojne: odkriva nam jih le „komentar zgodovinarja“, ki je tukaj povsem zanesljiv, ker se opira na točne časovne podatke. Pot, ki vodi od Partenona do templja Nike in Erehtejona, je v luči teh podatkov pot od vzvišene resnobe in močate samozavesti, kakršno je narekoval občutek zmagovite moči in svobode, do sončne, nasmejane igrivosti, v kateri so se sprostile vse dotlej pritajene stvariteljske energije. V slikarstvu in plastiki je zveza z vojnim ozračjem seveda očitnejša. Timpanoni svetišč, frizi, metope in balustrade v Atenah in drugod so okrašene s plastičnimi kompozicijami, stene pa s slikarijami, ki so snovno in idejno tako ali drugače v zvezi z odmevi peržanskih vojn. Snovni motivi so le redko zajeti iz neposredne zgodovinske resničnosti, le v nekaj slučajih so upodob-

ljeni boji med Grki in Peržani. A še tedaj so kljub realističnim tendencam, ki se zrcalijo zlasti v poglobljeni psihološki oznaki posameznih figur in celih skupin, podrejeni osnovnemu idealističnemu pojmovanju ter prenešeni v sfero mitične veličine. Vse vsakdanje in slučajno je dobilo poteze vzvišenega in večnega, vsekakor nadčloveškega in upodobljeni boji so boji med bogovi in mitičnimi junaki, med bogovi in Titani, med predstavniki mitične preteklosti in pošastnimi Kentavri. Kjer pa ni bojov in nastopa samo človek, ga dviga med bogove praznična, jasna resnoba. Najznačilnejšo likovno reminiscenco zmagovite vojne pa vidim v podobah boginje Nike, ki se pojavljajo vsepovsod kot najučinkovitejša perzonifikacija ideje, rojene iz vojne. Če omenim še samotračsko Niko iz dobe helenizma, ki me je v pariškem Louvru vselej znova presunila mogočnost njenega notranjega razmaha in zanosa, sem naštel pač že dovolj primerov za stvariteljske pobude, kakršne je črpala grška umetnost iz vojnega ozračja.

B. Ne bodi hud, da gledam na to spet malo drugače kakor ti. Tvoje opazke o idealizmu, ki preveva grško miselnost in se izraža v umetnosti v mitični heroizaciji bojevnika, so sicer pravilne. In gotovo imaš tudi prav, ko imenuješ atensko Akropolo najsjajnejši spomenik zmaga nad Peržani, četudi bi bil jaz s to sodbo malo opreznější in je vsaj ne bi tako vsestransko posplošil. In vendar so tvoji zaključki prenapljeni, če tudi si jih podprl s kronološkim komentarjem zgodovinarja. Naj ti navedem nekaj svojih pomislekov. Vsa ta umetnost se ni rodila iz vojne, ampak je plod zmage, zavesti priborjenega miru in njegovih sadov; poleg tega je osnovna tendenca njenih del kljub številnim vojnim motivom proslavljanje ravnovesja in sreče, ki jo prinaša s sabo edinole mir. Glede prve točke ne pozabi, da je vojna prinesla Atenam opustošenje in uničenje, in da je postala tedaj Akropola kup razvalin. Če si pa natančneje ogledaš plastična dela, ki si jih omenil, mi boš priznal, da je v njih sicer izraženo občudovanje in najgloblje spoštovanje napram tistim, ki so se borili in se žrtvovali za dosego zmage, da pa je notranje jedro vsega tega sončnega slavospeva v marmorju vendarle proslavljanje blagra svobodnega in mirnega življenja naroda. Kaj imajo n. pr. opraviti z vojno tri znamenite sedeče ženske figure z vzhodnega Partenonovega pročelja, predstavljajoče v najtesnejšem prostoru in v ozko koncentriranih držah največjo notranjo razgibanost in ritmično strujenost? In kje vidiš vojne reminiscence v Partenonovem jonskem frizu s panatenejsko procesijo? V tem pohodu, svetlem, prazničnem in harmoničnem, nikjer ni sledov dramatične napetosti, še manj pa ozračja groze, ki je neločljivo zvezano s predstavo vojne. Sam si v začetku poudaril, da pri vojnih refleksih v umetnosti ne gre za tematično snov samo kot takšno, ampak za učinek, ki ga ima vojno dogajanje in doživljanje na umetnostno stvariteljstvo, za pojmovno težko otipljivo, obče psihično ozračje, ki ga vojna ustvarja in ki se mora nujno zrcaliti v umetninah; navajaš pa primere, ki so največje nasprotje tega ozračja, saj so likovni izraz najgloblje afirmacije življenjske biti in udejstvovanja, medtem ko je vojna najočitnejša oblika njih nasilnega zanikanja. Negacija življenja je smrt. Zato bi jaz iskal sledov vojne atmosfere v grški umet-

nosti predvsem v predstavljanju smrti na bojnem polju, ne pa v figurah in kompozicijah, iz kakršnih sestavlja grška umetnost svoje himne življenju na čast. Pri tem nikakor ne trdim, da v tej umetnosti ni sledov vojne, saj je v nji vse polno kompozicij, upodablajočih dramatične bojne prizore in cele vrste umirajočih ranjencev, toda vsa razburkanost akcije, v takšnih slučajih samo ob sebi umevna, prehaja vselej v umirjenost in le še močneje poudarja vzvišeno harmonijo celote. Vzporejanje dramskega pesništva z likovno umetnostjo, ki se vsiljuje spričo te umetnosti in nas nagiba, da iščemo v plastiki odmeve poezije, ne sme segati predaleč. Besedna umetnost razpolaga pač z bogatejšimi, predvsem pa z drugače usmerjenimi sredstvi in možnostmi izraza in psihološke motivacije kot slikarstvo in plastika, ki predstavljata realizacijo sveta izraznih form, svojstvenih samo sebi. In še nekaj. Borba za življenje in smrt, v kateri dosega vojna svoj višek, pa najsi bo še tako heroizirana in prenešana v mitične oblike, pride lahko do popolnega izraza samo v umetnosti, za katero ni več cilj neskalsena harmonija celotnega nastroja in zunanjih oblik, ampak samo tam, kjer se umetnik nemoteno prepušča zunanjim vtisom in se ves izživlja v oblikovanju hipnih elementarnih življenjskih pojavov, pri čemer je v bistvu vseeno, ali jih gleda skozi prizmo mitičnega patosa ali jih opazuje z očmi vernega naturalista. Zato se mi zdi, da se je antika povzpela do upodabljanja vojnega ozračja, kakor ga ti pojmuješ, šele v helenistični umetnosti. Takrat je že zdavnaj minila težnja po ustvarjanju skoz in skoz uravnovešenih kompozicijskih celot ter so ji bila na razpolago že vsa sredstva, s katerimi je lahko obvladala vse probleme fizične in psihološke označbe človeškega telesa. Višek plastičnega predstavljanja vojne groze, prepojene z najglobljim baročnim patosom, je antična plastika dosegla, kakor se mi vidi, v Gigantomahiji Zeusovega oltarja v Pergamu; vzporedno s kreacijami te vrste pa je vedno močnejša realistična struja ustvarjala verne podobe tragične resničnosti, za katere je med drugim tipičen primer „Umirajoči Galec“.

A. Prepričal si me. Odmevi vojne zavzemajo v antični umetnosti enako vlogo kakor ostali življenjski pojavi ter se njihovo izražanje realizira vsakokrat v mejah problemov in možnosti, ki so v danem trenutku merodajni za obzorja in tendence umetnosti. Ne bilo bi torej umestno govoriti naravnost o stvariteljskih pobudah vojne atmosfere.

B. Seveda ne. Toda zakaj ne omenjaš, ko sva se že tako dolgo zadržala pri antiki, še rimske plastike in slikarstva? Saj je bila kljub vsej toliko proslavljani pax Romana vojna za Rim eden najpomembnejših pojavov njegove zgodovine, predvsem pa temeljev njegove veličine.

A. Mislim, da tudi v tem slučaju ne bi imel bogve kaj pristaviti k temu, kar sva že ugotovila. Kar je rimska umetnost prevzela iz helenizma, se je v načelu tudi na novih tleh gibalo v mejah helenističnega načina gledanja, čustvovanja in oblikovanja. Kar se tiče osnovnega odnosa do vojne in njenega ozračja, pa je morebiti njegov najzgovornejši spomenik Avgustova „Ara pacis“, ki je nastala izrecno kot spomenik odrešilnega miru, pridobljenega po tolikih vojnih gro-

zotah. Malo drugače je do neke mere s tendenco, ki je čisto rimska, a se seveda ne tiče samo vojnih reminiscenc, ampak sploh vse umetnosti, namreč z naturalizmom, ki se uveljavlja v Rimu kakor nikjer drugod v antiki. Ta naturalizem, značilen prav tako za rimske portrete kakor za reliefno plastiko z žanrskimi in historičnimi motivi in prizori, opazuje in ugotavlja sleherno zanimivo potezo pojavov, zlasti razne etnične posebnosti in se izživlja mnogokrat v obsežnih, epsko široko razpredenih reliefnih kompozicijah, v katerih so upodobljene zgodbe vojn, kakor n. pr. v reliefih stebrov cesarjev Trajana in Marka Avrelija. Ta in podobna dela so zaradi svoje vernosti izredno dragoceni historični viri in dokumenti rimskega vojnega dogajanja, nikakor pa ne odkrivajo kake nove strani v odnosu rimskega človeka do pojava vojne, če ne vidimo takšne posebnosti že v vernosti, s kakršno so opazovani in upodobljeni vojni dogodki. Toda ta vernost je končno vendarle samo vernost objektivnega historičnega letopisca, kateremu so vsi pojavi, ki jih zapisuje, enakovredni; gleda in presoja jih enako verno in hladno, pa najsi pričajo o miru ali o vojni. Šele v pozni antiki se, kakor se mi zdi, ta naturalizem včasih druži z nečim drugim, novim, kar sega preko njega in prav za prav tudi preko antike, in iz česar zveni morebiti nekaj kakor neizrazen strah pred grozo navalov barsbarskega sveta. Ker pa se bojim, da ne bi ti videl v tej opazki odvišnega komentarja zgodovinarja, jo rajši odtegnem diskusiji. Zato pa naj te opozorim na nekaj drugega. Antika in njena umetnost je svet zase. In vendar so v antiki prvokrat izoblikovane že skoraj vse osnovne težnje, možnosti in struje, ki se na ta ali oni način pojavljajo v poznejšem razvoju evropske umetnosti. Pri tem ne mislim samo na takšne pojave, kot na klasično umetnost V. in IV. stoletja pr. Kr. in na helenistični „barok“, v katerih se že zrcalita temeljni tendenci klasike in — *sit venia verbo* — romantike, ampak, da ostaneva pri predmetu, tudi na ostale vrste odnosov likovne umetnosti napram življenjskim problemom, torej tudi vojni. Zato se mi zdi skoraj odveč govoriti še posebej o teh odnosih v srednjem veku in novejšem času. V teku stoletij se seveda modificirajo oblike in načini izražanja, osnove teh odnosov pa ostanejo v glavnem nespremenjene. Povsod se kaže končno ali heroično idealiziranje vojne in njenih predstavnikov ali prenos v mitične višine, pri čemer nadomeščajo nekdanji antični mit alegorije in simbolično mišljenje, oziroma svet krščanskih in pokristjanjenih legend, ali proslavljanje vladarjeve osebe in njegovih dejanj ter slednjič naturalistično predstavljanje vojnih dogodkov, ki se izživlja zlasti v batalističnih kompozicijah.

B. Govoriš, kakor da si globoko prepričan o vzvišenosti antike nad vsem, kar je človeštvo pozneje sploh še ustvarilo. Jaz imam sicer najgloblje spoštovanje do viškov, ki jih je antika dosegla, nisem pa mnenja, da je antika alfa in omega vseh kulturnih pridobitev in idealov. In zato se mi zadeva tudi ne zdi tako preprosta, kakor jo ti predstavljaš. Sicer je gotovo res, da se v umetnosti srednjega veka in novejših časov, kakor na vseh poljih tematike, pojavljajo tudi glede vojnih tém in snovi iste osnovne možnosti, ki jih pozna že antika, saj je obstajala med njo in poznejšimi stoletji kljub vsem spremem-

bam in razlikam vendarle nepretrgana kontinuiteta. Toda četudi bi gledal na evropske umetnine, zvezane z vojno, samo z vidika ikonografskih menjav, bi moral vendarle ugotoviti toliko novega in neantičnega, da bi se kmalu spremenilo tvoje mnenje. Saj ikonografske oblike niso nekaj shematično mrtvega in njihove menjave niso slučajne, ampak v enaki meri izid in izraz globljih idejnih in čustvenih sprememb kakor razvoj in menjava stila. Ali se ti mاری ne zdi, da bi nudila ikonografija posebno tipičnih vojnih prizorov in tipov prav zanimiv vpogled v razvoj idejnih in čustvenih koncepcij v teku srednjega veka in novega časa? Analiza bi odkrila v nji nastanek, razvoj in razcvet družabnih uredb, kolikor se pač zrcalijo v strukturi upodobljenih vojskujočih se skupin, in mesto, ki gre pri tem načelniku ali vladarju. — razodela bi zasnove, v katerih se zrcali družbena in ideološka struktura srednjeveškega viteštva in njena tesna povezanost z verskimi in cerkvenimi uredbami in življenjem, — v vsakem novem stoletju pa njene vedno nove transformacije in končno zunanji videzi v svetu, iz katerega je že zdavnaj izginilo njeno staro prvotno jedro in se je resnoba spremenila v praznični videz in igro. Pri tem bi prišla na dan romantika bojev z neverniki, oblika bojev, kakršne antika ni poznala, ki pa je bila samo vzporeden pojav vsega ostalega, čemur daje srednji vek versko cerkveno zunanost, ter vsa dolga vrsta nijans odnosov do lastnega krščanskega in tujega heretičnega, nevernega in tudi umišljeno fantastičnega sveta bajk in pravljic. Na to mi seveda lahko porečeš, da so to stvari, ki segajo preko meja samih vojnih refleksov in reminiscenc in se tičejo prav za prav osnov vsega kulturnega življenja, v katerem zavzemajo vojni pojavi razmeroma le malo prostora. Toda ali nisva že parkrat ugotovila, da je v strukturi umetnosti oziroma umetnostne kulture vedno in povsod tako, da je kakor v življenju vse med seboj zvezano, in da se v delu zrcali celota? Pa saj se mi ikonografska stran vprašanja niti ne zdi najvažnejša, četudi razodeva nešteto črt, ki so bile tuje antiki in značilne samo za poznejše čase. Veliko tehtnejši so elementi druge vrste, ki jih antika tudi ni poznala, ki pa so zlasti v zvezi z razvojem in razširjenjem izraznih možnosti prišli v poznejši, zlasti novejši umetnosti do velikega pomena. Antična umetnost namreč kljub vsestranskemu razcvetu ni poznala ne popolnega individualnega ne nemotenega izražanja subjektivnih občutkov ne sentimentalnosti; kljub znatizeljnosti in proučevanju formalnih in tehničnih problemov ni iz njih izvajala zadnjih konsekvenc, kakor je to delala in še dela umetnost moderne dobe. Vse to seveda ni v neposredni zvezi s problemi vojnih refleksov, je pa končno prav tako važno za njihovo likovno obravnavanje, kakor za obravnavanje vseh drugih snovi. Tako gleda n. pr. v renesansi vsak umetnik na snov vojnega značaja skozi prizmo problemov, ki ga tedaj zanimajo. Za Paola Uccella je n. pr. zelo značilno, da so njegove „bitke“ prav za prav samo dobrodošle študije perspektive, medtem ko družji A. Pisanello perspektivne krajšave z naturalizmom podrobnosti in poetičnostjo celote, v kateri je še vedno živ velik del poznogotske viteške romantike. Michelangelu daje „Bitka pri Anghiariju“ priložnost, da zbere in pokaže razgibana atletska telesa mož, ki

jih je alarm presenetil pri kopeli v reki in se zdaj v naglici oblačijo. Lionardo da Vinci pa je rešil isto nalogo v svojem kartonu tako, da je upodobil z natančno objektivnostjo najbolj zamotani metež bitke. Če naj navedem še poznejše primere, bo morebiti dovolj, če te spomnim na Salvatorja Roso, kateremu so se bojni prizori spremenili v barvno skomponirane slikovite romantične pokrajine, ali na Lebruna in njegove tovariše v pariški Akademiji, ki so porabljali vojne motive, da z največjo dekorativnostjo in pompoznostjo ovekovečijo „la Gloire“ Ludvika XIV. in ji dajo vid teatraličnega pseudoantičnega heroizma. Watteauju pa se prelevijo vojne snovi v mehke kompozicije, v katerih vidi prav za prav samo idilično stran vojaških taborov na pohodu, in jih predstavlja z enakim liričnim razpoloženjem kakor svoje „Fêtes galantes“. In kar je tipično za našete umetnike, velja v enaki meri tudi za poznejše struje in smeri. Svoj patos je vnesla romantika v slikarstvo tudi v proslavljanju napoleonskih vojnih pohodov in zmag, s katerim je spremljal zlasti A. J. Gros delovanje velikega Korzikanca, medtem ko je Delacroix posebno v svojem „Pokolju na Hiosu“ podčrtal patos nečloveške strani vojnih dogodkov. Toda čemu množiti primere, ki vodijo končno vsi le do vedno istega zaključka, da zavzema namreč vojna v umetnosti mesto, vzporedno vsem drugim snovem oblikovanja, ki jih nudi življenje, da se zrcali v slikarstvu in kiparstvu prav za prav samo v luči ostalih umetnostnih problemov svoje dobe, razen če izvzamemo seveda razne izvenumetnostne momente in tendence historično ilustracijskega, epsko pripovednega, žanrskega, poveljačajočega, moralizatorskega in slednjic tudi propagandnega značaja. Pri najboljši volji pa ne morem videti v vojni kake posebne stvariteljske pobude.

A. Kakor ti predstavljaš stvar, bi se res skoraj zdelo, da imaš v vsem popolnoma prav. Vendar mi dovoli, da pojasnim zadevo tudi jaz s svojega vidika. Ko sva začela najin pogovor, si me ti takorekoč malo grajal, češ da gledam na probleme vojne v umetnosti preveč s snovne strani. Razložil sem ti sicer, da mi ne gre toliko za snov samo kot takšno, ampak v prvi vrsti za obče ozračje, za psihično predispozicijo, ki daje zasnovi umetnine na vsak način čisto posebno barvo in smer. Zdaj pa vidim, da jemlješ ti sam, ko govoriš o odmevih vojne v umetnosti, predvsem tematično stran umetnin v poštev.

B. Ker prav za prav ne morem drugače. Zavedam se, da spada marsikaj, kar sem dejal o ikonografiji vojnih prizorov in njenem pomenu, bolj v področje kulturne kot umetnostne zgodovine. Kar se pa tiče mojih ostalih opazk, se mi vendarle zdi, da me je baš vpoštevanje vojne tematike privedlo do končnega zaključka, da ostaja tematika sicer skoraj vedno enaka in da se njena interpretacija spreminja le toliko, kolikor se spreminjajo obči problemi, ki jih rešuje vsa umetnost kake dobe in jim vtiska svoj posebni kolorit. Kako naj bi torej postopal drugače? Ostal sem pri tem zvest svojemu načelnemu gledanju na umetnost, ki sem ga že v začetku menda dovolj jasno označil.

A. Že, že. Pri pregledu tematike si pa mogoče le prezrl nekaj prav značilnega. Omenil si tendence ilustracijskega, pripovednega, žanrskega, poveljačajočega, moralizatorskega in tudi propagandnega

značaja, a samo takole mimogrede, ker vidiš v njih gotovo samo elemente izvenumetnostnega izvora, ki so v kvar enotnosti umetnine in njenega izraza. Pri snoveh, kakršne nudi vojna, se je sicer zelo težko izogniti likovnim interpretacijam, ki ne bi vsebovale prav nobene tendenčnosti, toda za presojo umetnine so končno vendarle odločilne njene čisto umetnostne vrednote. Te so tem večje, čim objektivnejši je umetnikov odnos do upodobljene snovi, in ta razlog je bil pač merodajen za izbiro primerov, ki si jih navedel in označil. Ker pa je vojna tematika čisto posebne vrste, jo moramo vzeti takšno, kakršna je v resnici, in ne smemo pri tem, kakor tega tudi ne delamo drugod, n. pr. pri verski umetnosti, stavljati apriorističnih zahtev glede absolutne čistosti umetnostnega izraza, ki bi ga sploh le malokje odkrili v idealnem stanju. Če začneš gledati na zadevo s tega vidika, mi boš pritrnil, da sva vse doslej vpoštevala prav za prav samo umetnine in umetnostne smeri, v katerih se zrcali samo ena plat vojnega problema, namreč pozitivni odnos do vojnih pojavov in posledic. Kakor koli gledaš na množestvene pokolje, ki jih upodablja egiptovska in staromezopotanska umetnost, na bojne prizore in vso bojno tematiko grške, rimske, srednjeveške in še novejše umetnosti, o katerih sva doslej govorila, vedno in povsod govori iz nje, kljub mračnosti in mnogokrat celo jasno izraženi tragičnosti, vendarle odnos, ki je napram končnim posledicam vojnega dogajanja načelno izrazito pozitiven. Le takšen odnos upravičuje in omogoča proslavljanje vojnih dejanj in junakov, odkrivanje lepote in etičnosti obdajajoče vojne okoliščine, zlasti pa heroiziranje vodij, načelnikov, vladarjev in ostalih udeležencev, četudi je vse to pomešano z občutkom tragike. Odtod tudi monumentalnost zasnov, ki so je deležne umetnine te vrste. In vendar je vojna v bistvu negativen življenjski pojav. V svojih daljših in končnih posledicah sicer mnogokrat lahko pripelje tudi do pozitivnih uspehov in je če že ne stvariteljska, pa vsaj neoporečno velikega, naravnost usodnega pomena v razvojni zgodovini človeštva. Toda baš ta njena nepreračunljiva usodnost in strašna, slepa moč njenega uničevanja in pustošenja življenja in vseh njegovih dobrin nista neposredno nič manj negativna kot kaos in smrt. In v absolutni neposredni negativnosti vojne je treba po mojem mnenju v prvi vrsti iskati osnove mračne strani tiste psihične usmerjenosti, ki sem jo ves čas omenjal in v kateri vidim najgloblje reflekse vojne resničnosti v umetnosti.

B. Kaj misliš s tem?

A. Strah pred vojnim uničevanjem in brezupno praznoto, ki jo povzroča, je vedno obstajal in ni značilen samo za novodobnega človeka. In vendar je v likovni umetnosti tako malo sledov, ki bi ga neposredno in odkrito razodevali, celo ne v časih, ko ga istodobni, n. pr. grški in rimski pesniški in literarni viri nič ne prikrivajo. Vzrokov za ta pojav je veliko, dva izmed njih pa se mi zdita posebno jasna in sta oba sociološke narave. Že to, da je večina vsega, kar se nanaša na vojno dogajanje, v tako veliki meri prepleteno z mitično interpretacijo in težnjami heroiziranja, ki ga dvigajo v idealne sfere in ga obdajajo z nimbom moči in veličine, vzbuja samo ob sebi globok odmev v družbenem ozračju in postane njegovo upodabljanje v umet-

nostnih oblikah privilegij predstavnikov vojne moči in vpliva, v prvi vrsti načelnikov in vladarjev. Kar je bilo v začetku morebiti le vidni izraz tajinstvenih zvez med močnim, zmagovitim človekom in silami nadnaravnega sveta, je kmalu postalo razkazovanje in ponekod naravnost dokaz nadnaravnega izvora moči in oblasti, hkratu pa tudi njenega predstavnika samega, ki se je tega sredstva za manifestiranje svojega izjemnega stališča tudi zavestno posluževal. Z drugimi besedami: umetnost, zlasti umetnost, ki je razglašala moč in sijaj, med tem seveda tudi umetnost heroičnih, vojnih reminiscenc, je postala sredstvo, veličajoče in proslavljajoče moč vodilnih vojnih slojev, oblasti. Da pri takšnem pojmovanju za družbene funkcije umetnosti, ki ga je seveda delilo vse občestvo, ni bilo nobenega prostora in niti ne možnosti, da bi prišli v umetninah do izraza nazori, razodevajoči absolutno neposredno negativnost vojnega udejstvovanja, je le samo ob sebi umevno. Saj je tudi upodabljanje smrti, te dokončne negacije življenja, v likovni umetnosti mogoče samo pod gotovimi pogoji in edinole v ozračju, v katerem veljajo nazori o človeški usodi onstran groba, ki to negacijo premagajo, jo spreminjajo v življenje, trajajoče brez konca, ali jo vsaj zmanjšujejo. Le tako je bilo n. pr. mogoče, da so svojevrstne predstave starih Egipčanov o smrti postale izvor velikega dela egiptovske monumentalne arhitekture, plastike in slikarstva, — da je drugačno pojmovanje smrti prepojilo grške nagrobne spomenike z elegičnim osnovnim tonom, — da je popolno prevrednotenje odnosov do življenja in smrti, ki ga je uvedlo in razvijalo v teku stoletij krščanstvo, rodilo v umetnosti neskončno vrsto likovnih realizacij, segajočih od starokrščanske grobne plastike in katakombnih slikarij preko srednjeveških alegorij, „Triumfov smrti“ in Mrtvaških plesov, vse tja do baročnih prizorov z umirajočimi svetniki, nad katerimi se razcveta v oblakih nebeška glorijska. Toda smrt, ki jo prinaša vojna, je nekaj drugega; predstave o nji so prepletene s tolikimi izvenverskimi, posebno pa izvenosebnimi momenti in so tako zelo podrejene nagonškemu občutku elementarne neizbežnosti vojne usode in obenem socialne nujnosti, idealiziranja in heroiziranja žrtve, ki jo pomeni takšna smrt, da more priti drugačen odnos do nje do izraza in veljave le v čisto posebnih okoliščinah. Zanikati načelno herojstvo in veličino bojne smrti, s tem pa tudi vojne same, se pravi postaviti se v nasprotje z mnenjem, ki velja za pravilo in takorekoč obči zakon, kritizirati to mnenje, predvsem pa rušiti, kar so gradila tisočletja, in omalovaževati nekaj, kar je vzvišeno v očeh skupin, ki jim je vojna sveta stvar. Zato je razumljivo, da za realizacijo tega odnosa do vojne ni bilo prostora v monumentalni umetnosti. Uveljavljati se je lahko samo v strujah in težnjah, ki jim osnovno načelo umetnine ni bila vsestranska harmonija, ampak ki so stremele za tem, da se kolikor mogoče približajo resničnosti, gledani z lastnimi očmi brez idealiziranja in brez apriorističnih zasnov. Kritično stališče napram vojni, zanikavanje pomena in vrednot junaštva, trganje maske z obrazov in koturnov z nog heroizma, razodevanje vojne bede in gorja v vsej neusmiljeni nagoti, je seveda nekaj, kar se veliko lažje in prej izraža v besedni kakor v likovni umetnosti. Besedna umetnost ne razpolaga

samo s tragičnimi toni in nijansami sočutja ter z učinkovitostjo hladnega naturalističnega opisovanja gole resničnosti, ampak tudi z vsemi sredstvi in pripomočki ironije, satire in smeha, med katerimi je morda še najuspešnejši smeh, zlasti tam, kjer se pojavlja kot protiutež patetične razlage življenja. Le spomni se, kako razodeva obratno stran vojaške veličine Plautov *miles gloriosus*, koliko žgočega zasmeševanja bojne slave in pohodov je v Rabelais-jevem Gargantui in Pantagruelu. Kakšno razumevanje brezupne, nečimrne vsakdanjosti sredi velikih vojnih dogajanj in njene gole človeške revščine, pomešane s čisto poezijo, govori iz Shakespearjevega „Troila in Kreside“, in kakšno je nasprotje med patetičnimi junaki v njegovem „Henriku IV.“ ter vojnimi dejanji in nazori Falstaffa in njegove družbe! In pri tem je vse tako naravno in samoumevno, da je jasno, da izvira iz prav tako elementarnega, sociološkega obiležja in potrebe izražanja, kakor nujnost heroičnega idealiziranja vojne, četudi predstavlja njegovo polarno nasprotje. Svet likovne umetnosti je seveda drugačen in slikarstvo in kiparstvo ne moreta in niti nočeta izpovedovati, kar je edinole v mejah možnosti poezije. In vendar razpolaga likovna umetnost vsaj do neke mere s sredstvi, s katerimi včasih lahko doseže še večjo, gotovo pa trajnejšo moč izraza kot pesniške stvaritve. Bolj kot čisti smeh, ki so v likovni umetnosti njegove meje zelo ozke in jih seveda ni v stanju razširiti niti najdragocenejša poteza umetnosti — milina, delujeta naturalizem segajoč do zadnjih sploh možnih skrajnosti, spreminjajoč včasih golo resničnost v fantastični privid, in smeh, ki pretvarja s pretiravanjem in svojevrstnimi interpretacijami resničnost v karikaturu in grotesko. Kiparstvo in slikarstvo uporabljata takšne možnosti mnogokrat samo kot pomožna sredstva, s katerimi le še močneje poudarjata osnovno tendenco idealizacije in povečevanja, kadar jo predstavljata sredi kontrastov z brutalno realnostjo in včasih celo s karikaturu. Pogostokrat pa jim je izoblikovanje grenke resničnosti brez olepšavanja edini cilj. Umljivo je, da je to mogoče le tam, kjer so norme vkoreninjenih tradicij „velike“ umetnosti manj stroge, in v okoljih in izdelkih, kjer so „višje“ norme brez moči in brez prave veljave, tako kakor n. pr. tudi za komedijo ne veljajo smernice in vidiki tragedije —.

B. Oprosti, moj dragi, da te prekinem, — ali ne navajaš morda le malo preveč paralel z literarnega področja?

A. Mislim, da ne. Kakor si je dala namreč v atenski komediji duška *vox populi*, ki ni imela nobenega pravega spoštovanja pred veličinami mita in tradicije, ter je osmešila marsikatero nedotakljivo svetost, tako so se tudi v grški umetnosti izživljale naturalistične tendence in humor v prvi vrsti v strujah in izdelkih ljudskih smeri, — ali mari ni tako? In ali ni bilo podobno tudi v srednjeveški umetnosti, zlasti v naturalizmu gotske dobe? Spomni se nešteti prizorov mučeniške smrti raznih popularnih svetnikov, v katerih so predstavljene minuciozno natančno vse podrobnosti človeške krutosti in podivjanja, ki jih je hranila v svojem spominu in se je v njih izživljala ljudska domišljija legend. Spomni se n. pr. rimskih vojščakov in Kristusovih rabljev v reliefih krakovskega Marijinega oltarja Vita Stossa, —

kakšna sijajna kolekcija življenjsko vernih, brutalnih predstavnikov vojnega rokodelstva, mojstersko opazovanih tipov soldateske z vsemi mogočimi znaki fizičnih, ponekod patoloških odurnosti in psihičnih zopernosti, — naturalizem stopnjevan do skrajnosti in tem učinkovitejši, ker služi kot zunanji okvir idealni Kristusovi osebi. Kar pa je v takšnih primerih, ki so sicer sami na sebi tudi že dovolj značilni za odnos občega ljudskega mnenja do videzov vojaškega ozračja in seveda tudi vojne, samo več ali manj slučajen pendant idealistično zasnovane celote, postane drugod samo sebi cilj. Pogosto je to zlasti v zgodnji grafiki, kjer so prihajale tendence širših ljudskih množic lažje do besede kakor v monumentalni umetnosti. Zgodnji tiski, med njimi knjižne ilustracije, zlasti ljudske literature, nudijo v tem pogledu nebroj primerov in med drugim je veliko takšnih, ki njih avtorji nimajo nobenega „razumevanja“ za veličino vojne in jim je vojna tematika samo snov za satiro in karikaturu. V takšnem ozračju se je lažje uveljavilo neodvisno gledanje na probleme vojne in nesreč, ki jih prinaša; glavna, če ne edina norma sta mu bila trpka zavest lastne revščine in bede ter t. zv. zdravi kmečki razum. In v takšnem okolju je treba pač iskati vire, iz katerih je zajemala in nato dalje razvijala marsikatero pobude artistska grafika, namenjena neprisiljenemu, intimnemu ogledovanju in ugodju. Če se pomisli, da je začela grafična produkcija te vrste naraščati posebno v dobi zgodnjega baroka, ko se je tudi visoka umetnost na eni strani nagibala k naturalizmu in ga poudarjala z akcenti močnega patosa ter je na drugi strani postajalo čedalje bolj neodvisno izražanje subjektivnega doživljanja, je razumljivo, odkod je črpala svojo veliko moč umetnost J. Callota. Ta prvi veliki novodobni oblikovalec slikovite vsakdanjosti, prizorov iz življenja komedijantov, potepuhov, ciganov, kmetov in vojakov, avtor obširnih panoram obleganja trdnjav, je bil v svoji grafiki obenem tudi prvi moderni poet slikovitosti vojne in njenih grozot. „Les grandes misères de la guerre“ so neprekosljiva izpoved človeka, ki ga je očarala bogata pestrost pojavov vojnega življenja z vsemi svojimi nepričakovanimi slučajnostmi; vedno znova jih odkriva sredi prostanstev ogromne prirode, ki je v primeri z njo človek tako strašno majhen in je brez pomoči in zaslombe, kadar divja vojni vihar skozi mesta in vasi. Počtenjanje soldateske je podano z vernostjo kronista očividca, hkratu pa z mojstersko kompozicijo, v katerih so se odlomki resničnih dogodivščin spremenili v fantastične vizije vojnih grozot. V njih ni prostora za povečevanje junakov, umetnik vidi samo še človeško gorje. Zanimivo je pri tem, da je J. Callot v začetku stoletja francoskega klasicizma zastopnik popolnoma drugače usmerjenih umetnostnih tendenc. Kar pa je pri njem končno le dokument vsestransko živo zainteresiranega duha, ki proučuje in verno beleži vse, kar mu nudi življenje, je v umetnosti poznejših generacij, čedalje manj oviranih od podedovanih izročil in predsodkov ter čedalje svobodnejših v čustvovanju, izživljanju in izražanju, postajajo čedalje vernejše zrcalo subjektivnega odnosa do problema vojne in ugank, ki jih nudi. Naj omenim samo Goyo. Za marsikatero vprašanje, ki sva ga nocoj že načela ter ga potem pustila nerešenega, zlasti za vprašanje vloge

tematike v umetnini, je Goya naravnost klasičen primer in dokaz za to, da v umetnosti ni nobenih nespremenljivih norm in da je končno vse odvisno od umetnikove enkratne individualnosti, ki si sama ustvarja lasten svet in njegove postave. Ta mojster barv mavričasto bogate palete, „impresionist“ pred impresionizmom, slikar, ki žejno opazuje in preoblikuje resničnost, kjer koli in v kakršnih koli pojavih se mu nudi, ta umetnik je obenem znanilec in oblikovalec elementarnih prasil, skritih v človeški naravi, in je upodobil tudi vso grozo divjih nagonov, ki jih sproščuje vojna, s takšno nebrzdano močjo, kakor nihče pred njim, niti Rubens ne. Njegovi sliki „Boj pri Puerta del Sol 2. maja 1808“ in „Eksekucija v noči 3. maja“ nista in ne moreta biti v celoti razumljeni samo kot figuralni, barvni, svetlobni i. t. p. kompoziciji. Obe sta genialna ponazoritev divje neusmiljenosti boja in vojnih strahot. Še izrazitejša je govorica njegovih izjedenk, listov serije „Los desastres de la guerra“, kjer postaja realnost sama v svoji grozoti fantastično nerealna, prepojena z vso grenkobo končnega spoznanja in s krikom protesta v imenu človečanstva. — Ti mi nato bržkone porečeš, da je bilo vse to samo naravni izraz realizma, ki je bil Goya še pred dobo romantike njegov velik predhodnik, in da je treba iskati v realističnih in naturalističnih težnjah razlago za večji del pojavov kritičnega, mnogokrat naravnost negativnega odnosa do vojne, njenih problemov pa tudi tradicionalnih pogledov na njene vrednote, pojavov, ki jim ne daje izraza samo pisana in tiskana, ampak tudi likovna umetnost v teku XIX. in XX. stoletja. Ali mari nisem uganil?

B. Ne povsem. Kakor vse, kar ustvarja umetnost, poteka tudi to iz najrazličnejših virov in pobud in se prav tako ne da označiti z enostavnimi etiketami, kakor ni tega mogoče storiti z Goyo in njegovo umetnostjo. Vloga naturalizma in realizma je bila pri tem gotovo važna; vojna je nudila sredi bogastva svojih pojavov pač toliko vsestranskih možnosti in iznenadenj, da je morala celo njena brutalnost vabiti in mikati umetnike, ki jim je bil glavni zakon ustvarjanja študij in oblikovanje žive resnice. Kjer se je včasih godilo, da se je umetnik, kot n. pr. Vereščagin, ves posvetil upodabljanju vojnih tragedij in strahot, je pač lahko postal glasnik plemenitih humanitarnih gesel, se postavil v službo njih propagiranja, podredil svojo umetnost idejni tendenci, obenem pa prekoračil njene meje. Sicer pa so takšni slučajji, če ne gre za namenoma dirigirano propagando, razmeroma le redke izjeme. Kjer govori in odloča umetnost sama, sta vojna in njen svet tudi v moderni dobi, kakor vedno v zgodovini, samo slučajna tematična snov, ki jo obravnavajo umetniki iz različnih nagibov in razlogov. Pri tem nikakor nista merodajna le naturalizem in realizem. Motivi in ozračje vojne tudi romantiki niso bili tuji, nasprotno, zagledana v preteklost, je iskala tudi v upodabljanju bitk in vojnih dogodkov oni „lokalni kolorit“, ki ji je bil za prepričevalni izraz nujno potreben. In vendar bi bilo n. pr. v vojnih slikah Delacroixa pogrešno videti samo predhodnike poznejših historičnih slikarjev, pri katerih gre v prvi vrsti za predstavljanje preteklosti kot takšne, saj je ta slikar predvsem mojster velikih dramatskih kompozicij in barv-

nih improvizacij. Da je mikal t. zv. orientaliste med romantiki v vojnih motivih v prvi vrsti eksotični lokalni kolorit, je jasno. Drugod je narekoval zanimanje za batalistične scene čisti historizem, še drugod patriotizem, mnogokrat v interpretaciji, iz katere naj bi sodobniki črpali novo vero in moč, včasih pa tudi grenko čustvo tragike, ki je v vojni usojena poedinu. Vse to in še veliko več slučajev je mogočih, torej ne samo duhovno ozračje, iz katerega je presojal in oblikoval vojno Goya; s tem se gotovo brez nadaljnega strinjaš. Čudno pa se mi zdi v tvojih izvajanjih nekaj drugega, namreč tvoje presojanje tega kritičnega, takorekoč negativnega odnosa do vojne, ki ga vidiš pravilno v velikem delu novejših umetnosti in ki se tako zelo razlikuje od tradicij visoke umetnosti preteklih dob. Tradicije so poznale v umetnosti samo idealizirano vojno in v nji heroičnega človeka; struje in primeri, ki si jih navedel, pa upodabljajo drugo stran vojne: njene grozote in nesreče, ki jih povzročajo, obup poedinca, mračno usodo, poteze torej nasprotujoče heroični idealizaciji. Tvoje sklepanje se mi ne zdi povsem pravilno. Po mojem mnenju to spremenjeno gledanje in oblikovanje vojnih snovi nikakor ni morebiti likovni izraz življenjskega nihilizma, ampak samo sprememba v pojmovanju vojne tragike in njene veličine in je edinole prevrednotenje njenih nekdanjih vrednot. Vojna poraja vedno žrtve, ki nikoli niso brez notranje tragike in brez veličine. Novo v gledanju poznosrednjeveškega in novodobnega umetnostnega oblikovanja je samo to, da ne vidi te veličine v idealiziranih mitičnih junakih, ampak jih poišče sredi normalnega življenja in predstavlja njih neizprosno usodo sredi elementarne, brutalne resničnosti vojne groze. Zaradi tega pa to gledanje in predstavljanje ni nič manj pretresljivo, veliko in patetično. Ali si moreš misliti kaj bolj patetičnega od omenjenih dveh Goyevih slik in prizorov njegovih izjedenk? Ali more biti kaj bolj pretresljivega od usode nešteti brezimnih množic, ki jih požirajo vojni viharji? In ali ne govori najgloblji patos in razumevanje teh več kot mitičnih, saj občečloveških vrednot že iz same ideje groba Neznanega vojaka, v kateri je novi čas ustvaril adekvatno koncepcijo svojega odnosa do vojne?

A. Nedvomno. In veš, kaj je baš za to zadnjo zasnovo izredno značilno, četudi izvira bržkone iz golega slučaja? Grob Neznanega vojaka se mi zdi nekako notranje soroden brezimnim grobovom prazgodovinske dobe, od katerih se je ohranil večinoma samo še njihov zunanji znak, menhir ali kurgan, znamenje razburkanih vojnih časov, neznanih in pozabljenih katastrof in tragedij. Prazgodovinski in moderni človek se srečujeta tukaj v znamenju patosa vojne in smrti.

B. Meni se zdi še značilnejše, da človek kljub vsem nesrečam, ki spremljajo vso njegovo zgodovino od najbolj zgodnjih začetkov do današnjega dne, in med katerimi je vojna morda največje zlo, ne neha ustvarjati in da obdaja celo vojno in njeno doživljanje z aurelo umetnosti.

A. Ves čas govoriva o vojni, a sama nisva opazila, kdaj sva začela njen pojav in učinek takorekoč izenačevati s predstavo o smrti. V tem sva gotovo zašla malo predaleč, saj je vojna vendar tudi zmagovita in se iz zmage porajajo novi življenjski razmahi. Na drugi strani

pa spada vojna le med elementarne sile, hujše in pogubnejše od individualne smrti, saj uničuje cele narode in kulture. V tem smislu raste predstava o vojni v neskončnost in se veže nerazdružno z idejo o dokončni smrti in poginu človeštva in sveta, ki nas čaka na koncu zadnjega poglavja tragične zgodovine našega rodu. In baš ta predstava, ki je dobila svoj konkretni izraz v apokaliptičnih prerokbah in slutnjah krščanstva ter versko idejnih gibanj srednjega veka in poznejših dob, se ostro zreali tudi v likovni umetnosti in se vselej znova pojavlja v časih velikih zgodovinskih katastrof in prevratov. Že iz nje same govori takorekoč metafizičen strah pred končnim življenjskim obračunom in absolutnim smrtnim uničenjem; prav tako pa veže tudi iz vizij, ki jih je vdihnili slikarstvu in kiparstvu, vzvišena, pojmovno nedosegljiva veličina nadzemskih, nespremenljivih, večnih, božjih načel in ničnost vsega človeštva. Stvariteljska moč likovne umetnosti morebiti ni nikoli in nikjer dosegla takšnih višin in ni izoblikovala tako močnega izraza, da označi z njim prepad med neskončnostjo in revščino človeškega življenja. V starokrščanski in zgodnjebizantinski dobi je zlasti v monumentalnih mozaikih zgradila iz form, ki jih je prevzela iz pozne antike, mogočne vizije onostranstva, v katerem je vse le še transcendentna abstrakcija, ni več nobene akcije in se je vse prelilo v božje trajanje in slavo brez konca. Sredi zmed in neprestane negotovosti jutrišnjega dne ter v zvezi s pričakovanim koncem sveta ok. l. 1000, se je v srednjem veku zlasti bohotno razcvetela misel na Poslednjo sodbo in rodila tudi v likovni umetnosti zasnovo Sodnega dne, ki je zavzela eno glavnih mest v okrasu cerkva in globoko učinkovala na človeško domišljijo. Duhovnost, iz katere je zrasla ta koncepcija, se ne zreali samo v velikih bizantinskih in zapadnoevropskih slikarskih kompozicijah, zloženih iz hieratično shematičnih frontalnih in simetričnih, v vodoravnih pasovih razvrščenih frizov, segajočih v brezprostorni predstavi od viškov Boga in nebes do dna pekla; ni navzoča samo v vizionarnih plastičnih okrasih portalov gotških katedral, ampak vsepovsod, celo v likovni zasnovi Kristusa kot strašnega Pantokratorja in Madone Pomočnice, stoječe v neskončnem brezprostorju bizantinskih apsid kot edina pot, ki pelje iz nižin človeške bede v višave nesmrtnosti. Sicer pa sam dobro veš, kako se je pokolenje za pokolenjem vedno znova ukvarjalo z upodabljanjem Poslednje sodbe in kako je dobila ta ideja najmogočnejši izraz v Michelangelovi freski, rojeni iz doživetij in najglobljih spoznanj v letih, ko se je začel podirati stari svet in so se začeli nad njim zbirati grozeči oblaki. In ali ni bila povsem podobna mračna slutnja bližajoče se katastrofe, ki je narekovala Dürerju njegovo Apokalipso? Da je v vsem navedenem veliko idejnih in naravnost literarnih pobud, kdo bi dvomil? Toda povej mi odkrito, ali si n. pr. sploh moreš misliti Michelangela človeka in umetnika izven zvez, ki ga spajajo s celotnim duhovnim življenjem njegove dobe? In ali ni Dürer prav s svojim stvariteljstvom večno živ dokument velikega duhovnega preobrata verske reformacije? Predstava o koncu in strah pred absolutno smrtjo je v apokaliptičnih vizijah, realiziranih v delih likovne umetnosti, napravila nemogoče mogoče, premostila prepade med vsakdanjim in neizraznim ter iz spoznanja

najnižjih nižin človeške bede in gorja, veličastva smrti in nepojmljive nedosežnosti Tistega, ki je tudi njen vladar, zgradila podobo neskončnega sveta, sveta sodbe in pogubljenja, a — morda tudi edinega žarka upanja in odrešenja.

B. Strinjam se. Toda ali govoriva sploh še o umetnosti? Saj sva vendar najprej načela čisto skromno vprašanje, kakšni so učinki vojne na umetnostno ustvarjanje in kako se zrealijo njeni refleksi v umetninah; nato pa si ti začel razvijati svoj „komentar zgodovinarja“ in primeri iz raznih zgodovinskih dob so ti nudili priliko, ki si jo temeljito izrabil, da si začel ob umetninah razpravljati o idejnih koncepcijah v odnosu do vojne v raznih razdobjih. Končno sva pustila celó vojno ob strani in sva prešla k razglabljanju metafizičnega problema absolutne smrti in konca sveta... Ali nisva šla malo predaleč? Kaj ima z vsem tem opraviti umetnost? Le ozriva se malo nazaj. Predzgodovinski menhir, ki si ga omenil, mi kot umetnostni lik le ni izraz globljih idejnih teženj, ki so bile, če so sploh obstajale, vsekako nezavestne, ampak predvsem elementaren poskus ustvariti monumentalni znak spomenik, kurgán in piramida pa sta dva monumentalno izoblikovana tipa posmrtnega bivališča. Plastična in slikarska dela starega Orienta, ki si jih navedel, so v mojih očeh v prvi vrsti realizacije kiparskih in slikarskih koncepcij reprezentativno sakralnega in memorialnega, portretnega in epsko pripovednega značaja, zgrajene iz form izoblikovanih v tisočletnih tradicijah. Če jih je pri tem takšna ali drugačna oblast izrabljala v svoje svrhe, t. j. da ž njihovo pomočjo poudari svojo moč in da se obda s potrebnim bleskom, je za njih prave vrednote prav za prav brez globljega pomena; kolikor pa umetnost kljub temu vsebuje elementov „oblasti“, so lahko razumljivi, ker so dela pač nastajala v ozračju orientalnih kultur z despotsko socialno strukturo. Zato tudi vse ono, kar se v ti umetnosti nanaša še na vojno, ne more biti drugačno, ker je odsev resničnosti, o čemer pa noben umetnik gotovo ni bliže razmišljal. Kar se tiče antične umetnosti, so njeni kulturni temelji seveda drugačni in je nesporen zlasti etični element, ki preveva grške kulturne stvaritve. Toda ali se ti ne zdi, da so bili umetnostni stvariteljski problemi (in samo za to gre končno v umetnosti), ki so jih imeli grški umetniki reševati pri upodabljanju refleksov vojne v nešteti bojnih prizorih, isti kot povsod drugod? Grški kipar je videl vso razliko med nalogami upodobiti mirno ležečo žensko figuro in ranjenega mitičnega junaka gotovo samo v razliki podrobnega obravnavanja drže in izraza med prvim in drugim telesom. In kar velja za antiko, velja tudi za vso poznejšo evropsko in sploh vsako umetnost. S tem hočem reči, da so vojni refleksi in reminiscence za likovno umetnost samo svojevrstne pobude, omogočujoče oblikovanje novih tematičnih in vsebinskih nalog, ki pa ne segajo preko njenih ostalih stvariteljskih obzorij. Razumem sicer, da si tako močno poudaril bogato raznoličnost, ki jo nudi v tem pogledu umetnost nove dobe; vendar pa vidim jaz njen vzrok in hkratu tudi pomen v neizmerni diferenciranosti novodobnega kulturnega življenja in čustvene občutljivosti ter čedalje bogatejših in vedno bolj nijansiranih možnostih njenega izražanja. Sredi vsega tega je vojna kot neposredno ali

posredno doživetje prav za prav samo ena izmed nešteti snovi, ki se v njih formalnem oblikovanju izživlja likovna domišljija. Zato se mi zdi marsikatera ugotovitev, ki sva jo storila, nekako odveč; za uživanje in ocenitev umetnin „z vojnimi reminiscencami“ prav gotovo ni potrebna.

A. Gotovo ne. Saj tudi nobena ni bila tako mišljena. In motiš se, če misliš, da si sploh nasprotujeva, — saj sva oba istega mnenja. Nikoli nisem mislil, da bi bilo še tako globoko vojno doživetje, takšen ali drugačen načelni odnos do vojne kot elementarnega problema v stanu ustvariti umetnino ali poseči v stvariteljskem smislu v smer in umetniško vsebino njenega izraza. Tudi zame je vojna v umetnosti samo „snov“, samo da mi je ta snov več kot tebi: psihična predispozicija, duhovno ozračje, iz katere se umetnina poraja, duhovni svet, čegar izraz je umetnina. Ta snov ali to ozračje, ki je samo po sebi izven-umetnostno, izvenlikovno, a za umetnost vendarle odločilne važnosti, sega s svojimi koreninami v najgloblje globine ne samo tistega, kar je vojna, ampak samega bistva človeškega življenja in vprašanj, ki se tičejo njegove smotrnosti in smisla. In če sem navedel nekaj posebno značilnih primerov iz zgodovine ter jih skušal razložiti s tega vidika, sem hotel s tem vsaj malo odgrniti rob zavese, zakrivajoče zveze med umetnostnim ustvarjanjem in neznanimi, večnimi, tajinstvenimi silami, ki jih lahko samo slutimo in čutimo, saj smo se mi sami rodili iz njih in naša usoda. In samo zato, ker se predstava o vojni tako tesno veže s predstavo o smrti in koncu vsega živega, je upravičeno tudi ono posebno vprašanje o odnosih med vojno in umetnostjo, ki je vendar izraz življenja. „Komentar zgodovinarja“, kakor imenuješ ti moje opazke, nam seveda ni mogel bogve kaj razložiti, podal je pa vendarle vsaj nekaj značilnih potez onega neprestanega, vedno drugače usmerjenega, vsakokrat bogatejšega, večnega omahovanja in nihanja človeškega duha spričo osnovnih vprašanj življenja in smrti med vero in nevero, upom in obupom, ki nikakor ni značilno samo za predstavnike ostre misli v zgodovini človeškega rodu, kakršen je bil n. pr. Pascal, ampak se nujno zrcali v vseh oblikah ustvarjanja in seveda tudi v umetnosti; saj je vendar umetnost tudi le ena izmed mnogih oblik, v katerih izpoveduje človek svoj odnos do sveta in življenja. Da pa se takšen ali drugačen odgovor na ta vprašanja ne tiče ne osebne ne kolektivne stila umetnine kot takšne, je samoumevno. Tudi za umetnost bojnih refleksov in reminiscenc veljajo, kakor za umetnostne možnosti vedno in povsod, besede, ki jih je napisal Vincent van Gogh v pismu svojemu bratu dne 1. septembra 1888. l.: „Exprimer l'espérance par quelqu' étoile. L'ardeur d'un être par un rayonnement de soleil couchant. Ce n'est certes pas là du trompe-l'oeil réaliste, mais n'est-ce pas une chose réellement existante?“¹

B. Razumem. Oba sva ves čas govorila o isti stvari, samo da sva jo gledala z dveh različnih strani. In še nekaj se mi zdi, da razumem

¹ Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo..., par Georges Philippart. Paris 1957, str. 250.

še bolj kot doslej; kako neskončna je moč umetnosti, ki premosti celo najgloblje prepade vojne in smrti z zarjami lastnih, vedno novih svetov, vodečih vedno naprej v bodočnost.

A. Kakor človeška misel, kakor sólo življenje.

Zusammenfassung. — Den Ausgangspunkt des Gespráches zwischen dem Künstler und dem Historiker zur Kriegszeit über Kunst bildet einerseits die Feststellung, daß Kriegszeiten Kunstwerke hervorbringen, denen die Härte ihrer Entstehungszeit gar nicht anzusehen ist, andererseits aber die sich in Zusammenhang damit von selbst ergebende Frage, wie denn doch eigentlich der Krieg auf die Kunst einwirke und sich im künstlerischen Schaffen spiegele. Die Antwort darauf dürfte nach der Ansicht des Malers des Dialogs nicht leicht und einfach sein, besonders da ja die Beziehungen zwischen dem Künstler und der sachlichen Wirklichkeit, wie sie in der Kunst zum Ausdruck kommen, äusserst individuellen Charakter tragen. Er selbst persönlich empfinde den Krieg eigentlich nur als ein starkes äusseres Hindernis, das er nach Kräften zu überwinden versuche; das Wesen und die Richtung seiner künstlerischen Einstellung haben aber dabei keine Änderung erfahren, auch habe er dabei keine neuen Ausblicke gewonnen. Bei dieser Erscheinung handelt es sich um keinen Ausnahmefall, sondern um eine in der Geschichte der Kunst allgemein gültige und landläufige Beobachtung. Die anfangs berührte Frage wird aber dadurch gar nicht überflüssig; nur ist sie sehr kompliziert und kann nicht mit einer einfachen Formel gelöst werden. Sobald man nämlich die Fragestellung nur ein wenig verschiebt und nach den Folgen des Krieges für die Kunst fragt, hört die Antwort auf einfach zu sein. Zwar handelt es sich dabei nicht immer um unmittelbare Folgen, sondern oft nur um die sich aus den durch den Krieg hervorgerufenen Verhältnissen und Beziehungen ergebenden Nachwirkungen, die aber deswegen nicht weniger wesentlich sind. Der Historiker des Dialogs spricht sogar die etwas paradox lautende Ansicht aus, die Idee des Krieges und alles mit ihr Verbundene sei eine bedeutsame Antriebskraft der künstlerischen Betätigung und des Gestaltens im Rahmen der Kulturgeschichte der Menschheit. Es kommt dabei nicht nur das Thematische und Motivische des Krieges in Betracht, obzwar auch dieses — wie das Thema in der Kunst überhaupt — gar nicht ohne tiefgreifende Bedeutung ist, sondern vor allem die allgemeine geistige und gedankliche Atmosphäre, die kulturelle und psychische Prädisposition, in der die Kunst entsteht und wirkt und die sie in ihren Ausdrucksformen konkretisiert.

Davon ausgehend werden nun besonders charakteristische Beispiele der Beziehungen zwischen Krieg und Kunst in verschiedenen Zeitaltern und Kulturkreisen berührt und besprochen. Der Maler hält sich dabei mit seinem Urteil und seinen Bewertungen vor allem an das in formeller Hinsicht Handgreifliche der Kunstwerke und erblickt in den sich aus dem Krieg ergebenden Momenten nur besondere, sich von den sonstigen Ausdrucksmöglichkeiten und -Gelegenheiten gar nicht unterscheidende Fälle künstlerischer Gestaltungen, während für den Historiker mit seinem „Kommentar“ die konkreten Beispiele stets nur zum Ausgangspunkt tiefergreifender Betrachtungen allgemein geistiger Natur werden. Von diesen beiden Gesichts-

punkten aus wird nun das Thema „Krieg und Kunst“ an der Hand von Beispielen, die von der Vorgeschichte bis an die Schwelle der modernen Zeit reichen, besprochen und von allem Anfang an das Schöpferische des Mythos und des damit eng verknüpften Heroisierungs- und Idealisierungsdranges hervorgehoben, das aus der Kunst und erst recht aus der Atmosphäre des Kampfes und Krieges in der Kunst nicht wegzudenken ist.

Aus alledem ergibt sich ein buntes Bild. Die Kriegselemente in der altorientalischen Kunst bilden trotz den verschiedensten Richtungen und Strömungen und bei allem Reichtum der die ganze Erscheinungswelt umfassenden Phantasie im ganzen den Widerschein eigentümlicher, in der despotisch geleiteten gesellschaftlichen Struktur der betroffenen Länder begründeten geistigen Einstellung, die in den Schrecken des Krieges und seiner Atmosphäre selbstverständliche Erscheinungen erblickt, das Leben und Leiden des Einzelnen geringschätzt und wo alles nur dem Willen und Ruhm des Herrschers dient. Die griechische künstlerische Phantasie, gänzlich aus dem Mythos geboren, immer von neuem vom Mythos aufgefrischt und vom Idealismus des griechischen Denkens und seiner ethischen Haltung getragen, erreicht auch in der Gestaltung des Kriegerischen in der Kunst die höchsten Gipfel monumentaler Heroisierung des freien Menschheitsideals. Die charakteristischste Realisation dieser Tendenzen dürfte wohl die Schaffung der Siegesgöttin, z. B. der Nike von Samothrake, der erfolgreichsten Personifikation einer dem Kriege entstammenden Idee, sein. Andererseits aber dient die griechische Kunst, trotz aller Verherrlichung aufopfernden Heldenmuts gar nicht der Glorifizierung des Krieges selbst, sondern der durch den Krieg errungenen Freiheit und des Friedens, was ja auch völlig der Grundtendenz ausgeglichener Harmonie jeglicher Klassik entspricht. Zur bildlichen Wiedergabe der Atmosphäre des wirklichen Kriegsgeschehens gelangten die Griechen erst im hellenistischen Zeitalter, so z. B. in der Gigantomachie des Zeusaltars in Pergamon. Eine weitere Bereicherung der Ausdrucksarten und -Möglichkeiten bringt der römische Naturalismus mit sich, der zwar kein neues Verhältnis zum Kriege aufdeckt, andererseits aber die Entstehung und Entwicklung wirklichkeitsnaher, chronikalisch objektiver Wiedergabe kriegerischer Ereignisse ermöglicht. Im großen und ganzen bringt die Antike fast schon alle grundsätzlichen Tendenzen, Möglichkeiten und Strömungen auch der späteren europäischen Kunst hervor, ohne sie jedoch zu erschöpfen. Es genügt ja, die unzähligen ikonographischen Neuheiten und Abwandlungen der mittelalterlichen und neuzeitlichen Kriegsthematik und ihr Verknüpftsein mit ganz anders gearteten und gerichteten geistigen Interessen und kulturellen Einrichtungen (z. B. mit dem geistigen Hintergrund des Rittertums) zu erwähnen, um das Neue des Mittelalters zu erkennen. Noch reicher sind freilich die Abwandlungen, die auf diesem Gebiet die Möglichkeiten des individualistischen, subjektiven, gefühlmächtigen Ausdrucks und ihrer Verwirklichungen in der neuzeitlichen Kunst in Verbindung mit ihren sonstigen Auffassungs- und Gestaltungsproblemen mit sich bringen.

Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß aus alledem ein grundsätzlich bejahendes Verhältnis zum Endergebnis des Kriegsgeschehens spricht, welches ja allein die Verherrlichung von Kriegstaten und Helden ermöglicht, in Kriegsverhältnissen Schönheit und ethische Werte erblickt und Herrscher und Helden zu Übermenschen erhebt. Nur in solcher positiver Auffassung ist

auch das Monumentale der Konzeption derartiger Kunstwerke begründet, obwohl doch der Krieg seinem Wesen nach eine negative Lebenserscheinung ist und seine Idee eng mit der Idee des Todes verknüpft ist. Die Vorstellung vom Tode im Kriege ist zwar von der des gewöhnlichen Todes verschieden, so sehr mit ausserreligiösen, besonders aber ausserpersönlichen Momenten verwoben und so sehr dem instinktiven Gefühl elementarer Unausweichlichkeit des Schicksals und sozialer Notwendigkeit, der idealistischen Heroisierung des Todesopfers untergeordnet, daß eine anders geartete Einstellung ihm gegenüber nur unter ganz bestimmten Bedingungen zum Ausdruck gelangen kann. Sie steht ja im Gegensatz zur allgemein gültigen Meinung und konnte schon allein deshalb nicht in monumentaler Kunst verwirklicht werden, sondern nur in Strömungen zur Bedeutung gelangen, deren hauptsächlichster Grundsatz nicht allseitige Harmonie war, sondern deren Bestreben es war, der Wirklichkeit möglichst nahe zu kommen und sie ohne Idealisierungstendenzen mit unvoreingenommenen Augen zu betrachten und wiederzugeben. Das ist nur dort möglich, wo die traditionellen Normen der „hohen“ Kunst minder streng und ohne Kraft sind, wie z. B. in den naturalistischen Strömungen der gotischen Kunst, in denen, besonders in Szenen des Märtyrertodes populärer Heiliger oder bei der Kreuzigung Christi, Einzelheiten menschlicher Grausamkeit, oft in Verbindung mit Kriegsszenen, wiedergegeben sind. Handelt es sich dabei meistens um zufällige naturalistische Kontraststücke zu idealistisch aufgefassten Gesamtkompositionen, so werden anderswo solche Teilstücke zum Hauptziel künstlerischer Gestaltung. Auffallend reichhaltig sind in dieser Hinsicht die frühen Buchillustrationen wie auch die ganze frühe volkstümliche Graphik, deren Schöpfer gar kein richtiges Verständnis mehr für die Größe des Krieges aufweisen und ihnen die Kriegsthematik nur Gelegenheit zu Satyre und Karikatur bietet. In solcher Atmosphäre sind u. a. die Wurzeln der Kunst J. Callot's zu suchen. Ein klassisches Beispiel voller Entwicklung dieser Einstellung zur Idee des Krieges aber stellt die Kunst Goya's dar. War bei ihm gewiß sein angeborener Hang zum Realismus mitentscheidend, so hat bei der Behandlung des Krieges seitens der Romantiker das Verlangen nach „lokalem Kolorit“ mitgesprochen und kamen damals und noch später auch verschiedene andere Neigungen in Betracht. Es wäre jedoch falsch, in der veränderten Auffassungs- und Gestaltungsart der Kriegsthemen den Ausdruck eines Lebensnihilismus zu erblicken; es handelt sich nur um eine neue Abwandlung in der Auffassung der Tragik des Krieges und ihrer Größe. Neu ist dabei nur das, daß die tragische Größe nicht mehr in idealisierten mythischen Helden erblickt wird, sondern die Helden im normalen Leben aufgesucht werden und die Kunst ihr unerbittliches Schicksal inmitten des elementaren, brutalen, wirklichen Kriegsgrauens dargestellt. Aus dieser Kunst spricht ein ähnliches Pathos und Verständnis für die mehr als mythischen Werte des Schicksals von Unzähligen, wie aus der Idee des Grabes des Unbekannten Soldaten, in der die moderne Zeit einen adäquaten Ausdruck ihrer Einstellung zum Kriege gefunden hat.

Der Gedanke von Tod und Vernichtung, unlöslich mit dem des Krieges verbunden, erweitert jedoch die Vorstellung vom Kriege ins Unermeßliche und verknüpft sie mit der Idee des Endtodes und Unterganges der Menschheit und der Welt am Ende der Zeiten. Diese Vorstellung, die ihren konkreten

Ausdruck in den apokalyptischen Prophezeiungen und Ahnungen des Christentums und in religiösen Strömungen des Mittelalters und der späteren Zeit erhalten hat, spiegelt sich auch in der bildenden Kunst scharf wieder und taucht in Zeiten großer historischer Katastrophen und Umwälzungen immer von neuem auf. Aus ihr spricht die geradezu metaphysische Angst vor der letzten Abrechnung und absoluten Vernichtung; ebenso weht aber auch aus den von ihr angeregten Visionen der Malerei und Plastik die erhabene, begrifflich unerreichbare Größe der unwandelbaren überirdischen Prinzipien und die Nichtigkeit alles Menschlichen. Und gerade aus dieser Vorstellung sind einige der gewaltigsten Kunstschöpfungen der letzten zwei Jahrtausende hervorgegangen, die von den altchristlichen und byzantinischen Mosaiken und den plastischen Kompositionen an den Portalen der gotischen Kathedralen bis zu Michelangelo's Jüngstem Gericht und Dürers Apokalypse reichen.

Und das Ergebnis des Gespräches? Der Maler wie auch der Historiker bleiben ihren grundsätzlichen Einstellungen, die sich ja eigentlich gar nicht widersprechen, treu. Es ist ja gewiß richtig, wie der Künstler es ausspricht, daß im reichhaltigen und immer mehr differenzierten Kunstgeschehen der Krieg als unmittelbares oder mittelbares Erlebnis schließlich doch nur ein Vorwurf unter unzähligen anderen sei, in deren formalen Gestaltung sich die bildende Phantasie auswirke; von den oben gemachten Feststellungen sei deshalb auch so manche überflüssig oder wenigstens für das Genießen und Werten von Kunstwerken mit Kriegsreminiszenzen gewiß nicht unumgänglich notwendig. Dagegen hat der Historiker nichts einzuwenden. Anders verhält es sich aber mit der psychischen Prädisposition, mit der geistigen Atmosphäre, aus der die Kunst erwächst, mit der geistigen Welt, deren Ausdruck sie ist. Diese an sich ausserkünstlerische, für die Kunst jedoch entscheidend wichtige Atmosphäre reicht mit ihren Wurzeln in die tiefsten Tiefen nicht nur des Krieges, sondern des Wesens des menschlichen Lebens und der Fragen nach dessen Sinn. Gerade deshalb und nur deshalb, weil die Vorstellung vom Kriege so eng mit der Vorstellung vom Tode und Ende alles Lebenden ist, ist auch die Frage nach den besonderen Beziehungen zwischen Krieg und Kunst, die ja doch Ausdruck des Lebens ist, begründet und berechtigt.

Poznogotske freske na Križni gori pri Škofji Loki.

Emilijan Ceve — Ljubljana.

Cerkev sv. Urha in njena zgodovina.

Uro hoda od Stare Loke leži v škofjeloškem pogorju, ki se vleče od Sv. Jošta čez Planico proti zahodu, vasica Križna gora; deset minut od nje se osamljena dviga na vzpetini cerkvice, nekoč posvečena sv. Urhu, l. 1867. pa jo je takratni starološki župnik Kramer posvetil sv. Križu, misleč, da je svoje dni stala na gori kapelica sv. Križa, ki pa je bila pozneje posvečena v cerkev z novim patronom.¹

Verjetnejša pa se mi zdi misel, da je bila cerkev že od začetka posvečena sv. Urhu, zavetniku v najrazličnejših boleznih in patronu tkalcev, saj je bila ta obrt okoli Loke v srednjem veku močno razvita.² Zlasti pa si našega patrona lahko razlagamo v zvezi s freisinškim gospodstvom, v čigar krog je spadala tudi Križna gora.³ Češčenje augsburškega sv. Urha⁴ se je že v 11. stol. močno razširilo po vsej južni Nemčiji ter obenem s kultom sv. Volbenka celo v Freisingu prekosilo češčenje tamošnjega patrona sv. Korbinijana. Najbrž so prinesli v Loko priseljeni Nemci njegov kult s seboj, saj so se začeli tod naseljevati že neposredno po bitki na Leškem polju.

¹ Življenje in delovanje Fr. Ks. Kramer-ja, poslednjič korarja v Ljubljani, popisano od njega samega, Drobtnice, XXVI. (1892), str. 95—96.

Fr. Pokorn, Škofja Loka, Dis 1894, str. 147.

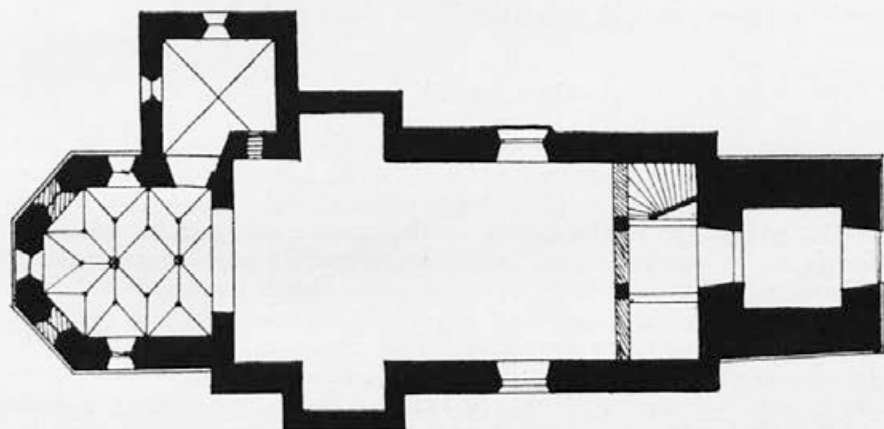
Jan Veider, Križna gora, v rokopisu topografije škofjeloške dekanije, ki mi ga je prijazno dal na razpolago, za kar se mu toplo zahvaljujem, kakor tudi za vse druge nasvete ob tej studiji.

² Valvasor, Ehre... XI, str. 36.

³ Po podaritvenem aktu Otona II. l. 975. je obsegala freisinška loška posest ves svet, po katerem se stekajo vode v Soro in ob desnih pritokih Save od Kroepe do Mavčič in Okroglo onkraj Save. A. Koblar, Loško gospodstvo freisinških škofov, SMK I. 1891, str. 56—65; Pokorn, o. c., str. 216—218.

⁴ Sv. Urh, * 899. Iz rodu poznejših grofov Dollingen, L. 923. postane augsburški škof in stori velike usluge cerkvi in državi. Pozida pogorelo stolnico, obnovi cerkev sv. Afre, ki so jo Ogrji razrušili (v njej je tudi pokopan) in brani Augsburg pred Ogrji. Zmago na Leškem polju pripisujejo njegovi molitvi. Umrl je 4. junija 973. Častiti so ga začeli takoj po smrti in 993 ga je papež Janez XV. kanoniziral. K. Künstle, Ikonographie der Heiligen (Freiburg 1926), str. 564. — I. E. Zorè, Življenje svetnikov III. Celje 1934, str. 25.

Cerkev sama je v današnjem stanju po tlorisu in razdelitvi prostora tipična poznogotska stavba s stolpom pred zahodno steno tako, da pritličje služi za vhodno lopo; na prezbiteriju je v zadnji steni še napol zazidano dvodelno gotško okno; drugi dve okni sta popolnoma zazidani. Okoli prezbiterija teče močan pritlični zidec. Na južni strani je v oglu med prezbiterijem in steno ladje prizidana zakristija (sl. 1).



Sl. 1. Tloris cerkve sv. Urha na Križni gori.

Notranjščini ladje je dal današnje obliko barok; sliki na stropu (Kristus na Oljski gori in sv. Trojica) sta Bradaškovi. V prezbiterij vodi gotški slavolok z robovi, posnetimi na ajdovo zrno. Prezbiterij je tipično poznogotski (dolga ca. 4 m, širok 3,4 m, visok ca. 5,5 m). Iz konzol na steni seplete zvezdnato rebrovje oboka, zgrajeno na dveh



Sl. 2. Znak na sklepniku na Križni gori.



Sl. 3. Znak na sklepniku na Križni gori.

konstruktivnih polah in osmerokotniku ustrežajočih treh zaključnih stranicah. Rebra se stikajo v precej zmernem loku ter tvorijo na svodu 19 polj in sosvodnic. Srednji konzoli v sev. in juž. steni predstavljata leva z odprtim gobcem, ki kaže jezik in ima rep vržen čez hrbet. Tudi sklepniki so figuralni: sredi zvezde nad oltarjem je relief Marije z Detetom, sredi prve pole sv. Urh; severni in južni ob centralnem polju tvorita grb; na levi črn ščitec z belim reliefnim znamenjem A (mojstrski znak!), na desni ščitec z znakom M. (sl. 2 in 3). Ščitec z nerazločnim motivom je tudi sklepnik desno od Urhovega.

Zadnji trije (nad oltarjem) imajo podobe angelskih glav, drugi pa so tipične poznogotske rozete, ki so v 2. pol. 15. stol. in v zač. 16. stol. navaden okras naših cerkva. Plastika sklepnikov je zelo ploskovita in pobarvana.

Kot kaže danes pod streho skrita rustika na steni prezbiterijskega, je nekdanje dominirala streha kora nad ladjino; debelejši zid v južni steni ladje pa priča o povečavi ladje. Stranski kapeli (sv. Volbenka in današnjega oltarja sv. Urha) sta prizidani v pobaročni dobi.

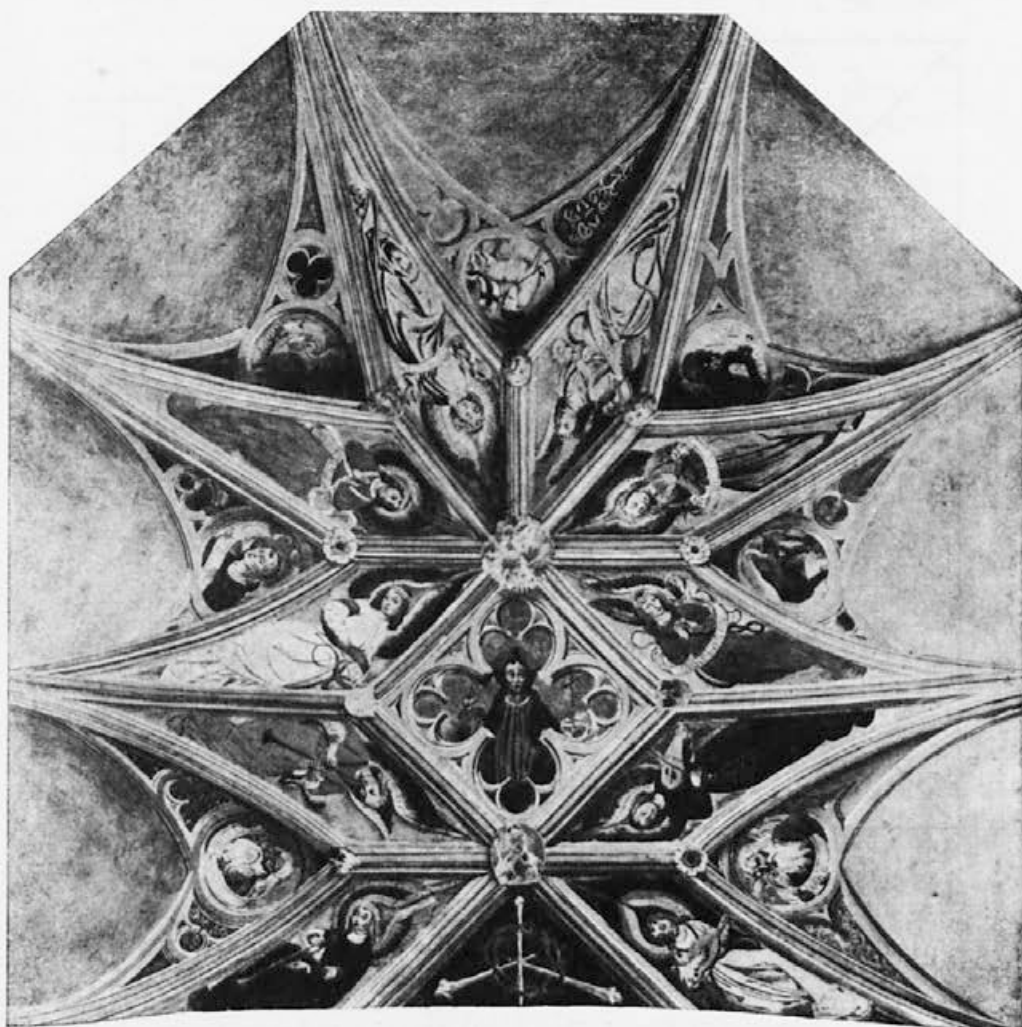
Opis gotških fresk.

Zunanjščina: Na južni steni prezbiterijskega, danes pod zakristijsko streho, je ohranjen fragment slike sv. Krištofa. Vzhodna stena zakristije poteka ravno čez njeno sredo, vendar pa slike ni pokvarila, pač pa je freska trpela spodaj zaradi oboka zakristije. Del slike je zunaj strehe še pod beležem. Ob rustiki vogla napram ladji je širok, patroniran okvir iz na vogal postavljenih kvadratov s križci. Svetnik stoji frontalno; oblečen je v rdečo obleko z zeleno podlogo; rokavi so v zapetju rumeno obrobljeni. Na rami mu sedi Jezušček. Oba obraza sta močno izmita; ohranjen je le rumeni nimb okolj otrokove glave. Kristusova obleka je rumena in rjavo senčena; v dveh velikih gubah plapolata v levi zgornji vogel slike ter ga tako lepo izpolnjuje. Ozadje je temnovijolično. Spodaj je vidna nedoločna pokrajina s hišo, od katere vodi pot k vodi. Ob reki tekata dva psa(?). Zaradi slabe razsvetljave je podoba težko razločljiva; kolikor se da razpoznati, je delo drugega, od slikarja fresk v prezbitериjski starejšega mojstra. Po draperiji sodeč je najbrž iz bližine slikarja poznogotskega sv. Krištofa v Crngrobu.

Prezbiterij: Gotske freske so se ohranile samo vrhu sten in na svodu prezbiterijskega, ni pa izključeno, da je bila poslikana tudi ladja, prav gotovo pa ves prezbiterij.

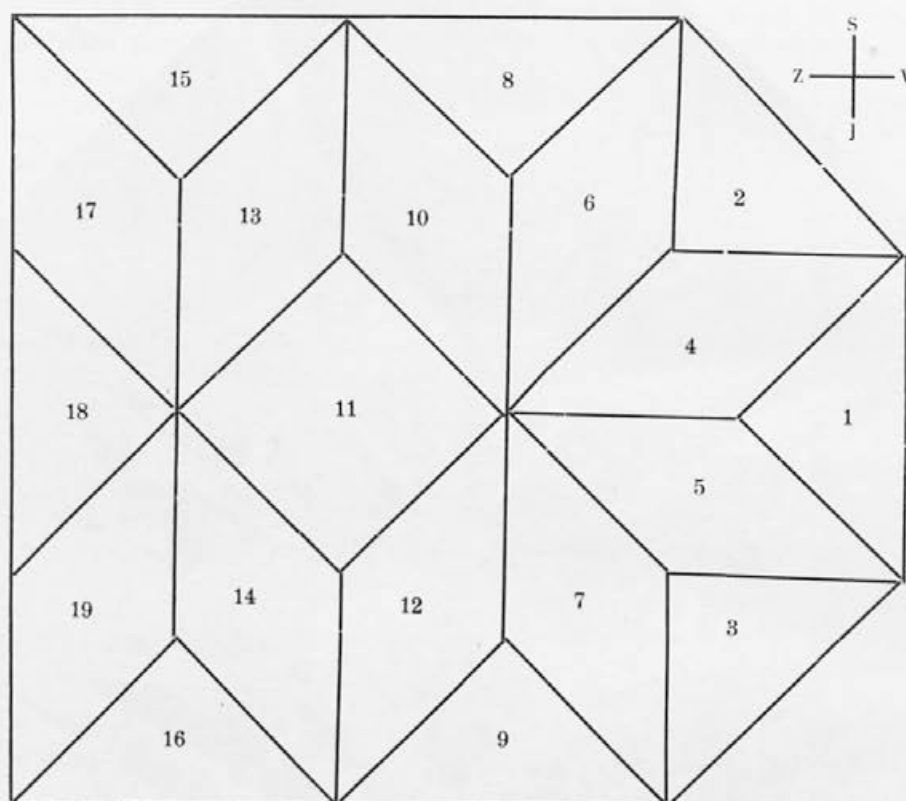
Osrednje mesto na temenu svoda zavzema dopasna podoba Odršenikova s križnim nimbom okoli glave. Oblečen je v vijolično tuniko s skoraj vzporednimi cevkastimi gubami. Kristus drži v levici vladarsko jabolko s križem, desnico pa dviga v blagoslov. Ta kretnja je značilna za našega slikarja zlasti po upogibu kazalca in sredinca v lahnem loku na desno (prim. sv. Korbinijana na sl. 7 ali prste vojvoda na sl. 10). Jezusov obraz obrobljajo rjavi lasje, ki mu padajo v majhnem čopu tudi na visoko čelo, in lahno razdeljena brada. Zgornja ustna je po nizozemskem načinu brez brk, ustnice so polne in fine, oči velike, obrvi daleč razmaknjene. Ozadje za Kristusom je kobaltno modro; figura se prikazuje izza plastično učinkujočega naslikanega okvirnega krogovičja (sl. 4 in shema na str. 56).

Kakor bi se združilo veselje rajajočih nebes okoli Boga, so v rombičnih krakih svodne zvezde okoli tega središča razvrščeni plešoč, pojoči in igrajoči angeli. Nekateri imajo roke sklenjene v molitev, drugi so jih v svetem spoštovanju prekrizali na prsih; nekateri pihajo v trobente, brenkajo na mandolino, igrajo na gosli ali pa drže na-



Sl. 4. Poslikani obok prezbiterja na Križni gori (akvarel M. Sternem).

pisne trakove z le deloma čitljivim besedilom hvalnice „Benedictus...“ v rokah. Izbrano in premišljeno kolorirane peroti so jim dvignjene nad glave, da angeli s svojimi slokimi postavami idealno napolnjujejo rombična polja in se jim v spodnje kote usipa razgibana draperija barvnih oblek. Zlasti lep je plešoč angel v polju desno od Jagnjeta, ki v zanosu hvalnice Njemu, ki prihaja v imenu Gospodovem, dviga roke v ritmu plesa ter poskakuje od silnega veselja, da se desna, v poskoku dvignjena noga, prikazuje izpod dolgega oblačila (sl. 5); prav tako mikaven je angel ob slavoloku, ki piha v trobento: zdi se, da lahko sklonjen sedi na rebro ter s čudovito eleganco drži dolgo trobento in trobi; lica se mu napihujejo v balončke in oči široko raz-



Ikonografska shema fresk na stropu prezbitarija cerkve sv. Urha na Križni gori.

- | | |
|---|--|
| 1. Jagnje božje. | 12. Angel s krenjno češčenja; bela halja z vijoličastimi sencami. |
| 2. Lev (sv. Marko). | 13. Angel z goslimi; rdeča halja. |
| 3. Orel (sv. Janez). | 14. Angel s trobento; rumena halja z vijoličnimi sencami; izredno fino barvno občutje. |
| 4. Angel s trakom; vijolična halja. | 15. Prerok Johell z belo brado. |
| 5. Angel z razprostrtimi rokami in trakom; najbolj fin; rdeča halja in krasno stilizirane peruti. | 16. Prerok Jesaias. |
| 6. Angel s prekrizanimi rokami in trakom; rumena polja z rdečimi sencami. | 17. Angel s kitaro; halja bela z vijoličnimi sencami. |
| 7. Moleč angel s trakom; halja zelena. | 18. Krona z žebli na rdečen ozadju. |
| 8. Vol (sv. Luka). | 19. Angel s trobento; rdeča halja. |
| 9. Angel (sv. Matej). | |
| 10. Angel s trakom; halja zelena. | Angeli s hvalnico: 10. Benedictus, |
| 11. Kristus Kralj slave. | 6. Marie, 4. fructus (?), 5. qui venit, |
| | 7. in nomine, 12. Domini. |

pirajo (sl. 6). Razen desnih dveh v prvi svodni poli imajo vsi angeli cvetlične vence na glavah. Slikar je skrbno pazil, da je komponiral vsakega angela v drugi barvi, tako v oblačilu kot v perutih, na katerih barve mavrično prehajajo druga v drugo (n. pr.: rumeno, rdeče, zeleno, vijolično; ali: belo, rumeno, zeleno, itd.). Za njimi je modro ozadje, ki naj predstavlja nebo.

V trikotnem polju ob slavoloku je naslikana zelena trnjeva krona, skozi njo pa se križajo trije veliki belkasti žebli. Rebra so pobarvana podolgem z rumenimi, zelenimi in rdečimi pasovi, tako, da je Franké menil, da „to barvanje morda ni izvirno, ker učinkuje nemirno“.

Sosvodnice druge svodne pole nosijo simbole evangelistov, v obe sosvodnici prve pole (ob slavoloku) pa sta naslikani bradati glavi dveh prerokov, Johela in Izaija. Simboli evangelistov in preroka so upodobljeni doprsno; pred vsakim je napisni trak z njegovim imenom, okoli pa krogovičast okvir. Prav tako so s krogovičjem izpolnjeni tudi spodnji koti teh svodnih kap, med njimi pa se prepletajo drobne vitice cvetlic. V sosvodnici nad zaključno steno za oltarjem je upodobljeno Jagnje božje z bandercem s križem.

Najmikavnejše pa so podobe v trikotnih poljih vrhov sten; začenjajo se v višini konzol, ki nosijo rebra. V vrstnem redu od slavoloka predstavljajo:

Severna stena: dve sceni iz legende sv. Korbinjana; (sl. 7. in 8.).

Leva stranska zaključna stena: nekdanj doprsni, danes čez zazidano okno v celo doslikani podobi dveh svetnic.

Srednja zaključna stena: Marija z Jezuškom in sv. Dorotejo.

Desna stranska zaključna stena: doprsni, pozneje podaljšani podobi dveh svetnic.

Južna stena: dve sceni iz legende sv. Urha (sl. 9. in 10.).

Na notranji strani slavoloka: daritev Kajna in Abela.

Svetniške zgodbe upodablja dogodka iz legendarnega izročila o življenju obeh svetnikov.

Legenda sv. Korbinijana⁵ pripoveduje namreč med drugim tudi tole:

Ko je potoval sv. Korbinijan v Rim, mu je med potjo medved napadel in raztrgal tovrno žival. Škof je ukazal služabniku Anseriku, naj zverino pretepe ter njej naloži tovor, ki ga je doslej nosil konj.

⁵ Po imenu in značaju sodeč je bil sv. Korbinijan po rodu Irec. Na potovanju v Rim je spoznal žalostno stanje bavarske cerkve in z dovoljenjem papeža Gregorja II. začel misijonsko delovati na Bavarskem, kjer je postalo središče njegovega delovanja in njegova škofijska stolica mesto Freising. Ustnovil je tudi samostan Weichenstephan. † 750.

Balthasar Arnold, Zur Vita Corbiniani, v J. Schlect, Wissenschaftliche Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum des hl. Korbinian, München, 1924, str. 61—68. (Odslej citiram ta zbornik kar „Festgabe...“).

K. Künstle, o. c., str. 368.



Sl. 5. Plesoči angel na oboku prezbiterija na Križni gori.

Otvorili so torej medveda, ki je na svetnikov ukaz nosil prtljago vse do vrat mesta Rima, kjer ga je svetnik odpustil.⁶

Ta legenda je upodobljena na severni steni prezbiterija: Na levi sliki (sl. 7) vidimo svetnika, ko jezdi na belem konju skozi skalnato pokrajino. Oblečen je v rdečerjav plašč z belkastim ovratnikom s kapuco (almutium). Podloga plašča je zelena. Na glavi ima bogato vezeno, z biseri okrašeno mitro, na nogah pa rumene škornje z ostrogami. Ob levici mu jezdi prav tako na belcu duhovski spremljevalec v vijoličnem oblačilu, z belo čepico na glavi. V rokah drži škofov pastorale z belim panisellom; ozira se na svojo desno, kjer se odigrava prizor z medvedom. Kraj njega koraka golšast, rjavo oblečen suličar z dolgoostno sulico. V levem spodnjem kotu se je zgrudila sivkasta mula, ki jo je bil napadel velik, rjav medved. V velikem curku odteka muli kri. Sv. Korbinijan se obrača na desno in s kretnjo desnice ukazuje medvedu; sluga Ansericus pa že natika medvedu uzdo in se ozira k škofu. Na majhnem klobučku mu vihra velikansko belo pero; oblečen je v rjavo obleko, s četverokotnim izrezom na prsih, ki jih pokriva nabrana srajca. Za njim stoji oproda z dolgimi, na ramo padajočimi lasmi, v zeleni in rumeni obleki in s sulico, levico pa dviga predse z dlanjo navzgor. Prav zadaj se nekam boječe stiskata še dve figuri iz škofovega spremstva. Ozadje zapirajo rdečerjave kulise skal, puščajoč med seboj ozko sotesko, kjer se vidi modro nebo. Po rdečkasti poti so raztreseni jajčasti kamni, v motno zeleni travi rasejo cvetlice, nekake marjetice in lučniki, prav vrhu skale samuje nebogljen, usahel grmiček.

Na drugi sliki (sl. 8) na isti steni vidimo zopet škofa na konju, zaptopljenega v branje brevirja; zraven jaha že znani spremljevalec v enaki drži kot na prvi podobi. Ubogi medved obuzdan tovoril svetnikovo prtljago v dveh okovanih sedelnih skrinjah, da moli kar jezik iz gobca; mlad hlapčič v rjavi obleki, s klobučkom na glavi, z rumenim všitkom na prsih in zeleno progo po sredi, ga vodi za vajeti; za medvedom koraka že znani paž s sulico, držeč levico pred se; za konjevim zadkom pa vidimo v operjaničenem klobuku Anserika, ki škili na levo. Za kanonikovim konjem se stikata še glavi dveh služabnikov, vidni le na pol. Konj ima kot na prvi freski rep povezan v voz. Pot je enaka poti na levi sliki, v ozadju pa se med skalovjem, na levi okroglim, na desni pa ostrim in previsnim, s trato na vrhu, odpira čudovit pogled na cikcakasto razčlenjen morski zaliv z jadrnico in mestom na polotoku. Mesto je obdano z obzidjem in stolpi; gotski zvonik cerkve se dviga visoko nad hiše; vitka jadrnica plove s polnim vetrom, ki ji napenja jadro. Dobro je barvno označena daljava: barve v dalji izginjajo, morje prehaja iz modrega v belo, zemlja ob njem iz zelene v rumeno. Pri obeh slikah je mikavno, kako njih robovi

⁶ Michael Hartig, Die Ikonographie des hl. Korbinian; Festgabe... str. 161. — K ü n s t l e, o. c., str. 588.

Primerjaj legendo sv. Romelija in sv. Gala, itd., prenešeno na sv. Korbinijana v 9. ali 10. stol.

režejo osebe ali živali, s čemer se uveljavlja dozdeva premikanja prizorov od leve proti desni.

Legend a sv. Urha⁷ pa vsebuje poleg drugega tudi tole zgodbo:

Nekoč je škofa Urha obiskal tovariš, škof Konrad iz Konstance in razgovarjala sta se o svetih stvareh pozno v noč od četrtega na petek. Že se je pričelo petkovo jutro, škofa pa sta bila tako zatopljena v pogovor, da tega nista opazila. Tedaj pa je prihitel poslanec bavarskega vojvoda z nekim pismom in sv. Urh mu je za nagrado podaril kurje bedro, ki je ostalo na mizi še od četrtekove večerje. Sel pa je svetnika pri vojvodu zatožil, češ, da v petek je meso. V dokaz je hotel pokazati podarjeno kurje bedro. Kako pa se je začudil, ko je potegnil bedro iz torbe, pa držal v roki ribo, v katero se je po božjem čudežu spremenilo škofovo darilo.

Tudi to sliko je upodobil naš slikar v dveh prizorih. Na levi je prizor, ko sv. Urh daje selu kurje bedro (sl. 9). Prizor se odigrava v pravoktno oblikovanem prostoru, ki je proti ozadju zaprt z močno razgibanim, kote ustvarjajočim sestavom sten. Prostor, čigar perspektivično poglobljanje je poudarjeno z linearno mrežo tlaka, se na desni končuje s steno z odprtimi vratni. Od dela stene, ki se tu na desni zgoraj prikazuje izza okvira, se zid takoj ob vratih na levi lomi pravoktno proti ospredju, kmalu pa zopet v vsporednici s ploskvijo stene na levo, kjer vidimo polkrožno biforno okno brez vmesnega stebra. Nato se stena vnovič lomi k ospredju, pa zopet v steni vzporedno smer proti levi, kjer se izgublja za okvir, vidi pa se spodnji del okna. V ta razgibani prostor je postavil slikar z belim prtom pogrnjeno mizo, obloženo s kozarcem, nožem, hlebčki kruha in krožnikom, na katerem se bohotita dve kurji bedri. Na spodnjem koncu mize sedi en face škof Konrad v modrem plašču in v zeleni suknji; mitra mu je na robu posejana z biseri in okrašena z dvema velikima dragima kamnoma. Z živo krettno, spremljajočo govor, se obrača sv. Konrad k sv. Urhu, ki sedi na levi strani mize v tričetrtinskem profilu ter sprejema z levico pismo, z desnico pa daje poslancu kurje bedro. Suknja mu je vijoličasta, plašč pa rdečerjav z zelenim podšitkom. Kot sv. Konrad ima tudi sv. Urh na glavi mitro, okrašeno z bisernim robom in z rumenim rastlinskim ornamentom; na rokah imata oba škofa rokavice: Konrad bele, Urh rumene; čeznje imata nataknjene prstane. Sel stoji v profilu na desni pred mizo. Levo nogo je iztegnil predse kakor v silno strumnem koraku, z desno se odganja, telo mu je v pasu nagnjeno naprej, glava nekoliko dvignjena. Z desnico sega po kurjem bedru, z levico pa drži belo torbo, ki mu visi ob levem boku. Pod levo pazduho drži dlakast klobuk z močno vzvihanimi kraji. Sulico si je naslonil na desno ramo. Obleka mu je na polovico sivovijoličast, na polovico rjav jopič, segajoč malo čez bedra; prepasan je z okovanim pasom, na katerem visi bela nizozemska torba; hlače se mu tesno prilgajo ter imajo levo hlačnico rjavo, desno pa belo in zeleno progasto. Na nogah ima visoke čevlje, čez ramo pa širok, na ramenih preklan ovratnik s kapuco. Prav na desni stoji na tleh rumen kovinski kotlič;

⁷ J. E. Zorè, o. c., III, str. 26. — K ü n s t l e, o. c., str. 564.



Sl. 6. Angel s trobento na oboku prezbiterija
na Križni gori.

napolnjen je z vodo, ki se v njej hladi srebrn vrč z vinom. Skozi vrata v zadnji steni stopata dva odličnika; desni nosi kožuhovinast ovratnik; prihajata pa iz prostora, v katerem vidimo še dve okni. Skozi biforno okno za sv. Konradom se odpira pogled na pokrajino, kjer se nad previsnim skalovjem dviga grad z obzidjem in dvema okroglima stolpoma, spodaj se vleče dolina in na njeni levi se spet dviga hrib. Nad vsem pa je razpeto modro nebo. Skozi okno za sv. Urhom vidimo spet krajino z arhitekturo, ki se zdi, da je prezbiterij neke cerkve. Plak v sobi je šahiran: rumeni in zeleni četverkotniki posnemajo marmor. Zgoraj je videti del lesenega stropa.

Desna freska pa ponazoruje dogodek, ko stopi sel pred vojvoda ter potegne ribo iz torbe (sl. 10.). V arhitekturno podobno kakor pri sl. 9. razgibanem prostoru se odigrava prizor: Na klopi, ki jo tvori zidni podaljšek, sedi na sredi vojvoda z mladeniškim obrazom in dolgimi, kodrastimi lasmi, ki mu padajo na ramena. Na glavi ima vojvodsko krono; ogrnjen je v rumen brokatni plašč, posut z velikimi modrimi rožami. Plašč ima belo podlogo in kožuhovinast ovratnik, preko katerega se vlega veriga. Na nogah ima vijoličaste nogavice in copate z lilijskim ornamentom. V naglici si je nerodno vrgel desni vogel plašča čez prekrižana kolena. V levici drži pismo — škofov odgovor, z desnico žuga prestrašenemu selu pred seboj, ki drži v levici ribo, z desnico se pa brani, jecljaje z bedastim obrazom in navzgor zasukanimi očmi opravičilo. Sulico ima spet prislonjeno na desno ramo. Drža telesa mu je podobna oni na prejšnji podobi. Zdaj mu je viden na levi strani prsi tudi grb: ščitec s krono na vrhu, diagonalno razdeljen; spodnje polje je belo, v zgornjem pa je naslikan sedeč lev na rumenem ozadju. Dobro je podana riba; vijoličasto bela je, z zelenim nadihom na hrbtu. V divji jezi se v ubogega sla zaganja še vojvodov „minister“, v razkošno okrašeni rjavi obleki, z zeleno desno hlačnico, z belim ornamentalnim našitkom na stegnih in rokavih; prsi pokriva bela srajca, ki mu napihnjeno gleda tudi iz razporkov na komolcih. Ob boku mu visi dolg meč, na glavi ima uradniško čepico, na nogah pa široke šolne. Pravkar se je z desno nogo odgnal in dvignil levo; gornji del telesa nagiblje naprej, z obema rokama nekaj dokazuje ter kriči nad poslancem, da mu je videti jezik v ustih in se mu lične mišice natezajo. Zdi se, da bo pravkar planil v preplašenega sla. Da je služabnikov strah še večji, se zaganja proti njemu še dvorni kužek ter mu kaže zobe. Skozi lino, ki odpira pogled na dvorišče z arkadami, pa kuka dvorni norec v rumenkasto rjavi uhljati kاپici; prekrižal je roke na prsih, raztegnil usta na smeh in gleda. Ob njem se stiska možak v rjavi obleki, s klobučkom na glavi. Skozi štirioglato okno za vojvodovo glavo je videti zelenkast stolp gotske katedrale, skozi polkrožen portal pa obzidje srednjeveškega mesta z jarkom, zidno krono in stolpi; čez jarek vodi lesen most. Kot na prejšnji, je tudi na tej podobi plak sestavljen iz rumenih, zelenih in rdečkastih marmoriranih plošč, strop pa je raven in lesen.

V šilastem loku evangeljske zaključne stene sta doprsni figuri sv. Neže z jagnjetom in sv. Uršule s puščico; ob sv. Uršuli rase iz

belega, lepo oblikovanega vrča velika cvetlica; s tem je slikar izpolnil prostor, ki mu je ostal ob okenski stranici, dočim je zadaj naslikal še opečnat zidec. Ko pa so gotska okna v stranskih zaključnih stenah zazidali, so doprsne podobe svetnic podaljšali v cele, stoječe figure. S tem so neokusno skazili prvotno slikarijo. Isto se je zgodilo s svetnicama na epistelski strani. Tu sta namreč upodobljeni sv. Apolonija z zobom v kleščah in sv. Barbara s kelihom in stolpom v ozadju, od katerega vodijo stopnice do enakega opečnatega zidca kot na levi sliki. Nad svetnicami se vzpenja modro nebo. Oblačila jim imajo na prsih močne izreze, zlasti sv. Apolonija, ki se ji vidi okrašena srajca, pokrivajoča prsi. Glave vseh svetnic nosijo krone.

Ker je ostalo okno za oltarjem zgoraj nezazidano, je ostala nepoškodovana tudi podoba nad njim: Marija v modri tuniki in z rožnatim plaščem, ki ima zeleno podlogo; na glavi ima krono, v naročju Jezuščka; ta kleči na levem kolenu, je ves gol in se sklanja k sv. Doroteji ter ji ponuja rože v košarici. Svetnica je upodobljena na levi strani, ko sprejema božji dar, da ga ponese poganu Teofilu, ki ji je na poti na morišče zaklical, naj mu prinese iz vrta svojega nebeškega ženina cvetja, kot pripoveduje „Legenda aurea“.⁸

Vse opisane freske so na svodu prezbiterija, v sosvodnicah in v šilastih zaključkih sten prezbiterija; začenjajo se v višini konzol oboka. Pas pod njimi je danes brez slik; bil pa je nekoč poslikan. V spodnjem pritličnem pasu so pod beležem ponekod še ohranjeni fragmenti rdeče draperije, ki je nekoč kot naslikan zastor obdajala ves pritlični del sten prezbiterija.

Na notranji strani slavloloka pa je našla svoje mesto podoba daritve Kajna in Abela. Gledano od oltarja daruje na desni strani Kajn z razbojniškim, bradatim obrazom, z dolgim nosom in kuštravo glavo, Bogu snop žita; oblečen je v rumenorjavo, razcefrano raševino, preko ramena mu je položen cepec. Na levi pa sloni na loku v enaki klečeči drži mladi Abel v vijoličastem oblačilu, z belimi, do kolen zavihanimi nogavicami, z usnjato torbico ob boku, ter nudi Bogu jagnje v svojih rokah. Nad njima se vrhu slavloloka iz oblaka, ki je na Abelovi strani ves lep in zaokrožen, na Kajnovi pa raztrgan in viharen, kaže blagoslavlajoča Božja roka z vijoličnim rokavom. Iz dlani odseva rdeč križni žar. Abelu pošilja Božja roka blagoslov, Kajnu pa točo. Da je prekletstvo nad Kajnom popolno, mu je slikar po sodobni predstavi posadil še rjavega hudička na rame.

Omenil sem že rastlinski ornament, ki prepleta nekatera krogovičja v sosvodnicah. Nežne, bele cvetlične vitice se pletejo tudi ob notranjih stranicah gotskega okna za oltarjem. Barvne proge na slavloloku, ki so tudi ohranjene samo do višine konzol, pa so posejane z lahnim belim patronom stiliziranih cvetov. Značilna je tudi poraba plastično naslikanega, v sredi poglobljenega diska. Za ta disk in za prej omenjene bele vitice na rdečem ozadju je že dr. Fr. Stelè opo-

⁸ Legenda aurea CCX.

zoril na sorodnost z „Mojstrom prezbiterijske sv. Ožbalda na Jezerskem“, kjer najdemo iste ornamente prav tako porabljene.⁹

Križnogorske freske niso bile nikoli pobeljene; v kolikor so uničene ali pokvarjene, pade krivda na račun baročnih prezidav, zlasti zazidanja gotskih oken v prezbiteriju in prebitja novih dveh v prvi travaji prezbiterijske. Franke sicer poroča, da so pred leti hoteli prezbiterij pobeliti, „pa se je apno tako slabo prijemalo, da je slikar obupal in nehal beliti“,¹⁰ toda sledov tega beljenja ni opaziti. Vse ohranjene freske so razen obeh podob „podaljšanih“ svetnic obdržale prvotno obliko in barvo. Podobe so slikane na svež omet s prozornimi barvami, vendar je bil omet večkrat že tako izsušen, da barva ni mogla z njim več kalcinirati ter se zato danes lušči, zlasti zelena in modra (n. pr.: plašč sv. Konrada, nebo na vseh slikah, lepi angel s trobento, itd.). Vrezanih kontur naš slikar ne porablja. Tudi slikano konturo porablja precej redko; navadno obroblja z njo le gole dele telesa in svetlejše ploskve, kjer te ne mejé na temnejše, kot n. pr.: pes, riba. V ta namen se poslužuje rdečerjave barve.

Ikonografska raziskava.

Iz srednjeveške teološke miselnosti, iz theocentrično usmerjenega človeškega hotenja in tisočletnega cerkvenega slikarskega izročila se je rodil ikonografski sistem poslikane notranjščine „Kranjskega prezbiterijskega“.¹¹

In prav Križna gora nam poleg svoje sosede, cerkvice na Suhi pri Škofji Loki, v svojem svodu nudi najboljši primer arhitekturne, slikarske in duhovne enotnosti, ki je značilna za razvito stopnjo kranjskega prezbiterijskega; podlaga zanjo je arhitekturna oblika zvezdnatega rebrastega oboka (po Fr. Stelètu IV. tip). Toda med obokoma na Suhi in Križni gori je v ikonografski razmestitvi podob že majhna razlika, ki začenja rahljati prvotno strogo zasnovo: Kristus je pri obeh v centralnem rombičnem polju, toda simboli evangelistov, ki so na Suhi še združeni neposredno okoli Kristusa, v štirih rombičnih krakih zvezde okoli središčnega polja, tako da pripadajo samo ostali kraki zvezde angelom s hvalnicami, so se na Križni gori, kot smo videli zgoraj, umaknili v sosvodnice ob severni in južni steni (glej shemo na str. 36); sosvodnici v prvi poli (ob slavoloku) sta zavzela dva preroka kot predpodobi Mesija, kar predstavlja v kranjskem gradivu izjemen primer. Vse krake svodne zvezde pa zavzemajo podobe angelov, ki slavijo Boga, dočim nosi trikotno polje ob slovoku znake trpljenja.

⁹ F. Stelè, Freske u erkvi sv. Primoža kod Kamnika, Starinar II., Beograd, 1925, str. 152. — I sti, Gotske freske na Jezerskem, ZUZ I., str. 120.

¹⁰ I. Frankè, O naših zgodov. in umet. spominkih, Cerkevica sv. Urha pri Križni gori, Dis 1910, str. 210—214.

¹¹ Podrobneje o tem glej: Fr. Stelè, Slikanji svodovi gotskih prezbiterijske u Slovenačkoi, Starinar, Beograd 1928—29 i 30, str. 70—87. — Fr. Stelè, Monumenta artijs Slovenicae I., str. 5 in tabele. — Fr. Stelè, Cerkevno slikarstvo med Slovenci I., Celje, 1937, str. 68—84.



Sl. 7. Križna gora, Legenda sv. Korbiniana 1.

kot bi slikar hotel izraziti stopnjevano misel: trpljenje, vstajenje, poveličanje, slava in moč! Po svojem trpljenju in smrti je Odrašenik poveličan v slavi vstal ter šel v nebo, odkoder vlada in deli blagoslov vsemu svetu in odkoder bo prišel soditi žive in mrtve. Prikazan je sredi zmagoslavnega veselja pojočih nebes, ki jih predstavljajo angeli s hvalnico: „Benedictus, qui venit in nomine Domini...“ Med tem pa, ko se zmagoslavna nebesa radujejo v slavi, se bojujoča Cerkev bori na zemlji za svoje zveličanje; bori v imenu in z evangelijem Kristusa, ki ga posredujejo evangelisti; njegovi oznanjevalci in stebri pa so apostoli, za katerih podobe smo prepričani, da so zavzemale (danes prazna) mesta pod slikami obeh legend. Glavna posrednica med Bogom in ljudmi pa je Marija, ki je dobila drugo najodličnejše mesto v prezbiteriju: v ločno trikotnem vrhu vzhodne stene nad oltarjem (in ponovno na sklepniku nad oltarjem!). V potrdilo vere in vzpodbudo pa naj nam bodo zgledi iz življenja svetnikov in patronov cerkve (ali Matere Božje kot n. pr. na Suhi, Muljavi), zato najdemo na steni prizore iz legende sv. Urha (patrona cerkve) in sv. Korbinijana (patrona Freisinga). Pomagajo pa naj nam priljubljene svetnice: sv. Barbara, sv. Apolonija, sv. Neža in sv. Uršula. Rdeči naslikani zastor, ki je nekoč spodaj obrobljal prezbiterij, je povzdigoval lepoto in veličastje prostora glavnega oltarja. Po stari, že opisani ikonografski shemi naslikana daritev Kajna in Abela na notranji strani slavoloka, predstavlja predpodobo daritve novega zakona; motiv, ki je v „Kranjskem prezbiteriju“ poleg učečega Jezusa v templju (Bodešče, Sv. Peter nad Želimljem), borbe sv. Jurija z zmajem (Visoko), Marijinega oznanjenja (Kamen vrh) ali zadnje sodbe (Suha) najpogostejši na tem mestu; najdemo ga tudi na Jezerskem, pri sv. Janezu v Bohinju, na Muljavi itd.¹²

Poslikani Kranjski prezbiterij je našel na Križni gori eno najpopolnejših, pa tudi zadnjih uresničitev, kajti obenem z nastopajočim propadanjem gotike, njene theocentrične duhovne usmeritve in kanooničnosti, se začenja na prehodu v XVI. stol. tudi propadanje ikonografsko stroge miselnosti in hotenja v umetnostnem krašenju cerkva. (V prezbiteriju v Praprečah pri Lukovici iz l. 1522. n. pr. celo v gorenjskem okolju, kjer Jernej iz Loke še do srede 16. stoletja vzdržuje precej čisto tradicijo kranjskega prezbiterija, že začenja prevladovati bohotna listnata trta s cvetovi, ki izpodriva prvotne figurativne elemente, stremeč predvsem po bogatem dekorju).

Zdaj, ko smo si ogledali celotni ikonografski sestav našega prezbiterija, se lahko lotimo ikonografske analize posameznih podob:

Kristus v monumentalno reprezentativni drži je dediščina že starokrščanske dobe. Stoječi, do kolen vidni Kristus, z rano na desni strani prsi, obdan z angeli s himno „Benedictus...“ in z znamenji

¹² Kot dopolnilo: Srednja konzola na severni in južni steni ima obliko ležečega leva z repom ovitim čez telo — simbol vstajenja in čuječnosti. Bodimo budni kot lev, ki po „Physiologu“ spi z odprtimi očmi in kot levinja mrtve mladiče z rjoventjem zbudi, tako je Kristus vstal od smrti in tako bo nas obudil poslednji dan. (Prim.: K ü n s t l e, Ikonographie I., str. 126).

trpljenja v sosednem polju, pa po dr. Stelètu¹³ predstavlja tip od mrtvih vstalega Kristusa, ki se zmagošlavno dviga v nebo (Majestas Domini!).

Obrazi a n g e l o v so mladeniški. Večina ima na glavah cvetlične vence, kar sicer le redko srečamo po naših gotskih slikah (Jezerško!). Oblečeni so v pestre, dolge halje; nekatere so v zgornjem delu modno krojene (izrezi, na komolcih razrezani rokavi itd.); nekateri imajo okoli vratu štolo, ki bo morda še ostanek v 13. stol. udomačenega diakonskega oblačila za angele, ki se je zlasti v severni umetnosti še dolgo obdržalo.¹⁴

Marija z Detetom in sv. Dorotejo: Namesto reprezentativne podobe Matere Božje, kakršno najdemo n. pr. pri Janezu Ljubljanskem na Kamnem vrhu (iz l. 1459.), kjer Jezus Mater ljubeznivo objema okoli vratu,¹⁵ in ki po tipu izhaja od italo bizantinske Matere Ljubeznive (Glykophilusa), imamo na Križni gori že kar nekako „sveto konverzacijo“. Prvič je slikar tako lažje izpolnil šilasto ploskev nad oknom, drugič je s tem ponazoril milosti, ki jih deli Jezus po Mariji, tretjič pa je bila njegovemu razgibanemu stilu mnogo bolj prikladna taka, že kar novelistična upodobitev, kot pa preprosti tip Janeza Ljubljanskega. Križnogorska Marija spada med naše najlepše gotske Marijine slike.

Legenda sv. Korbinijana: Čeprav je sv. Korbinijan misijonsko deloval na več krajih, se je njegovo češčenje ohranilo le v Freisingu. Tudi v njegovem rojstnem mestu Castru (danes Arpajon) in v okolici Merana, kjer se je najraje mudil, je danes že pozabljen. Pač pa se je iz mesta in dieceze Freising razširil njegov kult po krajih, ki so spadali pod freisinško gospodstvo. Sledovi njegovega češčenja v kakem kraju skoraj z gotovostjo pričajo, da je bil ta kraj pod freisinško oblastjo. Toda še v Freisingu je moral deliti češčenje z drugim zavetnikom mesta, sv. Sigmundom, predvsem pa ga je izpodrivalo češčenje augsburškega sv. Urha in sv. Volbenka. Srednji vek nam je zapustil le malo njegovih samostojnih podob. Navadno ga srečamo le v družbi drugih svetnikov na grobovih, relikviarijih, stenskih slikah itd. Nekaj časa je bila njegova podoba tudi na freisinškem pečatu in verjetno je, da je figura kronanega zamorca v freisinškem grbu le degenerirana podoba glave sv. Korbinijana z mitro. Korbinijanov obraz je že od začetka brez brade; v pluvial je svetnik ogrnjen prvič na lesenem kipu iz zač. 15. stol. (v Nationalmuseju v Münchenu; H a r t i g, o. c., Festgabe ... str. 159—160; sl. str. 153). Medveda je dobil za atribut šele sredi 15. stol. (in še to le v sceni, ko zapoveduje medvedu nesti tovor), čeprav je že v 11. stol. v Aribov življenjepisu sv. Korbinijana neki menih iz Tegernsee vključil legendo o medvedu (H a r t i g, o. c.).

Na podobi iz nekdanje cerkve sv. Andreja v Freisingu (danes v Klerikalseminarju istotam), ki je najbrž iz srede 15. stol. (po B u c h -

¹³ Starinar 1928/29 in 30, str. 83.

¹⁴ K ü n s t l e, Ikonographie I., str. 242.

¹⁵ Stelè, Slovenske Marije, Celje, 1940; sl. 41.



Sl. 8. Križna gora, Legenda sv. Korbiniana 2.

nerju delo münchenskega slikarja Gabriela Anglerja), najdemo najstarejšo upodobitev sv. Korbinijana z medvedom. Od slik prizorov legende same pa je med najvažnejšimi domnevno Friedrichu Pacherju pripisana podoba v cerkvi sv. Korbinijana v Pustertalu (nekdanje freis. gospodstvo) iz l. 1468., ki je služila najbrž za predelo tamošnjemu glavnemu oltarju. Na njej imamo v kontinujočem načinu upodobljenih kar šest scen iz svetnikovega življenja: na levi ukazuje sv. Korbinijan, obdan od spremstva medvedu, naj nosi tovor, ki mu ga Ansericus že nalaga; desno je prizor, ko svetnik v Weichenstephanu priklíče vodo iz skale; v ozadju na levi je obujenje obešenega roparja Adalperta; v sredini zadaj prinaša orel molečemu svetniku ribo v hrano; zadaj desno je čudež z Anserikom in ribo. Hartig (o. c.) domneva, da je podobna slika krasila freisinski veliki oltar iz l. 1445. Tudi Michael Pacher je nad južnim portalom cerkve v Inichenu v zadnjem četrtletju 15. stol. naslikal sv. Korbinijana z medvedom, njemu na levi pa sv. Kandida.

17. febr. 1485 je posvetil škof Sikst veliki oltar weichenstephanske opatiije; oltarne podobe je napravil Jan Pollack. Izmed slik sv. Korbinijana sta se ohranili dve. Na prvi je upodobljen spredaj prizor z medvedom podobno kot na prejšnji sliki: škof stoji zapoveduje medvedu, ki mu Ansericus naklada tovor; cesta se vije globoko med navpičnimi skalami v pokrajino z jezerom in mestom; v ozadju pa vidimo sv. Korbinijana in služabnika, ki na vodi ulovi ribo — torej spet dve sceni na isti tabli; vendar Pollakov realizem že tako prevladuje idealistično kontinujoče upodabljanje, da je drugi prizor zelo zmanjšán, in pomeni v primeri z glavno temo slike, s prizorom z medvedom, le štafažo v pokrajini. Na drugi podobi je zelo žanrsko upodobljena smrt sv. Korbinijana, s pogledom skozi okno na Freising in njegove ustanove. Pod weichenstephansko cerkvijo pa se dogaja čudež s studentem iz skale. Sliki sta zdaj v münchenski Stari pinakoteki.

V tem času se je pričel razširjati freisinski liturgični tisk. Tako je v Bambergu izšel Missale (izdal Johann Schmidt 1487), prav tako v Augsburgu (Erhardt Ratdolf 1492 in 1509), v Benetkah (Petrus Liechtenstein 1520). V teh knjigah je bila potrebna slika škofijskega patrona. Začelo se je torej grafično upodabljanje sv. Korbinijana in sv. Sigmunda, vendar ne v scenah, temveč navadno v zvezi z Marijo. Najbrž direktnih grafičnih upodobitev legende sploh ni bilo.¹⁶

Ikonografska razlika med križnogorskimi in freisinskimi podobami je torej jasna. Že samo dejstvo, da sv. Korbinijan pri nas jaše, dočim na freisinskih stoji — idealističen element! — priča, da naš slikar sploh ni poznal freisinskih predstav, da ni dobil niti tozadevnih navodil, razen, da mu je kdo na kratko razložil legendo, zlasti dogodek na potu v Rim, da je vedel za Anserika, ki medveda otovarja ter da je potisnil svetniku v roke knjigo, ki je njegov star atribut.

¹⁶ Za ves ta del glej: Michael Hartig: Die Ikonographie des hl. Korbinián; Festgabe... s slikami, Naših slik Hartig sploh ne pozna, kakor tudi ne plastičnih upodobitev sv. Korbinijana iz okolice Škofje Loke.

Nikjer pa ni pri nas sledu o drugih scenah iz legende sv. Korbinijana kot jih najdemo na freisingških podobah. V Freisingu se pojavi slika pohoda v Rim z jahajočim svetnikom, ki bere nek list, šele v baroku,¹⁷ pač pa najdemo jahajočega sv. Korbinijana na podobi v Klosterneuburgu, ki je Hartig ne omenja in jo tudi jaz poznam le po opisu.¹⁸

Po imenu doslej neznan zgornjeavstrijski slikar je namreč za Klosterneuburg okoli l. 1490. naslikal na zunanjo plat krilnega oltarja štiri prizore iz legende sv. Korbinijana: svetnik na potovanju ozdravlja bolnico, čudež z medvedom, čudež s studentcem in vizitacija samostana. V naši zvezi nas zanimata prva dva prizora. Prizor z medvedom je upodobljen še po starem vzoru, da svetnik v cerkvenem ornatu potuje peš skozi pokrajino, ob njem pa nosi medved njegov tovor. Pač pa srečamo na sliki ozdravljenja bolnice sv. Korbinijana prvikrat na konju, na rjavem žrebcu in v vinkordecem pluvialu in modri kasuli. Spredaj leži ob poti bolnica v sivobeli srajci ter izteza k svetniku roko. Rob slike seče spremstvo, od katerega je videti še moža v ognjenordečem suknjiču. Po Beneschu diha ob vsej provincialni poprečnosti oblik iz podobe svežina pripovedovanja in barv, ki so nanešene z ostrim čopičem. V dokaj pestri pokrajini najdemo bavarške prizvoke.

Ne morem reči, ali je naš slikar omenjene podobe poznal, pač pa je verjetno, da je naslikal svoje freske pod vtisom sodobne predloge, predstavljajoče kak viteški spreved, pohod sv. Treh kraljev ali ježo na lov. Res najdemo slične kompozicije na sodobnih grafičnih listih. En tak primer nam nudi n. pr. ulmski lesorez iz tiskarne Conrada Dinkmutha (iz l. 1486), ilustracija ustanovitve nekega mesta iz „Lirars Schwäbische Chronik“. Prav tako najdemo v isti knjigi lesorez, ki predstavlja čudež sv. Lucija, ki je vpregel medveda v svoj plug, namesto vola, ki ga je medved umoril (prim. lego ubitega vola, skale, medveda).¹⁹

Za grafične vzore pričajo tudi nekatere stilne podrobnosti, ob katerih se bom podrobneje pomudil pri stilni analizi. Sicer pa ikonografija podobnih konjeniških prizorov temelji globoko v tradiciji srednjega veka; gojili so jo zlasti po burgundskih dvorih in v Italiji, odkoder je prihajala v Nemčijo in Avstrijo, dobivajoč na Kranjskem in Primorskem zanimiv odmev v cerkveni umetnosti v slikah konjeniškega pohoda sv. Treh kraljev. Toda v kranjskem slikarskem gra-

¹⁷ Slike bratov Asamov v freis. stolnici iz l. 1724.; Hartig, o. c., str. 147 in 171.

Prim. tudi: J. Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart, 1943, str. 435. Pastoral je že od vsega začetka svetnikov stalni, knjiga pa zelo pogost atribut; v redkih primerih drži sv. Korbinijan v rokah tudi model cerkve.

¹⁸ Otto Benesch-W. Pauker, Katalog der Kunstsammlungen des Stiftes Klosterneuburg 1937, str. 93—95; No 60—63.

¹⁹ Za prvo glej sliko v: Zoega von Manteuffel, Der deutsche Holzschnitt, München, 1921, str. 43; za drugo pa W. Worringer, Die alt-deutsche Buchillustration, München, 1919, sl. 23, str. 53.

divu ne najdemo primera križnogorski freski. Pač pa nam nudi zanimivo vzporednico slika Ruelanda Frueaufa mlajšega, „Ježa kneza Leopolda na lov“ iz cikla slik o ustanovitvi Klosterneuburga v Klosterneuburgu pri Dunaju. Tako zasledimo precej sorodnosti zlasti med Frueaufovo in našo sl. 8.: dva vzporedno stopajoča belca; na prednjem jezdi knez, obrnjen predse v profilu; plašč je široko položen po konjskem hrbtu; na drugem konju jezdi knežna, obrnjena en face proti gledalcu. Spredaj stopata v krepkem koraku dva suličarja, zadaj jaha še tretji jezdec, ob njem pa stopa peš še en suličar. Ozadje zapira na levi členovita skala z gradom na vrhu, na desni pa se odpira pogled na plodne griče z drevjem. Skale so podobne našim na sl. 7.

Legenda sv. Urha na južni steni pa nas postavi v vzdušje, ki učinkuje kar žanrsko. Slikar se je v zaprtem prostoru menda laže razživel, tudi novelistična snov ga je bolj mikala, z mnogo večjo lahkoto je razpostavil svoje figure in predmete, še več svobode je pustil fantaziji; vendar najdemo tudi tema freskama slične upodobitve v južnonemški umetnosti.

V kapeli cerkve sv. Urha v Augsburgu visita dve trodelni podobi legende sv. Urha. Prva ilustrira med drugim tudi naše prizore: (sanje sv. Urha), večerjo z obdarovanjem sla in sla pred vojvodom.²⁰ Škofa sedita v ornatu za mizo, ki stoji diagonalno v ozkem prostoru in je pogrnjena s prtom. Sv. Urh podaja poslancu kurje bedro, sv. Konrad na koncu mize dela z rokami kretujo govornenja, poslanec pa stoji na levi strani s sulico naslonjeno čez levo ramo, s klobukom v roki in z belo torbo ob pasu ter sprejema darilo. Skozi okno v zadnji steni je videti pokrajino z gorami. Tlak je šahiran. V splošnem je arhitektura še močno trecentistično pojmovana; prednjo steno ima odprto. Ikonografska sorodnost med to in križnogorsko upodobitvijo je vidna na prvi pogled: enake so geste oseb, enaka njih razporeditev (le zrcalno obrnjena), enaka oprema. V pozornici pa je seveda precej razlike. Scena pred vojvodom pa se od naše popolnoma razlikuje: odigrava se na prostem, z gradom in mestom v ozadju; vojvoda s spremstvom stoji; oblečeni so v nizozemske obleke; sel moli vladarju ribo. Naturalistični moment še ne prevladuje; dramatskega in psihološkega elementa, ki je tako bogat na Križni gori, še ne najdemo. Glaser pripisuje augsburške podobe švabskemu mojstru iz 2. pol. 15. stol. oziroma kakemu potujočemu nizozemskemu slikarju. Izraznost in realizem križnogorske freske se bolj približuje upodobitvi iste snovi po H. Holbeinu star. iz l. 1512.;²¹ čeprav sta si časovno najbrž zelo blizu, ne moremo med obema slikarjema domnevati kake zveze.

Pač pa je zelo mikavna primerjava s slikami na krilih poznogotskega krilnega oltarja v Schönbergu pri Oberwölzu na Štajer-

²⁰ Curt Glaser, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*, München 1916, str. 105—106; sl. 78, 79.

²¹ Augsburg, *Gemäldegal.*; slika v E. Heidrich, *Die altdeutsche Malerei*, Jena, 1909, sl. 185. — Fr. Stelè: *Sv. Primož...*, str. 152.



Sl. 9. Križna gora, Legenda sv. Urha 1.

skem iz okoli l. 1500., ki je delo zgornještajerskega oltarnega slikarstva pozne gotike.

Od štirih podob prihajata za nas v poštev dve, ki obravnavata isto snov kot križnogorski freski: desno krilo spodaj Podelitev kurjega bedra in levo krilo zgoraj Sel pred vojvodom (?). Reprodukcijska, ki mi je bila na razpolago,²² je tako nejasna, da komaj razločimo prizor. Prva slika: Sv. Urh se obrača s kurjim bedrom k selu, ki stoji na levi; miza je polna pribora in jedi; na desni sv. Konrad; zadaj mesto in okno. Prizor pred vojvodom: Sel na levi, vojvoda stoji na desni, za njim še neka figura (?); zadaj okno s pokrajino (ali z neko figuro, ki gleda skozenj?). Tlak je šahiran. Kolikor je mogoče razbrati, je v figurah manj naturalizma, sicer pa vidimo v obravnavi dogodkov precej sorodnosti s Križno goro.^{22a}

Vriva se vprašanje, kako razložiti ikonografsko sorodnost augsburških in naših slik? Ali imamo opravka z neko grafično predlogo legende sv. Urha, ki bi ji bil lahko izvor v samem Augsburgu, saj je bil okoli l. 1500. Augsburg za Nürnbergom najvažnejše središče nemškega tiska? Ali je omenjena augsburška koncepcija legende sv. Urha našla pot na grafične liste in tako prišla v roke tudi našemu slikarju?

Nehote pa se ponuja ključ za razlago naše druge podobe, prizora pred vojvodom, v zvezi z nürnberškim delom Veita Stoßa. Primerjajmo jo s slikami oltarja sv. Kiliana v Münnerstadtu: vojvoda pri nas in Veitu Stoßu; rob njegovega čez kolena vrženega plašča in noge, ki se kažejo izpod plašča; vojvodovo desnico; kuharja, ki si grize prste in našega dvorjana. Čeprav je snov različna, je med obema podobama le neka sorodnost. Vemo, da je bil Veit Stoß sam tudi bakrorezec in ni izključena misel na zvezo njegovih ali vsaj po njegovih predlogah ali delih napravljenih grafik in delavniških risb z mojstrom s Križne gore.²³

Stilna analiza.

Proti koncu 15. stol. je umetnost slovenskega ozemlja, zlasti Kranjske, pričela zoreti preko še idealistične tradicije Janeza Ljubljanskega (sredi 15. stol.) v vedno močnejši realizem. Stare trecentistične osnove so se začele spreminjati v duhu vedno izrazitejšega realizma, ki je pogosto že popolnoma rustificiran (Sv. Peter nad Želmljem, Bodešče) in to predvsem z odklonom od jugozahodne Evrope, ki je vplivala preko Furlanije, in s ponovno, simbiozno naslonitvijo na alpske dežele in južno Nemčijo, ki je zajemala svoj umetnostni izraz predvsem v naturalistično razpoloženi Nizozemski. Na Kranjskem nastaneta dve komponenti tega realizma: ena se je

²² Mitt. d. kk. Zentralkommission, III. Folge, 1911, str. 424; sl. 182.

^{22a} Prim. tudi: J. Braun, o. c., str. 702–705. Riba kot atribut se pojavi že v poznem 14. stol. (cerkev sv. Petra v Münchenu) ter se poslej stalno obdrži. Zlasti v južni Nemčiji je mnogo upodobitev legende sv. Urha.

²³ Glaser, o. c., sl. 117 in 118.

pokmetila ter prešla v skupini „Trubarjevega Krovaškega malarja“ na poljudno, malodane ljudsko umetnostno stopnjo; sicer ne zatajuje popolnoma svoje časovne vezanosti, toda prevzete elemente podreja dosledno dekorativnemu značaju z močno ornamentalno sestavino.²⁴ Na drugi strani pa zori slov. umetnost prav pod vplivom nemškega realizma, ki je iz Witza, Multscherja in Nizozemske dozorel v nemško renesančni naturalizem, čigar odmev so freske pri Sv. Ožbaldu na Jezerskem in na Križni gori, dokler se v freskah pri Sv. Primožu nad Kamnikom ne pridruži nemškim vplivom spet pridih Italije z izrazito renesančnimi elementi in novim idealizmom.

Nova smer se javlja predvsem v naprednejšem slikarskem pojmovanju in obvladanju prostora, figure, obleke in barve.

Prostor: Prostorninsko pojmovanje križnogorskega mojstra je nekak naiven, zaostali primer nemške, nizozemske inpirirane predstave prostora. Slikar operira z močno poudarjenimi perspektivnimi konstrukcijami in atmosfernimi značilnostmi. Tudi stranske osebe kot štafaža v prostoru podpirajo videz hitrega poglobljanja.

Vse do začetka 16. stol. se v našem slikarstvu ne pojavi težnja po uničenju slikarske ploskve in s tem seveda arhitektonske funkcije stene. V našem primeru pa se znajdemo že na popolnoma novih potih tudi v tem smislu: stena v svoji statični rasti trpi zaradi izrazito globinske perspektive v legendi sv. Urha ali zaradi videza premikanja za arhitekturnim okvirom v legendi sv. Korbinijana, ki je celo premaknjena iz glavne osi. Slikar je freske obdal arhitekturno z rebra posnemajočim okvirjem in krogvičjem ter s tem ustvaril iluzijo odprte stene s pogledom v večji, kubično občuten prostor (sl. 9. in 10.) ali pa v poglobljlajočo se pokrajino (sl. 8.). Kako malo pomeni prednja ploskev, nam kaže sl. 9., kjer selov levi komolec rine iz ploskve ali pa Ansericus in mrtva mula na sl. 7. in pod.!

Na slikah sv. Korbinijana prevladuje še staronemška tradicija, ki skuša zalet v globino zaježiti s kulisnimi skalami v nasprotju z nizozemsko težnjo v globino odprtega prostora. Na sl. 7. lahko slutimo le po presledku med skalami, po modrem nebu in po diagonalni smeri soteske neko globinsko nadaljevanje, na sl. 8. pa je slikar skale že toliko razmaknil, da se skozi presledek med njimi odpira pogled daleč na obmorsko pokrajino z mestom v ozadju in jadrnico na morju. Poglobljanje še pospešuje cikcakasta črta obrežja in zračna perspektiva v daljavi izginjajočih barv. Toda osebe se pred skalami še vedno gnetejo na ozki, po nizozemskem zgledu h gledalcu nagnjeni pozornici. Na sl. 7. prevladuje kopasta, zaokrožena oblika skal, ki se na sl. 8. levo od morja izgublja kar v dekorativnem skladu polzasto učinkujočega kamenja. Toda napredek od giottovskega, odrsko zaprto konstruiranega prostora, ki ga srečamo še pri Janezu Ljubljanskem, je zelo velik.

Manj preglavic je delal slikarju zaprt prostor, kakor kaže legenda sv. Urha. Reševal ga je zelo naivno z lomljenjem sten, s

²⁴ Fr. Stelè, Trubarjev „Krovaški malar“, Dis 1942, str. 170 (str. 167 do 174).

šahiranim tlakom, s stropom in še s perspektivo predmetov (miza!) in položajem oseb v prostoru. Prevzel je torej kubični prostor kot ga je že od Konrada Witzta dalje pod nizozemskimi vplivi (Dirk Bouts, Rogier van der Weyden) oblikovala nemška umetnost po Mojstru Sterziškega oltarja, Frideriku Herlinu (prim. našo sl. 9. in Herlinovo sliko Jezus na večerji pri farizeju Simonu²⁵), po Zeitblomu in Mojstru „mit der Nelke“.²⁶

Posebno pozornost je naš slikar posvetil kompoziciji oseb v posameznih prizorih, tako da zgovorno in prostoru ustrezno izražajo vsebino legend. Na slikah legende sv. Korbinijana se dogodek razvija na poti, ki poteka pred gorato pokrajino s pogledi v globino, v ospredju vzporedno z nosilno ploskvijo slike, steno. Pogledi in kretnje vežejo glavne osebe med seboj, stranske pa, kakor v prvi sliki dvojica levo v ozadju, predvsem v zvezi z globinskimi in diagonalnimi smerni v sestavu krajine, blaže enosmerno pravilnost glavne skupine. Trdno ogrodje pa dajeta celoti močno izraženi horizontala in vertikala. Tudi pri slikah legende sv. Urha pomeni arhitekturno dani okvir ploskve, ki nosi sliko, odprtino, skozi katero se odpira pogled na prostorninsko iluzionistično razvit prizor. Figuralni sestav sam pa je vselej zgrajen v trikotniški obliki, ki se odlično prilaga šilasto ločnemu vrhu stene, izogibal pa se je slikar strogo simetrični podreditvi sestava zakonitosti ploskve, da bi ohranil izraz neprisljane živahnosti. Posebno se opaža tudi, kako je slikar z energično potezo sliko na robu odrezal, ne da bi ga motilo, da je s tem porezal živalim in osebam glave in telesa; to najdemo konec XV. stol. komaj pri najdrznejših nemških mojstrih (Nürnberg si dovoljuje komaj odrez kosa obleke, Rueland Frueauf ml. si upa figuro odrezati samo zadaj; najdrznejši je še Mojster iz Schottenstifta, ki odreže konju pol zadka), pri našem slikarju pa najdemo osebe presekanane po sredi obraza in po sredi telesa; konji pa stopajo celo brez glav.

Figure: Vsaka figura se sicer razvija v ostri konturi obdajajočih jo barv, toda kljub temu je njih učinek izredno plastičen. Nosilec plastike je barva in močno senčenje; telo se močno uveljavlja pod tesno prilegajočo se obleko. Zelo plastično občutene so živali (mula, pes), kjer so velike bele ploskve nudile priliko za široko, izrazito senčenje. Srednji vek še živi v slikarju, ki postopa z vsakim delom kot samostojnim organizmom, misleč bolj na dele kot na celoto, vendar ne na škodo končnega učinka, saj žive n. pr. na stropu pod vplivom ikonografske enotnosti, barvne pretehtanosti in arhitekturnega okvira freske v čudovitem sožitju. Prostor je postal figuram enakovreden (nismo več daleč od trenutka, ko bo nad njimi celo prevladal) ter s svojo razgibanostjo podpira živahni izraz figuralne kompozicije.

Od vzvišene, reprezentativne, v večni harmoniji zasidrane umetnostne smeri, ki je vladala doslej, se je naš mojster že napotil v smer novelističnega pripovedovanja, v smer zelo prepričujoče, kar

²⁵ Heidrich, o. c., sl. 45.

²⁶ N. pr. Salomin ples, Heidrich, sl. 17.

dramatične epike; snov je iz legendarne brezčasnosti prestavil v svoj čas in okolje, vse pa je prežet z intimnim, podrobnim opazovanjem.²⁷ Svetniki čutijo po človeško; vsaka kretnja izraža veselje do življenja. V dinamiki gibanja se skriva resničnost, v barvitih figurah ekspresivna temperamentnost. Slikar se je celo omejil na najmanjše število oseb, zato pa so slike pridobile glede jasnosti, preglednosti in efektnosti.

Slikar ljubi nebradate obraze, prežete z lahno grotesknostjo in s prisrčno naivnostjo. Tipi njegovih obrazov so vzeti iz galerije južnonemške in avstrijske umetnosti. Najznačilnejši med njimi je pač obraz govorečega škofa Konrada (sl. 9.), ki mu lahko najdemo predlogo na sodobnih grafičnih listih, v skulpturi (Michael Pacher!), na Tomaževem oltarju kölnskega Mojstra Bartolomejevega oltarja, zlasti pa na Nizozemskem. Temu soroden je tip kanonika na sl. 7. in 8., ki ga poznamo zlasti s „Križanj“ Konrada Laiba (Graz-Dom; Dunaj, Nat. muzeum).²⁸ Pojav tega debeluha na Laibovih slikah je tako značilen, da ga O. Benesch na sliki mučeništva sv. Erazma (in sv. Thiema), ki je delo Mojstra svetih mučeništev (Dunaj, Kunsthist. Mus.) pripisuje preko Ruelanda Frucaufa star. naravnost Laibovemu vplivu²⁹ ter ga označuje kot karakteristični obraz za salzburško umetnost. In prav debeli možakar na omenjenih podobah sv. Erazma oz. sv. Thiema, stoječ poleg oturbanjenega sodnika, je za čudo podoben našemu kanoniku: isto debelo lice s skoraj enako kapo, brez vratu, z dvojnimi podbradkom in majhnimi očmi, z enakimi ustnicami...³⁰ Z obrazom hlapca za sodnikom na sliki sv. Erazma lahko primerjamo našega Anserika; sv. Erazma in sv. Thiema z našim sv. Urhom. Temu so sorodni celo M. Pacherjevi škofje, n. pr. sv. Volbenk, ki deli žito berčem na wolfgangškem oltarju. Tip sla je multscherjanski, prav tako tip Kajna in Abela (Kajn spomni tudi na Jörg Breua!) Obraze svetnic pa lahko primerjamo s portreti plemkinj na „Babenberškem rodovniku“ v Klosterneuburgu.³¹

Pozorni postanemo tudi na selov korak, za katerega se mi ni posrečilo najti mnogo primerov. Spominja na nekatera „Snevanja s križa“ Rogiera van der Weydena, kjer ima sv. Janez Ev. slično stajo, le mnogo elastičnejšo od našega, nekam v afektu storjenega koraka.

²⁷ Za ta čas je zapisal F. Ottmann: „Alles ist gleichberechtigt in einer göttlichen Welt. So kam es, dass der eindringende „Naturismus“, wenn schon dieses Schlagwort gelten soll, durch die Frömmigkeit sogleich zu einem Hymnus auf die Gottheit wurde, dass die Guten Bilder in keinem Punkte nachlassen, dass sie „stichfest“ sind, aus einem Gusse, notwendig und wie ein unverbrüchliches Gelöbniß.“ (Österreichische Malerei, I. Mittelalter, str. 58; Wien, 1926).

²⁸ Heidrich, o. c., sl. 58. — Glaser, o. c., sl. 58, str. 81.

²⁹ O. Benesch, Meister des Krainburger Altars. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte str. 25.

³⁰ Slika pri Benesch, Meister des Krainburger Altars... sl. 65; — F. Ottmann, o. c., Tab. 56.

³¹ F. Ottmann, o. c., Tab. 55.



Sl. 10. Križna gora, Legenda sv. Urha 2.

Pač pa najdemo precej slično stojo v podobi apostola, ki piha v kardinico na podobi Marijine smrti (Pariz, umetn. trgovina),³² ki jo datira Benesch okoli l. 1480. in je delo bavarskega mojstra, usmerjeno pa precej v dunajsko smer konca stoletja. Tudi nekatere fiziognomije na pariški sliki spominjajo na naše: stari, brezbradi apostol ob sv. Petru na našega kanonika, sv. Janez na angela na sl. 5. Omenjeni apostol je po obrazu brat našega angela s trobento. Zgoraj opisana labilna stoja je bila našem mojstru sploh zelo ljuba: prim. korakajoče hlapce na sl. 7. in 8., sla in dvorjana na sl. 10. Podobno dinamiko in labilnost srečamo zlasti pri Mojstru iz Schottenstifta, n. pr. na sliki križevega pota.³³ Med „Schottenmeistrom“ in Križno goro prav lahko slutimo neke vsaj posredne zveze. Povsod vlada ista razgibana kompozicija in vihranje, ki je postalo splošen izraz sodobne nemške umetnosti in ki se kaže pri nas lepo zlasti v slikah angelov na svodu.

Čeprav je križnogorski mojster na prvi pogled precej individualen v obraznih tipih, se nam v podrobnosti le pokaže vrsta zelo sorodnih tipov, ki jih pogosto loči med seboj le „šminka“, poudarjene poteze v obrazu. Svetnice in Marija so si enake; prav tako sv. Korbinijan, paž na sl. 7. in 8., vojvoda, sel, Ansericus, Abel, angeli. Služabnike loči od gospodarjev le temnejši, rdečkasti karnat. Goli deli teles so podani precej leseno (prim. vojvodovo nogo v nogavici), konji so precej naravni, medved le splošno zajet.

Draperija: Kljub hipnemu vtisu, da se obleka figur na naših freskah naravno vlega po svoj teži in materiji, moramo le priznati, da služi urejenost draperije predvsem dekorativnemu učinku. Delno je skušal slikar podati tudi material: selov klobuk, vojvodov kožuhovinasti ovratnik, krono, plašč, vedro. V splošnem pa je obleka na Križni gori (kakor na Jezerskem) „nositeljica barvnih tonov“, s katerimi je stena prekrita in okrašena.

Posebno bogastvo gub je nakopičenih v oblekah rajajočih angelov na svodu. To je bogastvo vihrajočih oblek in trakov, pijani vrtinci in žarenje barv. Tunike božjih krilatcev plapolajo v najbolj nemogočih gubah in vijugah, razgibavajoč sleherni kos modrega četverokotnika v veselju plesnega ritma. Sredi med njimi pa je Kristus v obleki z mirnimi, vzporednimi gubami, ves uravnovešen in veličasten v blagoslavljajočem miru.

Po Rogierovi reformi, ki je osvobodila telo njegove oblike zakrivajočih oblek mehkega stila, je prav nürnberški Veit Stof ustvaril novi slog gubanja oblek, ki mu je važen in značilen element prav „nürnberško uho“; z njim je prešlo srednjeveško slikarstvo v t. zv. „poznogotski barok“. Pri nas ga izražajo zlasti figure angelov na svodu.

³² O. Benesch, o. c., sl. 83. Tekst str. 33, 34.

³³ Fr. Ottmann, o. c., Tab. 35.

Že linearni sistem gubanja na naših freskah budi misel na grafični vzor, kjer so prav linije nosilec izraza, še bolj pa nas v tem potrdijo detajli, n. pr. povsem nerealno gubanje rokavov, da ne omenim ikonografskih zvez, ki sem jih omenil že zgoraj.³⁴

Barve: Osnovni ton daje freskam rdečkasto-rjava barva, čeprav je slikar zlasti na krilih in oblačilih angelov na svodu in v nekaterih oblekah figur na steni nasul čudovito mavrico tudi čistih barv. Kot je značilno za južno nemško poznogotsko slikarstvo, je ploskev stene razgibana po manjših ploskvah živih barv, med katerimi so poleg zgornjih važne še: zelena, modra, rumena in vijolična. Zelo ljubi slikar kombinacijo zelene in rjave ter zelene in rumene. Značilno za poznogotski in renesančni realizem je senčenje, kakor ga uporablja naš mojster: belo z vijolično (angel z mandolino), belo z olivnozeleno (konji, namizni prt), rumeno z rdečo (vojvodov plašč), rdeče s temnejše rdečo (skale), karnat senčen rjavkasto, itd.

Križna gora in Rueland Frueauf ml.

Zgoraj smo ugotovili ujetost našega mojstra v mrežo južnonemške in avstrijske umetnosti, z reminiscencami nizozemskega slikarstva, zlasti pa sorodnost s salzburškimi slikarji, predvsem z Ruelandom Frueaufom ml. in z vplivom salzburške umetnosti v Klosterneuburgu.

Že od romanske dobe je predstavljal Salzburg važno umetnostno jedrišče in ta pomen ter precejšnjo avtohtonost je ohranil v vsej gotiki; celo nürnberška umetnost ni mogla nanj odločilno vplivati, čeprav je bil Nürnberg med najbolj ekspanzivnimi nemškimi umetnostnimi središči.³⁵ Če smo torej zaslutili v naših freskah salzburško šolo, pa kljub temu naleteli na močne nürnberške elemente, to le potrjuje našo sled, ki vodi do Ruelanda Frulaufa ml., saj je bilo njegovo delo verjetno pod nürnberškim, posredno pa tudi pod nizozemskim vplivom.³⁶ Že R. Frueauf star., ki je nadaljeval dediščino Konrada Laiba, še bolj pa njegov sin R. Frueauf ml., je zapeljal

³⁴ Nemška grafika je od srede 15. stol. dalje dobivala tudi v slov. slikarstvu močen vpliv. Fr. Stelè je v svoji študiji „Vplivi Mojstra E. S. v slovenskih freskah 2. pol. 15. stol.“ (Šišićev zbornik, Zagreb, 1929, str. 267 do 275) obdelal s tega stališča delo Mojstra iz Mač, nakazal pa tudi druge primere vpliva grafike na naše poznogotsko slikarstvo (Sv. Marija na Škrlju pri Bermu v Istri, Sv. Duh nad Loko pri Zidanem mostu) in na Križni gori, „kjer stilizacija gub dobiva čisto linearične, shematične oblike, ki so v grafiki naravno posledica prilagoditve izraznih sredstev posebnim možnostim oblike.“

³⁵ Betty K u r t h, Über den Einfluss der Wohlgemut-Werkstatt in Österreich und angrenzendem Süddeutschland, Jahrbuch des Kunsthist. Instituts der k. k. Zentralkommission f. Denkmalpflege; Bd. X. Wien 1916, str. 79 sl.

³⁶ Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1910, str. 50. Prim. tudi: Grete R i n g, Frueauf Rueland d. J. v Thieme-Becker. Künstlerlexikon.

salzburško slikarstvo na novo pot, približujočo se t. zv. „donavskemu stilu“.

V bivšem avguštinskem samostanu v Klosterneuburgu pri Dunaju hranijo 12 slik, ki jih pripisujejo R. Frueaufu ml.; 4 podobe cikla sv. Janeza Krstnika; 4 podobe iz Kristusovega trpljenja in 4 podobe o ustanovitvi Klosterneurga. Problematika teh del za nas ni važna; nastale so verjetno med l. 1490—1501. (nekateri bero nejasno letnico tudi 1507!). Za našo raziskavo sta važni predvsem podobi Kristus na Oljski gori in Ježa kneza Leopolda na lov.³⁷ Začudo podobno je oblikovana pokrajina na Ruelandovi Oljski gori in pokrajina na naši sl. 8. Ozadje, pred katerim kleči Kristus v strogem profilu zapirajo kot pri nas opečnato rdeče skale, med njimi pa se odpira ozka dolina, ki vodi do morja. To dolino poglavlja še cikcakasta struga potoka, ki jo pri nas nadomešča cikcakasta obala.³⁸ Skale so pri Ruelandu prav tako oblaste kot na naši sl. 7.; še več, precej ostra pečina desno od morja (sl. 8.) močno spominja na Frueaufove previse ali prižničaste skalne bolvane. Celo jajčasto kamenje, ležeče na poti, je salzburška dediščina; najdemo jo zlasti na podobah K. Laib-Pfeningove šole in po njej pri Ruelandu Frueaufu star.^{38a} Pri zaprtih prostorih najdemo pri Frueaufu isto lomljenje stene z odprtiniami (Obglavljenje Janeza Krst., Kronanje s trnjevo krono). Frueaufska je tudi pokrajina z gradom na previsni skali, ki jo vidimo skozi okno na sl. 9. Tudi „debeluha“ najdemo pri Frueaufu ml. na sliki križanja v Klosterneuburgu (iz l. 1496.).³⁹ Ločijo pa naša slikarja predvsem: nežne kretnje R. F. figur; nekaj otroškega, kar se skriva v njih; nežne svetle, ne več čiste barve; prevladovanje krajine. Vpliva del Ruelanda Frueaufa ml. na Mojstra s Križne gore pa ni moči zanikati.

Datiranje.

Karakteristika stila nas po vsem, kar smo povedali, postavi v dobo po l. 1500. Prav sem nas povede tudi raziskava oblek in predmetov. Račjekljuni čevlji našega sela, dvorjanovo obuvalo, vojvodove copate, se pojavijo proti koncu 15. stol. in trajajo v prvo polov.

³⁷ Drexler-List, *Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg*, Ferd. Schenk Verl. Z uvodom in tabelami. — O. Fischer, *Die altdeutsche Malerei in Salzburg*, Leipzig, 1908. Glej tudi op. 18.

³⁸ Primerjaj tudi podobo bega v Egipt v zgornjeavstrijskem samostanu Schlögl v Passauskem okrožju, datirano l. 1488.; po Beneschu je to najstarejše znano delo R. F. ml., in vpliva mnogo energičnejše kot poznejše slike. Tudi na tej srečujemo morskí zaliv, ki se cikcakasto poglavlja. Benesch, *Meister des Krainburger Altars*, II. str. 45—45; sl. 92.

^{38a} Ludwig Baldass, *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik*, Katalog, Wien, 1934, str. 14.

³⁹ O. Benesch-W. Pauker, *Katalog der Kunstsammlungen des Stiftes Klosterneuburg*, sl. 16.

16. stol. Ker ne opazimo nikjer več sledov, sicer počasi izginjajočih, koničastih in dolgih obuval, smemo sklepati, da so bila ob času nastanka naših fresk že popolnoma iz mode, da smo torej že v času po l. 1500. Obratno pa ne najdemo nikjer nogavic ločenih od hlač, razen pri Abelu, ki pa nosi nekako arhaizirano obleko; to se sicer pojavi na začetku 16. stol., vendar že tako pozno, da tega naš slikar še ne uporablja. Dvorjanova obleka (sl. 10.) s suknjo odprto na rokavih, da gleda iz razporkov nabrana srajca, z izrezom obleke na prsih, da se kaže srajca, je prav tako značilna za začetek 16. stol. kakor selova noša, dvobarvni suknjič in hlače z eno zeleno, drugo pa belo-zeleno progasto hlačnico. Za čas kmalu po l. 1500. govori tudi moška frizura: dolgi lasje so po l. 1500. kmalu iz mode, pri nas pa jih nosijo še vojvoda, Korbinijan, paž, angeli. Tudi močni prsni izrez pri svetnicah traja le do dvajsetih let 16. stol.^{39a} Upoštevasmo, da imamo na slikah pri sv. Primožu slične kostume, le v malo poznejši formi in da so primoške freske zelo verjetno datirane iz okr. l. 1520., moramo ponovno sprejeti dobo okoli 1510, ki jo je pravilno v razmerju z ostalim sodobnim slovenskim slikarskim materialom določil dr. F. Stelè in že pred njim zaslutil Franke.⁴⁰ V isto dobo nas vodi problem kubičnega prostora, polkrožna oblika oken in vrat in motiv krogo-vičja; kotlič na sl. 9. pa je že renesančen.

Za določitev časa postanka križnogorskih fresk pa je važen predvsem tudi njih položaj v okviru sodobnega slovenskega gradiva.

Zaradi točnejše opredelitve in preglednosti naj ponovim opredelitev Križne gore v sestavu slov. poznogskega slikarstva, ki jo je navedel v svoji razpravi o sv. Primožu Fr. Stelè (o. c., str. 151. in sled.):

Od glavnih spomenikov slov. stenskega slikarstva konca 15. in zač. 16. stol. (freske mlajšega sloja v stari cerkvi sv. Ožbalda na Jezerskem — konec 15. stol., Križna gora — prvi decenij 16. stol., freske v ladji cerkve v Praprečah — z letnico 1522 in 1524, legenda sv. Jakoba na zunanjščini cerkve v Bodeščah — letnica 1524, fragment fresk v spodnji kapeli na Malem gradu v Kamniku — 2. ali 3. decenij 16. stol., ostanki fresk ob kapeli božjega groba v Dednem dolu pri Višnji gori — ca. 3. decenij 16. stol., freske pri Sv. Primožu nad Kamnikom — ca. 1520., freske na znamenju pri Črngrobu — 2. ali 3. decenij 16. stol., freske v cerkvi sv. Ožbalda nad Škofjo Loko — Jernej iz Loke — 1554.), se Fr. Stelè omeji na ožjo skupino: 1. Jezersko, 2. Križna gora, 3. Sv. Primož, 4. znamenje pri Črngrobu, 5. Kamnik.⁴¹

^{39a} Fr. Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht.

⁴⁰ Fr. Stelè, Starinar II. 1925. — Franke, o. c.: „začetek 16. stol.“

⁴¹ Dodajmo kot 2a) še porušeno cerkev sv. Urha na pokopališču v Tolminu in pred Jezersko morda še freske na pokopališkem portalu v Kirchbachu na Koroškem. Zadnje najdemo na južnovzhodni strani pokopališkega portala v Kirchbachu (okraj Šmohor) in pomenijo nekako časovno in slogovno predstopnjo Jezerskemu sv. Ožbaldu in Križni gori: V srednji niši nad vhodom

V najbližji zvezi sta si Jezersko in Križna gora, „le da je realizem dogodkov in oseb na Križni gori precej naprednejši. Toda vendarle je neka ožja sorodnost v tipih, zlasti v obrazu služabnika, ki sprejema kurje bedro in ga nosi vojvodu, potem v obrazu suhega škofa in v dekorativnih motivih iz finih belih trt na rdečem ozadju ob oknu in iz plastičnega, v sredini izdolbenega diska, ki je karakterističen rekvizit ornamentike teh dveh cerkva. Skupna je obema tudi poraba slikanega krogovičja na svodu z namenom, podati ga plastično realno.“⁴² V primerjanju Jezerskega in Križne gore bi našli še nekatere druge podobnosti: predvsem ljubita oba slikarja močno modelirane tipe z obritim obrazom in majhno bradico.⁴³ Za jezerski tip Kristusa je značilen šop las, ki visi na čelo. Križnogorski Kristus ima prav tak šop in podobne ustnice. Primerjaj dalje spečega evangelista na jezerski podobi Oljske gore⁴⁴ in naše angele, starca na sliki *Ecce homo* in preroka Izaija na naši sl. 10. itd. Tudi kolorit je pri obeh mojstrih enak. Na drugi strani pa mnogi drugi elementi od izrazitosti gibanja do občutja prostora in tudi kostumi postavljajo med Jezersko in Križno goro primerno dobo. Če je torej datirano Jezersko v devetdeseta leta 15. stol., se nam datacija Križne gore pomakne v 1. desetletje 16. stol. Sem nas je privedla tudi raziskava kostumov.

Tudi zgodovina freisinskega gospodstva v Škofji Loki priča v prid naše datacije. Proti koncu 15. stol. in v začetku 16. stol. sta na freisinski

je upodobljen sv. Martin na konju. Nad glavo mu v zraku lebdeči angeli drže škofovsko mitro; spodaj na levi in desni kleči po en berač. Konj je bel, škofova obleka bogato patronirana. Ozadje je preprosta gorska krajina. Na straneh niše je vrsta svetnikov pod okroglimi in šilastimi loki. Pod sliko je nečitljiv napis; bere se le: „...hier sind...“, od letnice pa po Petschnigu 14—4. Dr. L. Speneder navaja dobo okr. 1480. V krepkem realističnem podajanju kirchbachškega in križnogorskega mojstra je neka sorodnost. Celo drža sv. Martina, ki si z levico odgrinja plašč, je skoraj zrealna slika sv. Korbinijana na sl. 7.; naš konj pa je mnogo realnejši in plastičnejši od suhega, pretegnjenega kirchbachškega. Največja sorodnost je v obrazu desnega, brezbradega prosjaka z razmršenimi lasmi in multscherjanskim nosom in med obrazom našega sla na sl. 9, in 10. ali Anserika na sl. 7., ki zre v sv. Korbinijana kakor berač v sv. Martina. Fresko poznam le po enobarvni reprodukciji v *Kunstdenkmäler Kärntens II*. Dr. Leopold Speneder: *Bezirk Hermagoras, Klagenfurt, 1930*, str. 228, sl. 49—54. Pisal je o portalu tudi *Petschnig* v *Mitt. d. k. k. Zentralkomm. IX. 1864*, str. 114. (*Über das Gailtal in Kärnten*), in *P. Grueber, Kirche mit Friedhofportal zu Kirchbach a. d. G., Wochenschrift für d. öff. Baudienst, 1909*, str. 629.

⁴² Stelè, ZUZ I, o. c., str. 152.

⁴³ *ibid.* str. 127.

⁴⁴ *ibid.* sl. 12. Spomnim tudi na vence na angelskih glavah pri obeh mojstrih in na opekasti zidec na naših slikah svetnic in na Jezerskem na sliki „*Ecce homo*“.

škofijski stolici sedela dva najsposobnejših škofov, Sixtus, pl. Tannberg in Filip, renski palatinski grof ter vojvoda bavarski,⁴⁵ ki je nasledil na škofijski stolici svojega brata Ruperta. Kot škof je bil introniziran 17. maja 1499, posvečen pa je bil v škofa v freisinški stolnici 17. okt. 1507. Ta mož, „fromb und diemüetige herr und fürst“, je poleg svoje verske gorečnosti in velike diplomatske spretnosti bil tudi strasten ljubitelj umetnosti.⁴⁶ V samem škofjeloškem okolišu je zapustilo njegovo vladanje več umetnostnih spomenikov. Sam je bil večkrat v Škofji Loki (tako n. pr. l. 1515., ko je prišel osebno mirit uporne podložnike). Važno je l. 1511., ko je napravil v Loki hud potres mnogo škode; med drugim je porušil tudi graščino in poškodoval mestno cerkev sv. Jakoba. Škof Filip je graščino znova pozidal, popravil cerkev, sezidal kaščo na spodnjem trgu in sodeloval pri gradnji crngrobskega prezbiterija l. 1520. Vsa ta dela je dal okrasiti tudi s svojim grbom.

90 ta leta 15. stol. so bila v freisinški zgodovini precej burna, zato je malo verjetnosti, da bi se škof prav tedaj utegnil pečati s podružnično cerkvijo v oddaljeni provinci. Freske z legendo sv. Korbinijana pa še prav posebno pričajo o freisinškem naročilu in si ne moremo misliti, da bi jih točasni „praefectus“, ki je upravljal tudi po škofu ukazane gradnje, sam naročil. Tudi naše domače razmere so bile takrat razrvane. Ponavljali so se turški vpadi, sledili so jim težki davki, odmevale so vojne s Korvinom, oglašali so se upori podložnikov. Freisinške razmere so se uredile, ko je bil l. 1507. svečano posvečen škof Filip. Zdi se mi, da smemo to letnico sprejeti kot „terminus post quem“; verjetna je tudi zveza s potresom l. 1511. Zanimivo pa je, da v naši cerkvi ne najdemo Filipovega grba, ki navadno krasi vsa dela, pri katerih je sodeloval. V Crngrobu in v Loki ga najdemo na sklepniku. Na Križni gori so bili sklepniki že poprej razmeščeni in za novega ni bilo več prostora. Če ga je slikar naslikal na steno, je bil pa s prezidavami uničen.

*

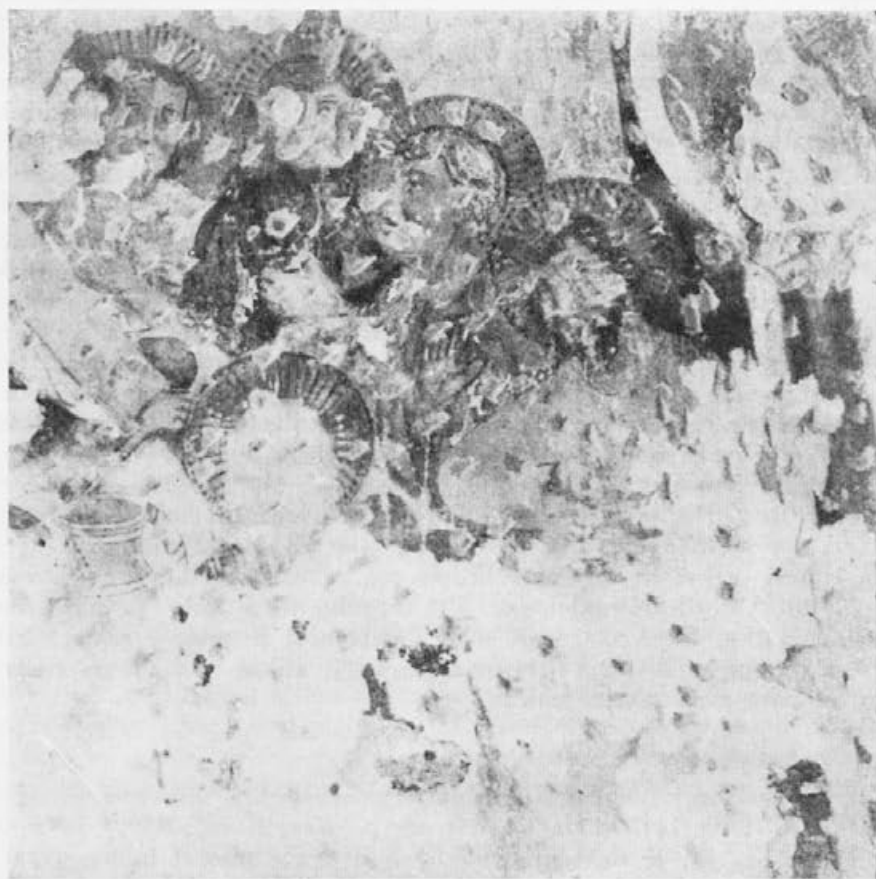
Če so torej podobe Ruelanda Frueaufa ml. v Klosterneuburgu nastale v letih 1497—1501 (ali čeprav po drugih celo 1507) je zelo verjetno, da jih je naš slikar tako ali drugače poznal in posnemal. Pri tem nas ne sme motiti, da je v naših freskah mnogo več teže, rustikalnosti in ekspresije kot v Frueaufovih pomladno lahkih, kar eterično učinkujočih razpoloženjskih slikah. Upoštevati moramo, da je bil R. F. ml. polnokrven umetnik, zrasel iz solidne nürnberške in

⁴⁵ Rojen v Heidelbergu 7. maja 1480; kanonik v Mainzu, Freisingu, Würzburgu, Augsburgu in Straßburgu.

⁴⁶ Verzeichnus oder Cronika aller bischofen des löblichen Tuembstifts Freising; priobčil v Sammelblatt des Hist. Vereins Freising dr. Joseph Schlect.

salzburške šole in sam začetnik nove smeri, naš slikar pa mojster obrtnik. R. F. je lirično, naš mojster pa izrazito epično usmerjen; pa tudi različne pogoje slikarske tehnike v obeh primerih je treba upoštevati.

Ce še enkrat omenim sorodnost naših svetnic s figurami na Babenberškem rodovniku v Klosterneuburgu, ki kažejo v dunajsko smer



Sl. 11. Sv. Urh v Tolminu, odlomek slike zadnje večerje.

z reminiscencami Nizozemske in Kölna, se nam prav preko Klosterneuburga odpira obzorje na vzhod in zahod: proti Salzburgu, Nürnbergu, Bavarski in na dunajsko šolo konca 15. stol. Vse komponente, ki sem jih doslej navedel, nas privedejo v območje najmočnejše umetnostne osebnosti dunajskega slikarstva v 90. letih 15. stol., do Mojstra svetniških mučeništev. Pri njegovem stilu in izrazu je treba upoštevati bakroreze in risbe Veita Stofla, frankovsko umetnost, Bavarsko z Ja-

nom Pollackom in Salzburg s Frueaufi. Verjetna je zveza z Mojstrom iz Mondseeja, ki tvori most med Dunajem in M. Pacherjem in spet R. Frueaufom ml.⁴⁷

*

Odkod je torej naš slikar? V Freisingu so bili slikarji redki in dragi in ni verjetno, da bi jih škof pošiljal na Kranjsko. Najvažnejše pa je, da naš slikar freisinške ikonografije ne pozna, kar priča, da Freisinga niti videl ni, sicer bi nanj vplivale vsaj Pollackove upodobitve legende sv. Korbinijana.

Pač pa so vladale ozke zveze med Freisingom in Dunajem, oz. njegovo okolico. Freisinški škofje so imeli važno posest v 15 km od Dunaja oddaljenem Groß Enzendorf ob Donavi, dvorec na Dunaju in vinograde v Klosterneuburgu.⁴⁸ Da so vladale med Klosterneuburgom in Freisingom vedno živahne zveze, dokazuje tudi to, da je že v zač. 15. stol. postal klosterneuburški prošt Otto freisinški škof. Najbrž moramo tod iskati rešitev našega vprašanja. Da bi bil naš slikar domačin, ki je imel svojo stalno delavnico v Škofji Loki, se ne zdi verjetno, ker ne najdemo v neposredni bližini nobenega sledu njegove roke niti njegove delavnice. Tudi pri Jerneju iz Loke v 1. pol. 16. stol. ni nobenega spomina nanj. To je tembolj značilno, ker se drugo doslej znano delo križnogrškega mojstra nahaja sredi ozemlja, kjer je drugo torišče Jernejeve delavnosti, v obsoškem Tolminu.

Sveti Urh v Tolminu.

Prva svetovna vojna je poškodovala cerkev sv. Urha na pokopališču v Tolminu; pri tem so se izpod beleža pokazali ostanki fresk, ki so nedvomno delo mojstra s Križne gore⁴⁹ (sl. 11. in shema na str. 66).

Prezbiterij tolminskega sv. Urha je nekako iz 2. polov. 15. stol.; dolg je tri svodne pole s 16 polji in 10 sosvodnicami (proti običajnim 11 glavnim poljem in 8 sosvodnicami kot na Križni gori) ter predstavlja tako največji doslej znani poslikani gotski obok na Slovenskem.

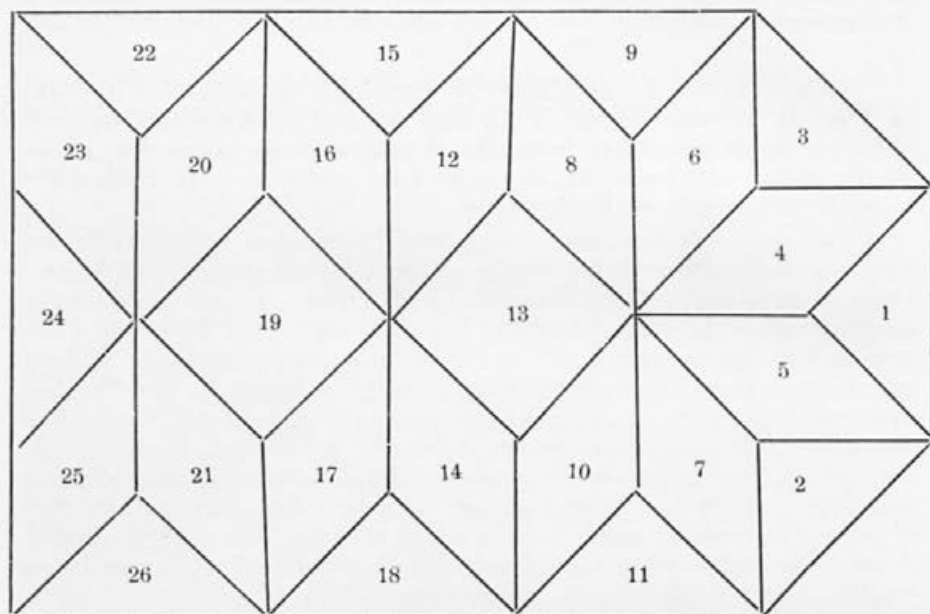
Pod sedanjo slikarijo je videti starejšo plast fresk; največ je tega v poljih 23, 20, 6, 11, 18, 26. Po koloritu so živahnejše, predstavljajo pa iste motive, tako, da se je naš slikar verjetno nanje opiral.

⁴⁷ O. Benesch, Meister des Krainburger Altars II., str. 45.

⁴⁸ Alfons Ammer, Der weltliche Grundbesitz des Hochstiftes Freising; Festgabe... str. 321.

Dr. Franz Martin Mayer, Über die Correspondenzbücher des Bischofs Sixtus von Freising; Wien, 1886.

⁴⁹ Opiram se na zapiske z dne 25. julija 1924, ki mi jih je dal na razpolago g. prof. dr. Fr. Stelè in na njegov odstavek v zvezi s kranjskim prezbiterijem (Starinar 1928/29 in 30, str. 75, 80 in 83—84); od njega sem prejel tudi fotografijo fragmenta „Zadnje večerje“ v cerkvi sv. Urha v Tolminu. Današnje stanje fresk mi ni znano.



Ikonografska shema prezbiterja v cerkvi sv. Urha v Tolminu.

- | | |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Ostanek vijoličastega plastičnega diska. 2. Dva diska in v vijoličastem krogu med njima, nekaj nerazločnega. 3. Ostanek dveh diskov. 4. Nerazločen angel. 5. Nerazločen angel. 6. Med diski simbol sv. Luka v krogu. 7. Med diski nerazločno — najbrž lev sv. Marka. 8. Zgornji del angela. 9. Dva diska, v sredi nerazločno. 10. Angel s harfo. 11. Med diski nekaj nerazločnega; dekoracija v prvotnih sitih barvah (vijolično, rdeče, rumeno) precej ohranjena. 12. Nerazločen angel. | <ol style="list-style-type: none"> 13. Mandorla z nerazločno figuro v žarkih — Kristus. 14. Nerazločen angel. 15. Dva diska, v sredi nerazločno. 16. Simbol sv. Matevža. 17. Najbrž orel — sv. Janez. 18. Nekaj nerazločnega med diski; vidi se del napisa. 19. Med diski v krogu Jagnje božje z zastavo. 20. Nerazločen angel. 21. Angel s kadilnico (?). 22. Nekaj nerazločnega med diski. 23. Angel z nerazločnim predmetom; v spodnji polovici je omet odpadel in se vidi stara slikarija; ozadje skoraj nebesno sinje; vidi se rumena barva, rožnata draperija in dekorativni pas sinjebelo-rdeč, patroniran s križci. |
|--|--|

V štirioglatem polju na temenu svoda ob glavnem sklepniku je upodobljen Kristus v mandorli z gloriolo žarkov, toda slika je zelo nerazložna. V polju zahodno od njega je v krogu med diski Jagnje božje z zastavo, v naslednjem pa trnjev venec in žebliji kakor na Križni gori. V poljih okrog temenskega polja s Kristusom so simboli evangelistov, v ostalih pa angeli z nejasnimi predmeti. Sosvodnice so poslikane samo dekorativno. Rebra so polihromirana z barvnimi pasovi kakor na Križni gori.

Stene so bile poslikane v štirih vodoravnih pasovih. V pritličnem pasu se vidijo ostanki zastora s patroniranimi vzorci. V drugem pasu, ki sega do spodnjega roba oken, so se ohranili nejasni ostanki. Po ostankih navpičnih ločilnih dekorativnih mavričastih pasov s patronom iz križcev sodeč, so severno steno v tem pasu pokrivali štirje prizori približno enake velikosti, ki pa jih ne moremo določiti. Ohranjena je le angelska glavica in nekaj kvadriranih tal. Na treh zaključnih stenah so v tem pasu ohranjeni sledovi podob apostolov; v vsakem polju so bili naslikani najbrž štirje. Prvi je siv; ohranila se je deloma glava, ki je po spiralni risbi las sorodna sv. Antonu v cerkvi sv. Ožbalta na Jezerskem; v rokah je držal knjigo. Na južni steni so se ohranili samo nerazložni sledovi. Tretji pas slikarij sega do začetka reber. V prvem polju ob slavoloku je vse uničeno, v drugem je videti del ženske draperije in ob njej dečjo glavico. Zraven na desni je skupina z močno realističnim, zelo rdeče karniranim obrazom in odprtimi usti; realizem tega obraza je podoben Križni gori in Jezerskemu. V tretjem polju je Zadnja večerja, ki je še najbolj ohranjena. Na južni steni je v tem pasu slikarija z malimi ostanki vsa uničena. V četrtem pasu, ki obsega šilastoločne vrhove sten, je vse uničeno; na južni steni pa je še večinoma vse pod ometom. Slavolok je bil dekorativno poslikan, prav tako tudi vhod v zakristijo in okviri oken.

Tudi ladja je bila poslikana. Na prednji strani slavoloka so se ohranili neznatni ostanki. Južna stena ladje je še večinoma pod ometom. Vidi se dekoracija prvega okna ob slavoloku in neznaten del freske nad nekdanjim korom. Na vzhodni steni so le še prav majhni ostanki, severna stena pa je še vsa pod ometom; ponekod, največ med kapelo in novim oknom, je videti ostanke slik.

Ikonografska primerjava s Križno goro nam motivno pokaže isto, le zaradi več svodnih polj še bogatejšo vsebinsko koncepcijo; opozarjam zlasti na motiv Jagnjeta in trnjeve krone z žebliji, ki smo ju doslej našli samo v teh dveh primerih. Največ pa nam o značaju te slikarije pove zgoraj omenjeni odlomek slike Zadnje večerje (sl. 11.): Okoli mize, ki stoji paralelno s ploskvijo stene, sede učenci; dva sedita spredaj. Kristus sedi na sredi in ima roki položeni na mizo; glavo rahlo sklanja na desno. Nekateri apostoli zrejo vanj, drugi strme otožno predse, Janez počiva Jezusu v naročju. Desni spredaj je morda Juda; desni komolec mu leži na mizi, roko stiska k prsom in pogled obrača proč od Kristusa. Na mizi še vidimo čašo, krožnik in hlebček.

Zdi se, da je bilo v steni za apostolom v desnem oglu okno, podobno križnogorskim. Apostoli in Jezus imajo okoli glave nimbe z vtisnjnimi črtami in pikami, dočim so na Križni gori nimbji gladki. Kakor križnogorski so tudi tolminski obrazi zelo plastično oblikovani; zlasti mladi obraz apostola sredi desne stranice mize močno spominja na križnogorskega Anserika in celo na sela: primerjajmo le oči, nos, močno poudarjeno lice, rahlo odprta usta; zelo izrazita je kretnja njegove desnice, obrnjene z dlanjo proti gledalcu. Apostol ob Jezusovi levici spominja na križnogorske angele, Kristus, čigar obraz je deloma ohranjen, ima na čelu karakteristični čop las kakor na Jezerskem in na Križni gori. Tudi malo pretirano rožnatordeči karnat je soroden, predvsem pa kolorit in način senčenja; glavne barve so: zelena, bledovijolična, rdeča, rumena. Ornamentika je ista kot na Križni gori, zlasti plastični diski. Vse torej priča, da imamo tudi v Tolminu opravka s križnogorskim mojstrom. Bivši tržaški konzervator A. Morasi⁵⁰ je delo sicer pripisal mojstru, ki je poslikal prezbiterij v Prilesju pri Plaveh in cerkev sv. Marije Magdalene na Selu, toda to mnenje je najbrž posledica bežnega ogleda, saj so freske v Prilesju skoraj pol stoletja starejše in očitvidno iz kroga slikarja prezbiterija na Suhu.

Pojav iz Škofje Loke znanega slikarja na Tolminskem nas nikakor ne preseneča. Prometna pot iz Loke skozi Poljansko dolino, Cerkno in Baško dolino je vezala Tolmin z Gorenjsko. Njen vpliv se kaže tudi v umetnosti. Delovanje slikarja Jerneja iz Loke v 1. pol. XVI. stol. v Soški dolini in zlasti na Tolminskem, delo loškega stavbarja Andreja v Beneški Sloveniji konec XV. stol. in drugo kaže na ozko zvezo med Loko in temi pokrajinami. V letih 1480—1531. kot kaplan in kurat v Št. Petru nad Čedadom izpričani Ločan Klement Bernard Naistoth pa utegne biti posrednik vseh teh zvez, mogoče tudi dela križnogorskega slikarja na Tolminskem.⁵¹

*

V umetnostno-kulturnem „zatišju“ naših pokrajin je osebnost in delo križnogorskega mojstra izrednega pomena. Družno s časovno več ali manj bližnjimi mojstri jezerskega Sv. Ožbalda, Sv. Primoža nad Kamnikom in z mojstrom verjetno importiranega, Kranjskega oltarja, predstavlja Križna gora tako veliko in polno izzvenenje gotskega slikarstva na Slovenskem, ko še deluje srednji vek s svojimi zadnjimi formami, toda ne več v smeri Boga, temveč človeka, da jo moramo prišteti vrsti najpomembnejših spomenikov njenega časa pri nas. V delu križnogorskega mojstra je dosegla „zadnja“ gotika na Slovenskem višek svojega realizma, da, ekspresivnega naturalizma. Dvojica Križna gora in Tolmin sta tipična slikarska spomenika začetka 16. stol., rojena iz sinteze dunajske in salzburške in posredno še nizozemske slikarske šole. Klosterneuburg je bil s svojo slikarsko šolo morda

⁵⁰ Antica pittura popolare in Val d'Isonzo, Le vie d'Italia XXIX, 1923, str. 1540.

⁵¹ Prim. Fr. Stelè, ZUZ V. (1925), str. 47—49.

rezervoir novih pobud, in je iz njega črpal verjetno tudi naš mojster. V ikonografskem smislu pa se Križna gora in tolminski Sv. Urh polno uvrščata v geografsko na Kranjsko in Goriško vezani sistem „Kranjskega prezbiterja“.

Zusammenfassung. — Die Abhandlung befasst sich mit der kunsthistorischen Frage der Datierung und stilkritischen Bestimmung der im Presbyterium der Dorfkirche des hl. Ulrich zu Križna gora ob Altlack sich befindenden spätgotischen Wandmalereien. Das Presbyterium ist ursprünglich nach der Ende des Mittelalters in Zentraleuropa allgemein geltenden Art ganz bemalt gewesen; erhalten sind aber nur noch die Malereien auf dem Gewölbe, auf den von den Gewölbebögen eingerahmten Oberteilen der Wände und auf der Innenseite des Triumphbogens. Die Gewölbemalerei stellt Christus von den Evangelistensymbolen, Propheten und Engeln mit dem Texte des Benedictushymnus umgeben dar. Den Triumphbogen ziert das Bild der Opferung Kains und Abels. Auf den Seitenwänden sind rechts zwei Szenen aus der Legende des hl. Ulrich, links zwei Szenen aus der Legende des hl. Korbinian abgebildet. Auf den Abschlusswänden aber sind in Brustbildern die Muttergottes mit der hl. Dorothea, die hl. Apolonia mit der hl. Barbara und die hl. Agnes mit der hl. Ursula dargestellt. Die unteren Teile der Wände zierten zweifelsohne die nun zerstörten Apostelbilder. Ikonographisch und raumsymbolisch haben wir es also mit einem vollentwickelten Programm der Presbyteriumbemalung des in Krain und im benachbarten Küstenland oft anzutreffenden, auf das Sternrippengewölbe sich stützenden Krainer Typus zu tun. Das hier behandelte Presbyterium stellt, was die Qualität der Malerei und den Farbenreichtum der Gewölbebemalung betrifft, einen der besten Beispiele dieses Typus dar.

Die Wahl des Legendenstoffes ist aus der Zugehörigkeit der Gegend zu dem Besitz des Bistums Freising in Oberkrain zu erklären.

Im Rahmen der ikonographischen Entwicklung der Darstellung der Korbinianlegende konstatiert der Verfasser, dass hier der Heilige, der auf dem im J. 1485 von Jan Pollack gemalten Altar in Weichenstephan noch zu Fuss dargestellt wurde, zum ersten Male reitend gezeigt wird. Die Krainer Fassung erinnert in mancher Hinsicht an die Jagd des Herzogs Leopold von R. Früher auf dem J. in Klosterneuburg.

Die Legende des hl. Ulrich hält sich im Grossen und Ganzen an die ikonographische Konzeption, die wir aus der 2. H. des XV. Jhrh. aus der Kirche des hl. Ulrich in Augsburg und aus H. Holbein des Ae. Darstellung des hl. Ulrich mit dem Boten aus dem J. 1512 kennen. Der Vermittler könnte eine unbekannte Augsburger graphische Wiederholung sein. Ausserdem fallen Reminiszenzen des Veit Stoffschen Hl. Kilian in Münsterstadt auf.

Stilistisch bewegen sich unsere Fresken in der Nachfolge des Deutschlandrenaissancenaturalismus; im slovenischen Material aber bedeuten sie den Abschluss der idealistischen Tradition, deren Höhepunkt in den Arbeiten der Mitte des XV. Jhrh. mit Johann von Laibach an der Spitze liegt.

Was die Frage der Datierung und der künstlerischen Abstammung betrifft, führt uns die Stilanalyse in die Zeit um 1500. Mancher Zug lässt an die Wiener Schule vom Ende des XV. Jhrh. denken; besonders fällt aber die Verwandtschaft mit dem Leopoldzyklus R. Frueauf des Jüngern in Klosterneuburg auf; für die Zeit bald nach 1500 spricht auch die Kleidung der Dargestellten.

Im slovenischen Material vom E. des XV. und Anf. des XVI. Jhrh. nimmt Križna gora etwa die Mitte der Stilentwicklung von den spätgotischen Fresken in Seeland (um 1490), mit denen mancher gemeinsamer Zug zu beobachten ist, und den bereits renaissancemäßigen Fresken zu St. Primus (um 1520) ein. Für die Entstehungszeit kommt in erster Linie die Zeit des Bischofs Philipp II., der 1507 die Weihe empfangen hat, in Betracht. Seiner Regierungszeit verdankt Bischoflack, das Zentrum des Freisingischen Gebietes in Krain, auch andere wichtige Denkmale, so die Kornkammer, die Renovierung der durch das Erdbeben 1511 beschädigten Stadtkirche und des Schlosses; mit seiner Tätigkeit ist auch der Bau des kunsthistorisch besonders wichtigen Hallenchors der Wallfahrtskirche in Crngrob in Zusammenhang. Auch wegen der unruhigen Zeit, die in der Geschichte des Bistums Freising bis 1507 gedauert hat, ist eine frühere Entstehungszeit schwer denkbar; dafür spricht auch die für den Stylcharakter unserer Malereien vorauszusetzende Bekanntschaft unseres Malers mit dem 1497—1501 (oder nach anderer Lesung 1507) entstandenen Frueaufzyklus in Klosterneuburg. Klosterneuburg aber unterhielt lebhaft Beziehungen zu Freising, wodurch auch die Verwandtschaft unserer Malerei mit der Wiener und Klosterneuburger Malerei leicht erklärlich ist. Da der den landesüblichen Durchschnitt weit überragende Maler von Križna gora sonst keine Spur in der Krainer Malerei hinterlassen hat, ist kaum anzunehmen, dass er Einheimischer gewesen wäre und in Bischoflack eine ständige Werkstatt unterhalten hätte. Das zweite bisher bekannte Werk seiner Hand befand sich in dem durch den ersten Weltkrieg zerstörten St. Ulrichskirchlein bei Tolmin im Obbergörzischen.

Iz monografije o Bergantu.

Marijan Marolt — Vrhnika

Življenje in delo.

Po stari bavarski pisavi, ki se je tudi pri nas udomačila, so pisali Fortunata Berganta za Werganta.¹ Werganta se je vedno podpisoval tudi sam, kadar je signiral svoja dela v francoščini in latinščini ali je sploh napisal golo ime v latinici. Pač pa se je podpisoval v glagolici s črko B,² a žal so vse njegove glagolske signature izginile ali so vsaj nedostopne. J. Kelemina piše, kako od Pohorja do Karavank planinci pripovedujejo, da se Brganti sekajo, kadar se brez groma bliska.³ To bajeslovno ime je Wergand, starovisokonemški borec, vojščak, odtod slovensko ime Bergant. Zato naj bo in ostane naš slikar: Fortunat Bergant. — Tudi priimek našega najstarejšega, po imenu znanega slikarja Werianta, ki ga omenja listina iz l. 1306., bo istega porekla.

Izvor imena je tedaj severnjaški, naš slikar pa je bil rojen od slovenskih staršev v Mekinjah pri Kamniku okoli poldneva 6. julija 1720. leta, v Kamniku še istega dne krščen in sta bila njegova botra Mihael Šubelj in Marija Pangerc, krstitelj pa kaplan Jakob Jenčič.⁴

To je pa tudi vse, kar poroča pisana beseda o slikarju do leta 1750. Iz tega leta navaja Steska po Kukuljeviću sliko Jezusa na Oljski gori, ki je bila v zbirki barona Erberga v Dolu pri Ljubljani, in večje število slik, ki jih je napravil istega in še naslednjega leta v Liki, v Otočcu in okolici.⁵ Od teh slik sta ohranjeni brez večjih poznejših preslikavanj le dve: oltarna slika preroka Elije v župni cerkvi v Sincu z jasno pristno letnico 1751 in Škapulirska MB iz iste cerkve, sedaj v ljubljanski Narodni Galeriji. V župni cerkvi v Otočcu pa je v oltarjih devet popolnoma preslikanih slik, ki so nedvomno Bergantove, le da so od prvotnega mojstrovega dela ostali vidni zgolj obrisi figuralne kompozicije; barve, modelacija in vse drugo je plod brezvestnega restavratorja. Predstojništvo župne cerkve v Otočcu piscu ni dovolilo snemanja slike Škapulirske MB, ki ima na hrbtu verjetno še glagolsko signaturo iz l. 1751., kakor jo navaja po Kukuljeviću Steska.⁶

¹ Sporočilo † prof. Antona Breznika.

² Erberg, „Versuch“ in „Lustthal“, rokopisni knjigi v ljubljanskem muzeju. — Kukuljević, Slovník, I. str. 29.

³ Kelemina, Bajke in pripovedke, 1950, str. 41, 378.

⁴ Steska, Slovenska umetnost, Prevalje 1927, str. 84.

⁵ Kukuljević, l. c.

⁶ Kukuljević, l. c. — Steska, l. c., str. 86. — Marolt, Fortunat Bergant v Liki, Umetnost III., 1958, str. 150—151.



Sl. 12. F. Bergant, Sv. Ana v cerkvi na Rečici pri Bledu (1761).

Potem do l. 1759. nimamo nobenega datiranega Bergantovega dela. Steska sicer sodi, da bi bil iz l. 1752. sv. Janez Nepomuk z Vesele gore, ker so tega leta na isti oltar, v katerem ta slika visi, postavili kip sv. Ane.⁷ Ta domneva pa ne bo držala, ampak je slika nastala verjetno precej pozneje. Letnico 1759 nosi Madona, ki je last g. Dušana Kuridže iz Karlovca in ima na hrbtu signaturo „peint par Wergant a Rome 1759.“ Kakor je podpis gotovo pristen, tako gotovo izvedba slike v današnjem stanju ni Bergantova. Verjeti pa moramo, da je bil Bergant leta 1759. v Rimu. To je tudi edini podatek o dolgi, skoraj devetletni vrzeli, ko ni o slikarjevem delu in bivanju nobene druge sledi. Zaenkrat se moramo zadovoljiti z domnevo, da je delal ta čas Bergant v tujini. Najbrž ni ostal vedno na istem mestu in tudi ni imel nikjer lastne delavnice; premočnega umetnika se je pokazal že v Liki, da bi njegovo daljše samostojno delovanje kjerkoli v tujini že ne zbudilo pozornosti umetnostnih raziskovalcev. Morda se je vrnil v kraje svojih prvih študij, v Pariz, v Benetke in je nemara pogledal tudi v avstrijske dežele, delal tam v delavnicah tujih mojstrov, gotovo pa ga je pot zanesla tudi v Rim.

Strnjena vrsta datiranih slik na Slovenskem se začneja s škofje-loško Madono l. 1760. Takrat torej se je moral slikar naseliti v Ljubljani. Od te slike sta ohranjeni še dve varianti, ki sta nedvomno tudi slikarjevo osebno delo. Velika podobnost v obrazih MB in Jezuščka s sliko MB dobrega sveta na Veseli gori pri Št. Rupertu bi dala sklepati, da je že tedaj pričel slikati Bergant serijo bolj ali manj točnih posnetkov genazzanske Marije za takrat na Slovenskem cvetoče bratovščine Matere Božje dobrega sveta.

Naslednjega leta 1761. je naslikal za cerkev na Rečici pri Bledu sv. Ano (sl. 12), za neznanega naročnika, bržčas ljubljanskega plemiča ali meščana pa žanrski sliki Prestarja in Ptičarja (sl. 13 in 14), ki sta sedaj v lasti g. Jožefa Hudoverniga.

V letu 1762. srečamo Berganta v službi kranjskega plemstva. Naslikal je barona Jožefa Antona Codellija-Fahnenfelda (sl. 15) in njegovo ženo Elizabeto roj. baroneso Königsbrunn. Vsekakor je moral imeti slikar takrat že dober sloves, ne le kot ustvarjajoči umetnik, ampak tudi kot poznavalec umetnosti, da je v decembru istega leta napravil inventar umetnin kriške graščine v komendski fari za grofa Alojzija Adolfa Auersperga. Je pa Bergant te slike ocenil samo po denarni vrednosti, dočim je opustil vse označbe avtorjev, delavnic in šol.⁸

Iz leta 1765. nam je ohranjen eden redkih sodobnih literarnih zapisov o slikarju, da je namreč naslikal po naročilu p. Feliksa a S. Anna za oltar sv. Kajetana v diskalceanski cerkvi Našo Ljubo Gospo Tolažnico, ki jo označuje kronist kot „ein anmuthiges Bild.“⁹ Te slike pa zaenkrat ne poznamo. Pač pa so nastale tega leta slike na Križni gori pri Ložu, ciklus Kristusovega trpljenja, od katerega sta ohranjeni

⁷ Steska, l. c., str. 87.

⁸ Stelè, Dekanija Kamnik, Ljubljana 1928, str. 396.

⁹ Diskalceatska kronika. — Steska, l. c., str. 87.



Sl. 15. F. Bergant, Prestar.



Sl. 14. F. Bergant, Ptičar.

poleg Kristusa na Križu še Oljska gora (sl. 16) in Bičanje, dočim je slika Jezusa v ječi propadla, pa nam je znana iz pretresljivega opisa v pesmi, ki jo je zložil Filip Jakob Repež za svoje božjepotne knjižice.¹⁰ V atikah stranskih oltarjev sta tudi sliki sv. Vida in sv. Treh Kraljev, v stranski kapeli pa MB dobrega sveta. Tega leta je mojster datiral tudi sv. Jožefa, ki je sedaj v lasti Matevža Gerjola v Polhovem Gradcu in sv. Jurija v glavnem oltarju župne cerkve v Mozirju (sl. 17) v Savinjski dolini, ki je postala torišče živahnega slikarjevega delovanja.

Naslednjega leta je Bergant slikal oltarne podobe za Žalec in sicer za veliki oltar sv. Miklavža, za stranska oltarja pa sliki Pietà in sv. Lenarta. Vendar zadnji dve sliki v današnjem stanju nista povsem mojstrovo osebno delo. Družba ljubljanskih slikarjev je napravila tega leta vlogo na deželno poglavarstvo, kjer se pritožuje nad konkurenco nečlanjenih slikarjev, vendar pa izvzema iz svoje pritožbe Berganta in Cebeja, o katerima piše, da sta se že izkazala (bewährt).¹¹

Še višje proti severu slovenskega ozemlja je prišel slikar leta 1765., ko je napravil bandersko sliko za župno cerkev pri Sv. Petru nad Mariborom.

Eno najplodovitejših let v Bergantovem življenju je bilo leto 1766., ko je napravil sv. Bolfenka za Zelše (sl. 18) in pa izvirno zasnovani Križev pot za Stično, kjer se je podpisal kot Accademicus Capitolinus (sl. 19 in 20).

Letnico 1767 nosi Rožnvenška MB v desnem stranskem oltarju župne cerkve v Cemšeniku.

Ker je bil Bernard Korleonski beatificiran šele leta 1768., ni mogla pred tem letom nastati ta, morda najbolj znana Bergantova slika, ki je last Narodne Galerije v Ljubljani (sl. 21).

Iz zadnjega leta slikarjevega življenja pa sta portret papeža Klementa XIV. in pa banderska slika iz Ambrusa, ki se nahajata oba v zbirki NG. Ko je 31. marca tega leta Bergant umrl, je napisal vodja matrike, da je „obyt Generosus Dnus Fortunatus Bergandt pictor caelebs, provisus omnibus Sacramentis aet. suae 49. ann. sepultus Aprilis ad PP. Franciscanos“ in nam tako tudi sporočil, da je ostal Bergant vse življenje samec.¹²

Lastnega portreta Fortunata Berganta ne poznamo, pa tudi ne njegove podobe od druge roke. Kot ni poznan njegov osebni lik, tako tudi ničesar podrobnega ne vemo o načinu njegovega življenja. Najbrž je živel bolj sam zase, morda v zaključeni družbi in se ni udeleževal javnega življenja, niti se pravdal ali kupčeval, kar vse torej ni moglo ustvarjati dokumentov, listin, ki bi nam mogle kaj več povedati. Najbrž niti oporoke ni napravil. Vsaj dosedanja prizadevanja pisca kot s strani najti kaj več sodobnega arhivalnega gradiva, tako s strani drugih raziskovalcev, doslej niso imela uspeha.¹³

¹⁰ Repež, Romarsku drugu blagu, Ljubljana 1770.

¹¹ Zur Geschichte d. Kunst u. d. Künstler in Krain, Elätter aus Krain 1865.

¹² Mrliška matica stolne župnije v Ljubljani.

¹³ Poročili gg. V. Steske in Vl. Fabijančiča.



Sl. 15. F. Bergant, podoba bar. Codellija.

Poleg že omenjenih signiranih in datiranih del jih je ohranjenih še nekaj, ki nosijo le slikarjev podpis brez letnice nastanka. Mnogo več pa je Bergantovih slik, ki mu jih moremo tudi brez pisanega dokaza prisoditi. Naj jih navedem le z označbo predmeta in nahajališča: Križani, kapucinski samostan v Škofji Loki. — Varianti škofjeloške Madone v lasti gg. Viktorja Steske in Gabrijela Erzina v Ljubljani. — Madona v lasti dr. Antona Urbanca v Ljubljani. — MB z Detetom v lasti I. Pavšlerja v Kranju. — Poleg veselogorske in križnogorske MB Dobrega sveta so ohranjene še tovrstne slike v župni cerkvi v Mošnjah, v Dednem dolu, Zgornjem Tuhinju, pri g. Kozlevčarju v Straži pri št. Rupertu, v Etnografskem muzeju, v škofijskem ordinarijatu in pri uršulinkah v Ljubljani. — Sv. Janez od Križa, last dr. Vladimirja Pegana v Ljubljani ter skici za to sliko in pendant, sv. Janeza Evangelista pri ljubljanskih uršulinkah. — Žalostna MB na Križevem oltarju frančiškanske cerkve v Ljubljani. — Sv. Peter, župna cerkev v Ložu. — Sv. Florijan, kapelica MB v Ložu. — Sv. Miklavž, grad Polhov Gradec. — Baron Frančišek Taufferer, Narodni muzej v Ljubljani, dubleta v Codellijevem gradu v Višnji gori. — Opat Leopold Buset, NG. v Ljubljani. — Josipina pl. Gasparini, Staretov grad v Mengšu (sl. 22). — Maks Leopold Rasp, risba po Metzingerjevi sliki za bakrorez. — Kristus na Oljski gori, cerkev na Gori Oljki. — Sv. Vincencij Pavl., župnišče v Kamniku. — MB z Detetom, msgr. Viktor Steska v Ljubljani. — Marija Pomagaj, gospodinjska šola v Mali Loki. — Žalostna MB, župna cerkev v Zužemberku. — Nadškof Karel grof Attems, NG. v Ljubljani. — Sv. Simon in pendant sv. Juda Tedej v župni cerkvi na Savi pri Litiji (sl. 25). — Sv. Anton Padovanski, last Marijana Marolta v Verdu. — Sv. Frančišek Asiški, frančiškanski samostan Nazarje. — Marijina zaroka, župna cerkev v Planini pri Rakeku (sl. 24). — Brezmadežna, frančiškanski samostan Nazarje. — Brezmadežno Spočetje, uršulinski samostan v Ljubljani. — Trije portreti članov rodbine Erberg, NG. v Ljubljani (sl. 25 in 26). — Investitura na župnijo Šmarje, župnišče v Šmarju na Dolenjskem. — MB z Detetom, frančiškanski samostan v Kamniku. — Podoba nadškofa, kapucinski samostan Krško.

V celoti je tako prisojenih Bergantu 85 del, ki so ohranjena brez večjih pokvar. Višnjegorski baron Taufferer je medtem zgorel ob priliki partizanskih napadov in se tako pridružil osim že prej izgubljenim in tudi v reprodukciji ne več ohranjenim Bergantovim delom. Poleg že omenjenih slik Jezusa na Oljski gori iz Erbergove zbirke in Jezusa v ječi na Križni gori sta izgubljena sv. Jožef in sv. Anton Puščavnik, ki sta visela v stranskih oltarjih župne cerkve v Lešcu v Liki in ki sta bila pred leti požgana, nadalje zaenkrat ni sledu o sv. Družini in Prosjaku iz Erbergove zbirke, o MB Dobrega sveta iz Škocjana pri Turjaku in o že omenjeni diskalceatski Naši LG Tolažnici. S temi izgubljenimi deli se poveča slikarjev opus na 95 del.



Sl. 16. F. Bergant, Oljska gora, v cerkvi na Križni gori pri Ložu.

Popolnoma preslikani sta pa poleg devetih oltarnih slik v Otočcu in MB z Detetom iz Karlovca še s v. Mihael v Zelšah ter s v. Simon in Juda na ambruškem banderu v NG. in naraste s temi deli število Bergantovih slik na 105.

Nekaj slik je dvomljivih, nekaj zaenkrat nedostopnih, nekaj ne docela osebnih mojstrovih del. Ta dela čakajo podrobnejšega študija, preden jih bo mogoče z gotovostjo uvrstiti v Bergantov katalog. Takih del ima sedaj pisec v evidenci še petnajst.

Neznan slikar je, posnemajoč značilne poteze Bergantovega čopiča, napravil portret nadškofa Edlinga kot pendant nadškofu Attems (NG); morda je bila škofjeloška uršulinka, ki je za svojo celico kopirala MB z Detetom iz leta 1760.; neki ljudski slikar pa je kopiral za Sele nad Stično stiški Križev pot z Bergantovim podpisom vred in mu dodal letnico kopiranja 1797. Verjetno je bilo tudi več Materbožjih dobrega sveta kopiranih po Bergantu.

Dosedanje vrednotenje.

Kakor so citirani arhivalni zapiski sicer skromni, dajejo vendar slikarju z izrazi „bewährt, generosus, anmuthig“, lepo sodobno priznanje. Posreden dokaz občudovanja, ki so ga Bergantove slike zbudile že pri sodobnikih, je tudi Repežev za ljudsko pesem prirejeni opis.

Po Bergantovi smrti je spet skoraj šest desetletij brez ohranjenosti omembe slikarja. Pohlinova Bibliotheca Carnioliae, ki navaja Metzingerja, ne omenja mlajšega Berganta, nekaj časa še avtorjevega sodobnika. Pač pa govori o njem dvakrat v svojih rokopisnih knjigah. Versuchu in Lustthalu, Jožef Kalasanc Erberg. V dodatku Versuchu, kjer piše o „kranjskih“ bakrorezcih in likovnih umetnikih, našteva vrsto imen in med vsemi domačimi slikarji mu je Metzinger najbolj pri srcu. Šteje ga med najboljše kranjske slikarje, če ne zavzema med njimi celo prvega mesta. Toda takoj za njim pride Bergant. Pravega krstnega imena mu ne ve in ga obkrat imenuje Filipa. V Versuchu piše, da je bil v deželi priljubljen umetnik. Med njegovimi deli je Kristus na Oljski gori iz l. 1750., ki je bil Erbergova last, „eno najboljših“. Tu navaja tudi doslovno glagolsko signaturo z začetnico B pri priimku.¹⁴ V Lustthalu ga označuje s portretnim slikarjem in spet omenja Kristusa na Oljski gori, ki da je odlična (vortrefflich), morda njegova najboljša slika.¹⁵ V 9. poglavju Versucha našteva bakroreze slovečih Kranjcev iz dolske zbirke, tudi Raspoega, a ne omenja Bergantovega sodelovanja pri prerisavanju.¹⁶

Prvi v tisku objavljeni sestavek o slikarju pa bo menda Kukuljevičev.¹⁶ Piše ga Berganta ali Verganta in misli, da je rodod iz

¹⁴ Erberg, Versuch eines Entwurfes zu einer Literatur Geschichte für Krain, 1825. Dolski arhiv v drž. muzeju v Ljubljani.

¹⁵ Erberg, Lustthal. Pravatam.

¹⁶ Kukuljevič, Slovník I., 1858; str. 29.



Sl. 17. F. Bergant, sv. Jurij v župni cerkvi v Mozirju (1763).

hrvatskega ali istrskega Primorja, živel pa da je v sredi 18. stol. na Hrvaškem in Kranjskem. Življenjepisnih podatkov o njem nima nobenih. Podpisoval se je v glagolici, njegove slike pa so znamenite zaradi „umnega“ risanja in živahnih barv. O sliki sv. Pavla (pač Škapulirske MB) v Otočcu pravi, da je risana lepo in umno. Sedaj že izgubljeni podobi sv. Jožefa in sv. Antona v Ličkem Lešču sta mu dobri oltarni sliki. Tudi sv. Družina v Erbergovi zbirki v Dolu je „umno risana i bojadisana“.

Bergantovega imena ne najdemo potem niti v Wurzbach-ovem Biographisches Lexikon d. K. Ö., niti v Müllerjevem Lexicon d. bildenden Künste, pa tudi ne v Radiscevem spisu Umeteljnost in umeteljna obrtnost Slovencev v Letopisu MS iz l. 1880., ki tudi Cebeja ne pozna. Prav tako ga ne pozna Dimitz v svoji Geschichte Krains, ko pa piše pač o Metzingerju, Ilovšku, Herrleinu in Šegi. Vsaj glede kranjskih avtorjev preseneča, da so prezrli objavo vloge ljubljanskih slikarjev iz l. 1764., kjer sta omenjena i Bergant i Cebej.

Wastler¹⁷ ponavlja, kar je Ignacij Orožen¹⁸ razbral iz signature na žalskem sv. Miklavžu. Strahl se je pa oprl v svoji knjigi o zgodovini kranjske umetnosti¹⁹ gotovo v prvi vrsti na Erbergov Versuch in njegov Lustthal, ko imenuje našega slikarja spet z imenom Filip, in na Orožna ali Wastlerja, ko omenja žalskega Miklavža. Ve, da se je slikar podpisoval v glagolici, da je prodril tudi v sosedne province, od koder je dobival častna naročila, a o njegovih življenjskih razmerah mu ni še nič znanega. Potem še ponavlja Erbergovo mnenje o Bergantovi priljubljenosti in o kvaliteti Oljske gore iz l. 1750.

Sistematično je začel zbirati podatke o slikarju šele Viktor Steska, ki je našel skoraj vse, kar je do danes znanega o njegovem življenju in tudi že napravil seznam 56 slik, ki so z eno samo izjemo vse v resnici nesporna Bergantova dela. Steska je ugotovil način gubanja, barve v obrazu, dobro kakovost portretov, prikupnost slik zaradi jasne sestave in prijetnosti barv, veličastnost kompozicije in trpežnost njegovih lahko nadahnjenih barv.²⁰ Predvsem zasluga Steskovega marljivega zbiranja gradiva je bila bogata kolekcija na zgodovinski razstavi l. 1922. razstavljenih del. Le-ta so navdušila avtorja kataloga, Izidorja Cankarja, da je navzlic siceršnji besedni skoposti, s katero je ta katalog sestavljen, ob Bergantu napisal, da je odlična in premalo poznana umetniška osebnost.²¹

Predaleč bi vodilo naštevati številna poročila o tej razstavi in o poznejši historični portretni razstavi v dnevnikih in revijah, ki vsa pozorno registrirajo tudi Fortunata iz Mekinj.²² Zato naj bodo ome-

¹⁷ Wastler, Steirisches Künstler-Lexicon 1885.

¹⁸ Orožen, D. Bisthum u. d. Diözese Lavant 1880; III, str. 354.

¹⁹ Strahl, Die Kunstzustände Krains 1884.

²⁰ Steska, l. c., str. 84—93.

²¹ Katalog zgodovinske razstave, Ljubljana 1922, str. 17.

²² Marolt, Bibliografija ZUZ II, 1922, št. 3—4, str. 160—161. — Šijanec, Bibliografija ZUZ V, 1925, št. 4, str. 188.



Sl. 18. F. Bergant, sv. Volbenka v cerkvi v Zelšah pri Cerknici (1766).

njena le ona dela, ki so namenjena trajni uporabi umetnostnega zgodovinarja in ki so nastala iz posebno vestnega znanstvenega študija slikarjevih prizadevanj. France Stelè ga imenuje najsposobnejšega našega baročnega slikarja, po temperamentu najjačjega, odličnega portretista in prvega realizatorja domačih žanrskih tipov. Ne smatra ga za izrazitega rokokojevskega umetnika, čeprav se je temu načinu v koloritu precej približal, a ne toliko kot Cebej. Posebej še poudarja, da je mnogo tega, kar je v svoji duši globoko doživel in občutil, položil v svoje slike; v tem oziru zasluži občudovanje portret barona Codellija, v katerega je vklenil kos značaja tega človeka, kot je v Prestarju in Ptičarju prvi podal s precejšnjim humorjem pristne tipe iz domačega ozračja. Na zgodovinski razstavi smo se pred Metzingerjem, Bergantom in Ilovškom počutili domače.²³ Ko na drugem mestu podrobno analizira Bernarda Korleonskega kot najpripravnější primerek za patetični, strastni pridigarski ton baročnega slikarstva, poudarja, kako se je Bergantu posrečilo neozaljšano dvigniti realnega človeka do najvišje idealiziranosti, ki po svoji notranji moči prekaša celo srednjeveško; to je strast, pijano čustvo, najgloblje doživetje.²⁴

Stelè je tudi prvi pokazal na snovno sorodnost uršulinske Brezmadežne z gotskim slikarstvom in priznal Bergantu prvenstvo pri poglobitvi v skrivnost brezmadežnega spočetja.²⁵ Drugod zopet piše, da ga odlikuje od sodobnikov jačji temperament. Umetniško mu najbolj ustrezajo zamaknjenja, za kar je dober primer Bernard Korleonski. Njegov vpliv se kaže poleg Metzingerjevega v mladostnih delih Janeza Potočnika v kamniški okolici.²⁶

Vsa svoja dosedanja proučevanja ljubljanskega baroka v olju in freski pa je Stelè združil v rokopisu za knjigo o zgodovini slovenskega slikarstva, katero namerava izdati Ljudska tiskarna v Ljubljani, a je dozdej izšel le izvleček o dobi, ko je živel in delal Bergant.²⁷ Vsi štirje ljubljanski slikarji okoli polovice 18. stol., Metzinger, Ilovšek, Bergant in Cebej predstavljajo vsak zase izrazite umetniške osebnosti brez medsebojnih šolskih odvisnosti, razen mogoče med Metzingerjem in Cebejem. Vsi štirje niso popolnoma razložljivi brez Benetk, tako „da senca Benetk značilno trepeta nad slikarstvom ljubljanskega baroka v najširšem smislu“. Nobeden nima kakega večjega razvoja, v vsakem pa se kaže izrazita smer od imanentnega naturalizma prvotne eklektične forme k vedno zavednejšemu naturalizmu. Bergant sam pa je posebno mojster v tonski izravnosti celote barvnih pojavov. Osebnemu razpoloženju te četvorice, snujočemu v precej enotnem okviru, „se še najbolj izmika temperamentni, ekspresionistično pretresljivi, po čutnem izrazu slikarske materije nevsiljivi Bergant.“

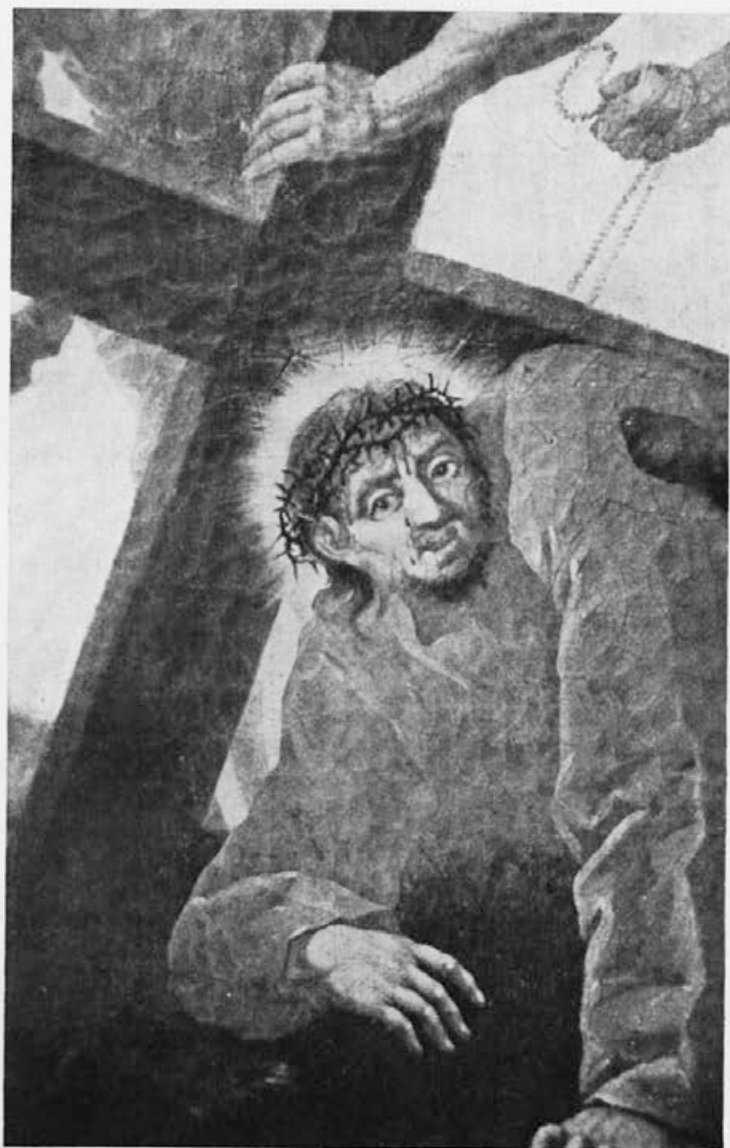
²³ Stelè, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, Ljubljana 1924, str. 70, 76, 78.

²⁴ Stelè, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci*, I, Celje 1937, str. 18—22.

²⁵ Stelè, *Slovenske Marije*, Celje 1940, str. 20—21, 25.

²⁶ Stelè, *Monumenta artis slovenicae*, Ljubljana, 1938; II, str. 22.

²⁷ *Zbornik Zimske pomoči*, Ljubljana 1944, str. 405—404.



Sl. 19. F. Bergant, del iz slik križevega pota v Stični (1766).

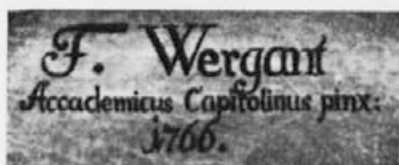
Tudi Mal mu priznava izreden dar krepke karakterizacije.²⁸

Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem l. 1925. je vnovič pokazala širši javnosti tudi Fortunata Berganta. Urednik razstave dr. Mesesnel je napisal, da ima slikar visoko slikarsko znanje, ki se karakterizira v portretih zakoncev Codellijev. Obdelava tkanine je perfektna, čipke in kožuhovina so naslikane s finim čutom in laskajočim kolorizmom, karakterizacija barona je jasna. Z neizprosno doslednostjo išče Bergant resnico človeškega značaja. Kolorizem postaja trši kot je bil pri Metzingerju, slikar se ne opaja na barvnih efektih in v pogumnem nasprotovanju splošni modi bojevito ustvarja za svoj čas. Nota njegovih portretov je intelektualna.²⁹

Vse to, kar so napisali o Bergantu že drugi poznavalci našega slikarja, je dalo avtorju najmočnejšo vzpodbudo za monografijo, iz katere objavlja ta izvleček.

Nekaj izsledkov.

Razmere v slovenski likovno-umetnostni kulturi v prvi polovici in zlasti proti sredi 18. stol. so drugod že izčrpno raziskane in zavednim izsledkom Vurnika, Mikuža in Šijanca ni kaj bistveno novega dodati. Podobne izpovedi o estetskem nazoru, kot je za nekaj desetletij prej Dolničarjeva Historia, za čas Bergantovega bivanja na



Sl. 20. Bergantov podpis na križevem potu v Stični.

Slovenskem še ne poznamo, toda Bergantov način slikanja z vsemi svojimi časovnimi novotarijami je moral ugažati tako ljudem razvajenega okusa kot preprostem ljudstvu. Če je število njegovih ohranjenih del manjše kot kakšnega Metzingerja ali Illovška, potem je treba vpoštevati prav kratko dobo njegovega udejstvovanja v domačih krajih. Kakšno je bilo drugače njegovo razmerje do ljubljanske meščanske in plemiške, pa duhovske podeželske družbe, do stanovskih tovarišev in zlasti do edinega pomembnega sodobnika po letih, Antona Cebeja, je težko reči. Težko reči je vsaj kaj več, kot povejo slike. Cebej pri slikanju inkarnata morda ni ravnodušno gledal Bergantovih posebnosti,³⁰ čeprav sta sicer oba mojstra brez medsebojnih vplivov in le toliko drug drugemu podobna, kot si slikarja istega časa podobna morata biti.

Zanimivo bi bilo dognati, koliko se je Bergant udeleževal ali sploh zavedal prvih slovenskih preporodnih akcij, ki oživljajo ravno v

²⁸ Mal, Zgodovina umetnosti pri Srbih, Hrvatih in Slovencih, Ljubljana 1924, str. 36.

²⁹ Mesesnel, Portretno slikarstvo na Slovenskem od XVI. stol. do danes, ZUZ V, 1925, št. 4, str. 150.

³⁰ Steska, l. c., str. 100.



Sl. 21. F. Bergant. Bl. Bernard Korleonski (del): Nar. gal. v Ljubljani.

njegovih časih. Vkljub skromnim oporam tega vprašanja ne smemo preiti in zato ta kratek ekskurz v slovenistične težnje po l. 1750.

Če je imel Bergant kaj smisla za zarjo slovenskega literarnega preporoda, potem je imel gotovo zavest, da po svoji notranji moči druge rojake visoko nadkriljuje. Besednega umetnika, ki bi mu bil enakovreden, najsi bi bil že pisal v slovenskem ali kakršnem drugem jeziku, v slovenskih krajih ni imel, pa čeprav umetnostne plati tedanje literarne produkcije še nihče ni do dobrega raziskal. Toda to je stvar literarnih zgodovinarjev. Na tem mestu naj bodo naštetе samo nekatere okolnosti, ki dajejo slutiti, da Bergant le ni bil brez stikov s preproditelji. Nekatere teh okolnosti so morda slučajne, vse skupaj pa morejo pomeniti kaj več.

V tistih časih je bilo pri slovenskih piscih precej zanimanja za sorodne slovanske narode, pa tudi za glagolico, tako pri mariborskem kapucinu Apostelu.³¹ Bergant je začel svojo kariero v ozračju glagoljaštva pri liških Hrvatih in se je tam podpisoval v hrvaškem jeziku in v glagolici. To mu je bilo gotovo všeč in ni bilo naročeno, saj je istočasno prav tam opremjal slike z latinskimi teksti na vidnih mestih, podpise pa je skrtil na hrbte slik. Glagolski napis je imela tudi Erbergova Oljska gora. Zanimiva je ta njegova glagolica v zvezi s tem, da ni na nobeni sliki napravil nobenega nemškega podpisa ali napisa — letnice na Erbergovih slikah so poznejše, morebitni prvotni tekst pa je latinski —, pač pa enkrat italijanski napis, a vsi drugi teksti so glagolsko-hrvaški, francoski ali latinski. Prezreti tudi ni, da piše slikar v glagolici svoj primek z začetnico **B**.³²

Na sliki opata Buseta pristavlja podpisu rojaštvo „En Carniole“, kar pomenja vsaj domovinsko zavest. — Po l. 1750. so se začele po vseh slovenskih deželah širiti bratovščine MB dobrega sveta. Za te bratovščine je bilo napisanih več priročnih knjižic v slovenščini.³³ Bergant pa je zanje slikal podobe. Možen je njegov stik s temi pisatelji. — Bil je v stiku z Repežem, ki je izdal že l. 1757. svoje prve „Romarske bukvice“ in je gotovo z zanimanjem spremljal Bergantovo delo. — Portretiral je opata Tauffererja, vnetega pospeševalca preprodnih stremljenj, zlasti slovenskega šolstva.

Pa vrnimo se k umetnostni zgodovini. Vodilna osebnost v olju na platno je bil ob Bergantovem prihodu Metzinger. Živel je tudi še Ilovšek. Oba sta bila eklektika in se je Metzinger razvijal iz carraccijskega eklekticizma v naturalista in klasicista, Ilovšek iz Quaglie in — morda z njegovim posredovanjem — iz raznih severnoitalijanskih šol. Bergant ni bil eklektik; le pri prav redkih njegovih slikah je mogoče najti vzore, kar velja posebno za take snovi, ki se v umetnosti ponavljajo iz dneva v dan. Kakor se razlikuje Bergant od sodobnikov v sprejemanju pobud v manjši odvisnosti od „šol“, tako je tudi skopo delil svoje umetniške nauke med sodobnike in naslednike in se v tem

³¹ Kidrič, Zgodovina slovenskega slovstva, Ljubljana SM 1929—1938, str. 149.

³² Erberg, l. c. — Kukuljević l. c. str. 29.

³³ Kidrič, l. c. str. 150.



Sl. 22. F. Bergant, podoba Josipine pl. Gasparini v Mengšu.

razlikuje zlasti od Metzingerja, ki je svojo umetnostno dediščino razdelil med številne slikarske dediče. Vurnik našteva vse polno njegovih posnemalcev, pa jih je še nekaj izpustil. Za Berganta so znani le zgoraj omenjeni trije primerki kopij odn. poskusov, delati v njegovi maniri; drugega odmeva njegova umetnost med slikarji ni zapustila, k večjemu pri mladem Potočniku in morda večasih pri kakšnem Čebejevem detailu. Morda je imel Bergant kakšnega pomočnika, ki je pri manj važnih

slikah izvrševal mojstrove zasnove, toda kakšne svoje šole ni imel. V obojem se kaže močna umetniška individualnost: kot za tuje vplive ni bil močno sprejemljiv, tako nosi njegova umetnost toliko izrazito osebno enoto, da ga ni bilo mogoče posnemati.

V naši umetnostni zgodovini zavzema Bergant podobno mesto, kot El Greco v španski, Georges de La Toure v francoski, Brueghel v nizozemski, Grünewald v nemški, Füessli v švicarski umetnosti. Vsi ti so se pojavili sredi najbujnejše narodove umetnostne tvornosti: bili so sicer otroci svojega časa, pa so vendar izstopili iz zakonitega razvojnega toka in niso zapustili naslednikov. Za nadaljnji razvoj umetnosti v svojem okolju so bili spočetka nepomembni, čeprav je njihova umetnost najpristnejši izraz duše naroda, iz katerega so izšli. Šele pozno, nekateri šele v najnovejšem času, so zasenčili slavo bolj znanih, za svoj čas bolj pomembnih, čeprav po umetniški moči manj izrazitih sodobnikov. Tudi Berganta budi v priznanje sodobnosti predvsem občutje, da je med slikarji naše preteklosti prav on najbolj naš, kar mu je po večkratnih izjavah Fr. Stelètu in meni izrečno priznaval najvidnejši zastopnik slovenskega impresionizma R. Jakopič, ki je 20. maja 1942 dejal, da je ob delih naših baročnih slikarjev edino pri Bergantu začutil „nekaj, kar je nam sorodno.“

Dostavek „Accademicus Capitolinus“ pri signaturi stiškega Križevega pota in francoski podpisi na nekaterih slikah so napotili Stesko, da je pričel sklepati na Bergantovo šolanje v Rimu, kjer bi se pridružil francoski slikarski bratovščini in si prisvojil njene lastnosti. V tem mnenju ga podpirata način risanja in izbira barv, ki sta francoska.³⁴ Ta Steskova opozoritev je gotovo izpodbudna za raziskovalca Bergantovega šolanja v tujini. Toda o kakšni francoski slikarski konfraterniteti v Rimu nisem mogel doslej ničesar dognati. Pač pa je v času, ko se je moral učiti Bergant slikarstva, obstajala v Rimu francoska kraljeva akademija, ki je bila ustanovljena že l. 1666, z namenom, da se v njej seznanijo absolventi pariške akademije z antiko in italijansko renesanso. Ti absolventi so bili štipendisti francoskega kralja. Po letu 1728. so začeli sprejemati v to šolo tudi tujce kot nekakšne izredne gojence; toda tudi ti gostje so prihajali iz Pariza. Francoska akademija je imela svoj sedež v palači Salviati, malo severno od Kapitola.³⁵ Italijanska akademija sv. Luke pa je imela prav na Kapitolu svojo Scuolo del Nudo.³⁶ Če je Bergant obiskoval rimsko francosko akademijo, je moral priti tja s Pariza. Če je obiskoval Lukeževo akademijo, je bil prav tako tam le gost, recimo izreden gojencec, kajti niti v seznamu ene niti druge šole njegovo ime ni ohranjeno.³⁷

³⁴ Steska, l. c., str. 85.

³⁵ Lapauze, Histoire de l'Academie de France a Rome, Paris 1924. — Alaux, Academie de France a Rome, Paris 1933.

³⁶ Missirini, Storia della Accademia Romana di S. Luca, Roma 1805, str. 215 i. sl

³⁷ Sporočilo Instituta cesarja Viljema za umetnostne in kulturne znanosti v Rimu.



Sl. 25. F. Bergant, sv. Juda Tadej v župni cerkvi na Savi pri Litiji.

Klasicistične težnje v smislu tedanjih rimskih akademij so pri Bergantu zaznavne le pri nekaterih Madonah (Battoni). Dosti ožji je njegov odnos do starejše (gotika, Georges de La Tour, Le Nain, Le Sueur Philippe de Champagne, Bourdon) in sodobne (Restout, Aved, Nattier, Largilliere, Boucher, Dumont, Tocque, Van Loo) francoske umetnosti, kar bi pa že dalo sklepati na bivanje v Parizu. Toda tudi Benetke je moral poznati, zlasti Tiepola in Piazzetto, pa Piazzettovega naslednika Angelija, dočim je šla vsa ostala sodobna benečanska umetnost — Canalove vedute, Longhijevi genri in številni krajinarji — čisto brez vsake sledi mimo njega, prav tako kot rimska „modernista“ Locatelli in Pannini ali Watteaujeva šola na Francoskem. Mnogo skupnega ima tudi z mantovcem Bazzanijem in poljskim kiparjem Osinskim, poznal pa je tudi nemško poznogotsko in špansko renesančno pa baročno umetnost.

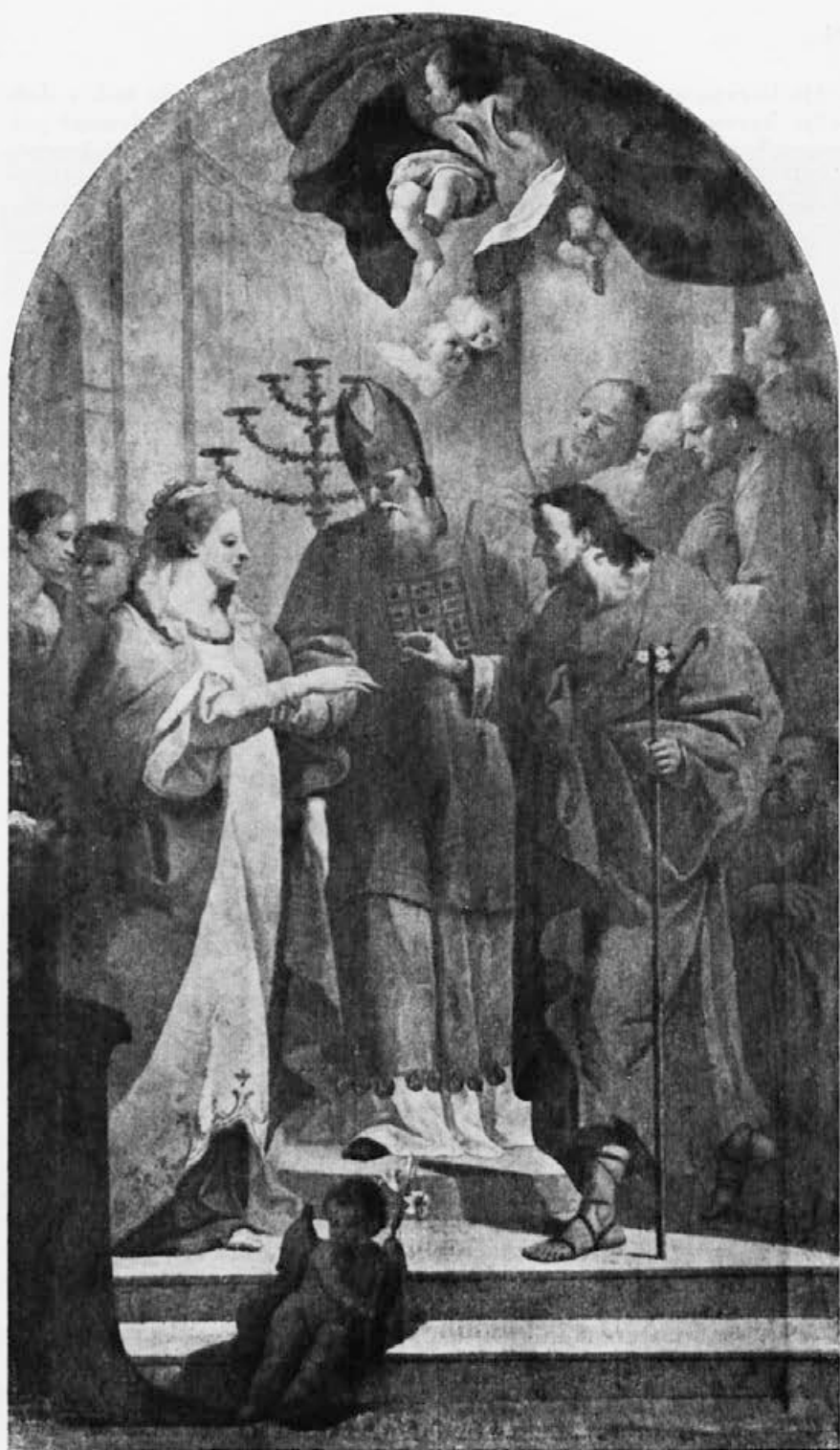
Paralele z omenjenimi sodobniki opravičujejo sodbo, da je bil Bergant tudi sam na sodobni višini, čeprav ni plul po vseh tokovih razgibane rokokojevske dobe. Historične reminiscence daleč zaostajajo za živo istočasnostjo.

Glavne značilnosti Bergantove umetnosti bi bile naslednje.

Vsebino slike osredotoči slikar na glavnega junaka. Statistov je na njegovih podobah čim manj. Najnazornejši primer zato je stiški Križev pot, kjer so poleg Kristusa naslikane povsod le one osebe, večinoma le še dva rablja, ki so za razumevanje prizora nujno potrebne. Zanimiva je primera s sodobnim Tiepolovim Križevim potom, kjer je glavne nosilce vlog med številno množico komaj najti. Pač pa pojasnjujejo vsebino slik čisto putti, ki niso Bergantu le kompozicijsko mašilo ali sredstvo za razgibanje figuralne kompozicije, temveč so s svojimi izrazi, grimasami in kretnjami tolmači slikarjevega pojmovanja in upodobljenega dogodka. Dostikrat daje Bergant svojim delom literarno razlago z napisanimi izreki na kakšnem naslikanem pergamentu, v začetku tudi kot izreku iz ust, pozneje pa z napisom pod sliko. Razven v prvih delih so prizorišča enotna, v verskih slikah sta nebo in zemlja združena v nasprotju s čisto v baroku povdarjeno dvodelnostjo slik.

S tem v zvezi je tudi kompozicija slik dosti koncentrirana, ne sicer v smislu klasicističnih teženj, razven morda pri planinski Zaroki, vendar kakšne posebno raztrgane kompozicije ne poznamo in tudi pri najbolj razgibanih scenah imajo diagonale vedno svoje močne prečne protisile.

Barve so ves čas nekam hladne ali kot je to že Steska dobro zapazil, drugotne in rahle. Živahnejša kot sicer je barvna pestrost na mozirsko-žalski skupini (vpliv savinjske atmosfere?). Z barvami ne dosega Bergant nikoli tako močnih slikovitih učinkov kot Metzinger in zadostuje le primera vijoličastih tonov pri Bergantovem portretu barona Erberga z Metzingerjevim ciklom Frančiška Saleskega. V barvah je morda še največ razvoja: najprej slika Bergant zelo rahlo in hladno, pozneje rabi močnejše lučne efekte, sredi šestdesetih let precejšnjo barvno pestrost s tiepolovskimi učinki, proti koncu pa spet



Sl. 24. F. Bergant, Marijina zaroka v župni cerkvi v Planini pri Rakeku.

večjo barvno enostavnost in slednjič nežno hladnočo. Toda tudi v dobi večje barvne živahnosti postavi močni ali pretopli barvi drugod primerno barvno protisilo, podobno kot pri linearni in prostorni kompoziciji. Posebna značilnost je inkarnat Bergantovih oseb. Predvsem uporablja v obrazih in golih delih telesa razne odtenke od svetlorožaste do rdeče in temnorjave barve, kot barvni kontrast pa svetlejša in temnejša olivnozeleno tone. Za senčenje uporablja rdeče, rjave in olivnozeleno barve; ušesa, nos, veke in podbradek rad z rdečo barvo plastično poudari.

Najosebnejši pa je Bergant v gubanju oblačil, s tem v zvezi v ustvarjanju vprav ploskovito geometričnih, včasih izredno velikih barvnih ploskev in v izrazu obrazov in gibov.

Gubanje na Bergantovih slikah je tako značilno, da je postal zanj izraz „bergantovski“ že splošno veljaven. Nekaj časovnih razlik je pa tudi pri gubanju, čeprav se včasih pojavlja ostro lomljeno gubanje obenem z mehkim. V začetku prevladuje nad trdim gubanjem vihranje; pozneje, v začetku naselitve v Ljubljani, gresta trdo in mehko gubanje vzporedno izmenično pot, nakar več let trdo gubanje dominira, dokler se prav na koncu Bergantovega življenja spet ne omehča. Tam, kjer rabi ostro gubanje, ustvarja tudi večje barvno enakomerne ploskve, predvsem v delih velikega formata, oltarnih slikah, ki učinkujejo na gledalce iz večje razdalje.

Izraz v obrazih Bergantovih svetnikov, portretirancev in žanrskih tipov, dosežen s preprostimi risarskimi in slikarskimi sredstvi, je posebno poglavje, ki bi zaslužilo podrobnejši študij. Brez opisov posameznih slik je težko podati splošno karakterizacijo. V galeriji Bergantovih obrazov najdemo vse mogoče odseve notranjega razpoloženja od izredne miline Madone do dopadljivega materinstva zrele žene in do rustikalne naravnosti sv. Ane, od sladke ginjenosti sv. Frančiška do triumfirajoče zadovoljnosti preroka Elije in prestrašenosti Elizejeve. Bradati svetniki v Ložu, Polhovem Gradcu, na Savi in drugod niso v svoji pobožnosti, zamaknjenosti, obupu, kesanju nikdar podobni drug drugemu. Enkrat vidimo spečo zamaknjenost, drugič skrajno ekstazo verske gorečnosti. V portretih je enkrat poudarek na zapeljivosti oči, drugič na resnosti umerjene ženske in spet na hudomušni debelušnosti starejše dame ali zadovoljnega cerkvenega dostojanstvenika, pa tudi na risarsko poudarjeni strogosti v potezah asketa. V žanru najdemo samodopadljivost nad lastno zanemarjenostjo. Putti izražajo vse, česar je otroško obličje zmožno, mali Jezuščki so otroci v vseh možnih razpoloženjih. Najbolj mojstrsko pa je podan štiri-najstkrat na Križevem potu trpeči Zveličar, vsakokrat z drugačno reakcijo na prestane žalitve in muke. Podobno je z gestami in kretinjami: od najnežnejše gracioznosti mimo moške statističnosti do ekspresivnih kontrapostov je z njimi poudarjena vsebina podob.

Bergantovi naročniki so bili samostani: cistercijanski, frančiškanski, kapucinski in uršulinski; potem kranjski in to predvsem kulturno pomembnejši plemiči in pa cerkve na deželi, kjer so postale slikarjeve podobe last kmečkih množic. Da so ljubljanske župnije revne v po-



Sl. 25. F. Bergant, podoba barona Erberga v Nar. gal. v Ljubljani.

sesti Bergantovih slik, bo imelo pač svoj vzrok v tem, da so bile tik pred njegovim pojavom v Ljubljani tamkajšnje cerkve bogato opremljene z umetninami njegovih predhodnikov. Kot Metzinger in Ilovšek, tako je tudi Bergant s svojim delom zajel večino slovenskega narodnostnega ozemlja. Za primorske in koroške kraje res o tem še nimamo dokazov, zato pa je njegov delež na Štajerskem toliko večji in sega do nad Maribora, kjer se je poleg ene Metzingerjeve oltarne slike ohranila tudi dvostranska banderska slika Bergantova. Prelestna Savinjska dolina se pa more ponašati s skoraj najvrednejšim izborom njegovega dela. In kakor Metzinger in Ilovšek tako je tudi Bergant zakladal z izdelki svojega čopiča še sosednjo Hrvatsko in tako širil sloves ljubljanskega kulturnega centra. Ko je tako s svojim delom seznanil vse stanove po širni domovini in to domovino proslavil še v tujini, se je lahko poslovil od svoje slovenske Caruiolije z zavestjo, da jo zapušča z obstretom nesmrtnosti.

Zusammenfassung. — Der Verfasser veröffentlicht hier einen Auszug aus seiner im Drucke noch nicht erschienenen Monographie über den slovenischen Maler Fortunat Bergant, der 1720 zu Mekinje geboren wurde, 1769 in Laibach als angesehenere Künstler gestorben ist. Ueber seine Schulung ist nichts bekannt, doch bestehen keine Zweifel darüber, dass er sowohl mit der zeitgenössischen französischen, sowie auch mit der römischen und venezianischen Kunst vertraut gewesen ist. Um 1750 malte er in der kroatischen Lika. Dann ist durch neun Jahre sein Wirkungskreis unbekannt und erst 1760 fängt seine reife ununterbrochen bis zum Tode dauernde, auf Krain und Südsteiermark sich erstreckende Tätigkeit in Laibach an.

Bergant unterhielt persönliche Beziehungen zu den Anfängern der slovenischen national-kulturellen Wiedergeburt zu Beginn der 2. Hälfte des 18. Jahrh.; sein Zeitgenosse, der Dichter Repež, widmete seinem Passionszyklus auf der Križna gora in Innerkrain ein slovenisches Wallfahrerlied mit rührenden Schilderungen der dargestellten Szenen.

Zur Zeit sind noch 85 Ölgemälde erhalten; weitere 12 Tafeln sind ganz übermalt; 15 Bilder sind noch näher zu untersuchen, bevor man sie einwandfrei Bergant zuerkennen können wird. Acht Werke sind nur urkundlich bekannt und zum Teile gewiss endgültig verloren.

Von den vier bedeutenden Laibacher Malern um die Mitte des 18. Jahrh., Metzinger, Ilovšek, Cebej und Bergant, ist letzterer sicher der urwüchsigste. In seinen Altarbildern, Porträten und Genres offenbart sich eine ausserordentliche Vertiefung in den seelischen Gehalt des Dargestellten. Trotz oft äusserst expressiven Formen im Gesichtsausdrucke und in den körperlichen Bewegungen ist die Gesamtkomposition doch von Gleichgewicht beherrscht und seine gedämpften Farben wirkungsvoll zusammengestimmt. Eigenartig ist Bergants scharfer, kantiger Faltenwurf mit grossen dekorativ berechneten Flächen, was an den spätgotischen Faltenstil erinnert. Für Bergant sehr charakteristisch ist ferner das Inkarnat, wo er neben rosafarbenen Lichtflächen und rotbraunen Schatten verschiedene Töne des Olivgrünen auf ganz besondere Weise verwendet.



Sl. 26. F. Bergant, podoba baronice Erberg v Nar. gal. v Ljubljani.

Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani.

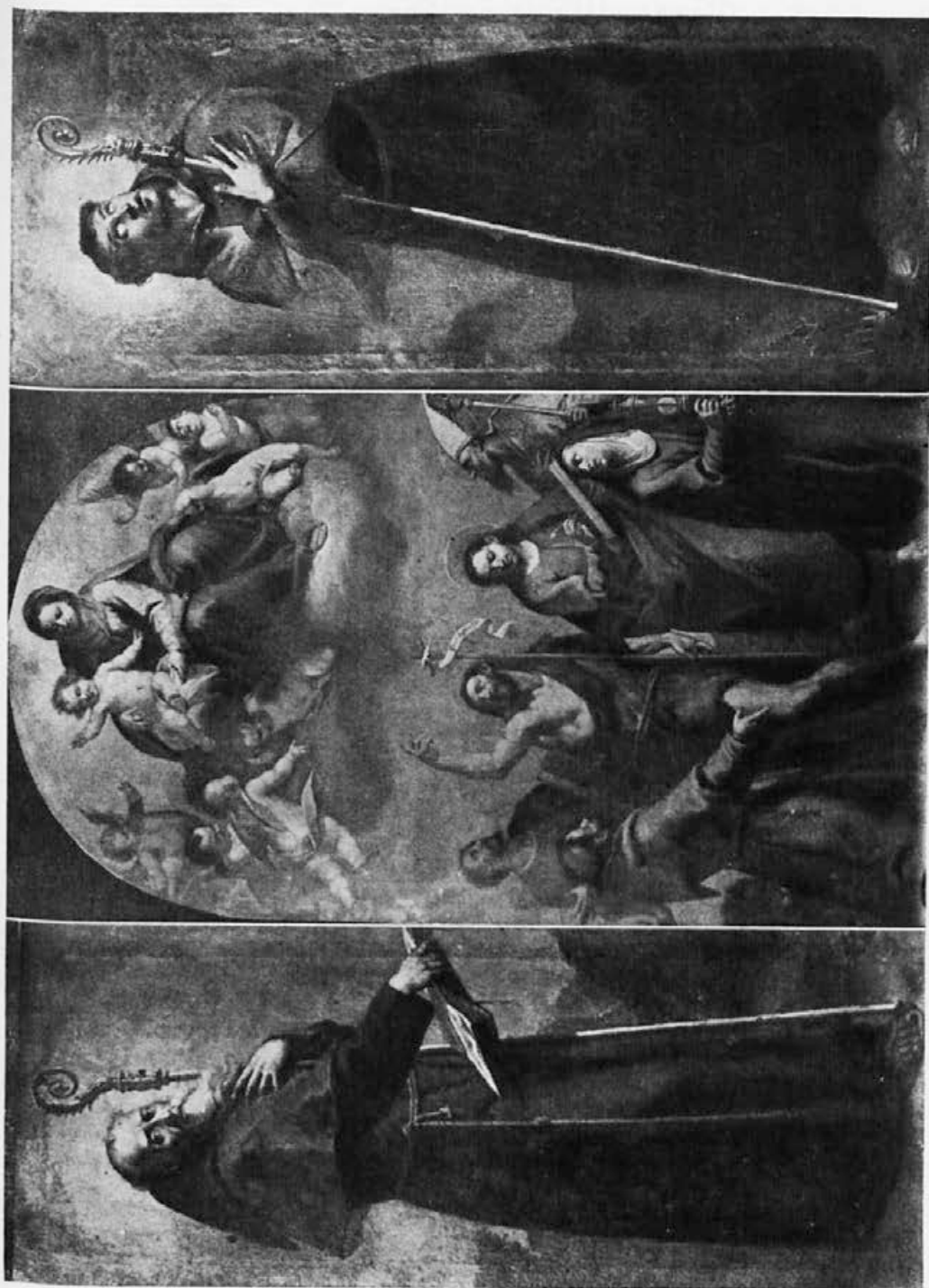
Janez Veider — Ljubljana.

Ljubljanski uršulinski samostan kot stavba nima kakih posebnih arhitektonskih lepote, če izvzamemo par arkadnih hodnikov in stopnišče, ki je poleg drugih olepšav okrašeno z dvema slabo ohranjenima Reinwaldtovima freskama iz Kristusovega trpljenja, s fresko žalostne Matere božje in stropno fresko Sedmerih darov sv. Duha, ki je delo Langusove učenke M. Jožefe Štrus. Odlikuje pa se samostan po bogati in pestri zbirki slik, ki je največja v Ljubljani. Dosedaj je bilo javnosti znanih le nekaj slik, ostale pa naj javnosti odkrije naš sestavek, ki je zasnovan kot katalog uršulinske zbirke.

Zanimivo je vprašanje, odkod so te slike sem prišle. Žal je arhivalnih podatkov o slikah zelo malo in jih bomo omenili pri posamezni sliki. Pač pa nam mnoge slike same razodevajo svoje poreklo. Največjo in najlepšo skupino tvorijo slike iz nekdanje ljubljanske kapucinske cerkve in samostana. Lahko rečemo, da so se vse glavne kapucinske slike ohranile v uršulinski zbirki. Precej je jezuitskih in nekaj avguštinskih slik. Zanimive so slike iz Schellenburgove zapuščine. Več slik so uršulinke prinesle s seboj iz Gorice, odkoder so se l. 1704. naselile v Ljubljano. Jasna je vrsta slik, ki so krasile prvo, začasno cerkvico, ki so jo uršulinke zgradile kmalu po svoji naselitvi. Tudi sedanja cerkev ima odlično zbirko slik. Druge slike bomo razporedili po času, po avtorjih in po predmetu, ki ga predstavljajo. Več je italijanskih slik. Vse ostale slike pa bomo zvrstili v skupino Razne slike.

Vse slike, ki niso drugače označene, so slikane z oljem na platno in četverokotne. Pri meri pomeni vedno prva številka višino, druga širino.

Kapucinske slike. — Ljubljanski kapucinski samostan so zatrli Francozi l. 1809. Naslednje leto so se v samostan naselili francoski vojaki, cerkev pa je postala konjušnica in shramba za vojne potrebščine. Tudi v Avstriji je ostal samostan vojašnica, cerkev pa shramba za vojaško seno. Ker je oboje začelo razpadati, je vlada sklenila vse podreti. L. 1817. so res prodali samostan trgovcu Pessiacku, cerkev pa Alborghettiju. Oba sta se zavezala stavbi podreti v štirih mesecih. Vse ruševine so pospravili šele l. 1821. ob pripravah za kongres. Francozi so dovolili kapucinom vzeti s seboj, kar so hoteli. (Vrhovnik: *Zatrite ljubljanske cerkve v Danici I.* [1905], str. 542 sl.). Kapucini so pač vzeli s seboj manjše reči, velike slike in več knjig pa je prišlo v sosednji uršulinski samostan. Kako, o tem nam samostanska kronika nič ne pove. K uršulinkam so prišle vse tri Palmove slike iz velikega oltarja (sl. 27), slike iz stranskih oltarjev in iz samostana.



Sl. 27. Jacopo Palma ml., slike iz nekdanjega glavnega oltarja v kapucinski cerkvi, sedaj pri uršulinkah v Ljubljani.

Št. 1. Glavna slika iz velikega oltarja (571 × 205), zgoraj polkrožno zaključena je odlično delo Palme ml. (1544—1628). Slika je morala nastati med leti 1611, ko je bila cerkev posvečena in letom 1628, ko je Palma ml. umrl. Ta slika je največja dragocenost uršulinske zbirke. Objavljena je v Stelétovih Monumentih, II. sl. 18. Slika ima dva dela. Spodaj na zemlji so svetniki, na oblakih pa Mati božja z Detetom in angelci. Svetniki so sledeči: Prav spodaj na levi kleči sv. Frančišek Asiški z razprostrtimi rokami, njemu odgovarja na desni sv. Klara, ki tudi kleči in drži v roki monštranco. Med njima stojita močno razgiban sv. Janez Krstnik in mirno pisoč sv. Janez Evangelist, ki mu je bila cerkev posvečena. Za Frančiškom stoji sv. Marko z levom, ki je prišel na oltar verjetno zato, ker je bila cerkev posvečena na dan sv. Marka. Za sv. Klaro pa stoji sv. Martin škof z brado in v lepem profilu. Nad svetniki sedi na oblakih Marija z Jezuškom, okrog njih rajajo angelci. Slika je sijajno ohranjena in nepreslikana (sl. 27).

Dočim je bila glavna slika velikega oltarja že vedno znana, pa stranski sliki velikega oltarja doslej nista bili znani. Večji kapucinski oltarji imajo vedno eno glavno in dve stranski sliki. Isto je imel tudi ljubljanski kapucinski glavni oltar. Zgoraj opisano srednjo sliko sta obdajali dve stranski, ki sta prav tako delo Palme ml. Da nista bili znani, je vzrok v tem, ker sta viseli obrnjeni in sta kazali na hrbtu naslikani poznejši podobi. Sedaj visita v cerkvi v kapelah sv. Uršule in sv. Avguština.

Št. 2. Sv. Bonaventura (212 × 86). Redovnik kapucin stoji v profilu obrnjen na desno. Krasno glavo s sivo brado je zasukal skoraj naravnost predse. V desni drži odprto knjigo, ki jo opira na stegna. Levico pritiska na prsi skupno s škofovsko palico. Nad redovno obleko ima ogrnjen čez pleča kratek rdeč kanoniški plašček. Ozadje je nevtralnno. Slika je dobro ohranjena in nedvomno delo Palme ml. (sl. 27).

Št. 3. Sv. Anton Padovanski je naslikan na hrbtu slike sv. Bonaventura. Stojčč mladostni svetnik pestuje Jezuščka, ležečega na knjigi. Cedna slika je iz 1. pol. 18. stol.

Št. 4. Sv. Ludovik Tuluški. Iste mere in oblike kot sv. Bonaventura. Mogočne postave v habitu in rdeči mozzeti stoji frontalno in se v zgornjem delu telesa nalahno sklanja nad škofovsko palico. Sijajni roki ima prekrizani na prsih. Krasno, nalahno poraslo glavo je dvignil na desno proti nebu. Na desni spodaj sta krona in mitra. Slika je odlično delo Palme ml. V glavnem je nepoškodovana. Le ko so jo sneli z oltarja ter jo poslikali še na drugi strani, so jo pri vrhu odrezali, pa k sreči le nevtralnno ozadje, glavo od čela dalje so pustili zavito nazaj ter jo tako ohranili. Sedaj je dostavljeno le nevtralnno ozadje za originalno glavo in slika učinkuje lepo kot celota (sl. 27).

Št. 5. Sv. Frančišek Asiški, naslikan na hrbtu slike sv. Ludovika. Isto delo kot sv. Anton pod št. 3, le da je par decimetrov nižji od nje. To priča, da so Palmove slike v 1. pol. 18. stol. sneli z oltarja in jih obrnjene nanovo poslikane obesili v samostanskih prostorih. Sv. Frančišek je upodobljen klečeč v zamaknjenju, ko prejema Kristusove rane.

Št. 6. Prosta predelava glavne slike (240 × 137). V prvi polovici 18. stol. je Reinwaldt napravil mesto Palmove novo oltarno sliko. Tudi tu so na zemlji svetniki, na oblakih pa Marija. Na zemlji sedi sv. Janez Krstnik z jagnjetom na kolenih, za njim je sv. Frančišek Asiški, ob njem pa nov svetnik apostol Pavel, ki ga Palma nima. Mesto Palmove sv. Klare, je

sv. Elizabeta v habitu in s knežjo krono na glavi. Svetnica daje vodeničnemu siromaku zlatnik na krožnik. Na oblakih je Mati božja z Jezuškom v profilu, ob njej kleči sv. Jožef, ki ga Palma nima. Zgornja skupina je obdana od tipičnih Reinwaldtovih angelskih glav. Slika je deloma popravljena in spodaj nekoliko odrezana. K tej novi osrednji sliki na velikem oltarju je nekaj desetletij pozneje A. Cebej napravil dve stranski, ki sta tudi v tej zbirki:

Št. 7. Sv. Frančišek Asiški (155 × 61). Zgoraj kot kapucinske stranske slike navadno polkrožno zaključena. Na nevtralni pokrajini in ozadju stoji elegantna postava frontalnega svetnika. Na rokah, nogah in prsih so vidne rane. Desnico proži k tlom, levico z dvoramnim križem pritiska na prsi. Lepo glavo je nagnil na levo. Zelo dobro ohranjena Cebejeva slika. Njegova je tudi naslednja slika.

Št. 8. Sv. Anton Padovanski, iste mere in oblike kot sv. Frančišek. V podobni nevtralni pokrajini stoji svetnik v kapucinski noši. V rokah nosi Jezuška na belem prt. Dete ga ljubeznivo gleda in ga boža.

Št. 9. Sv. Feliks a Cantalizio (225 × 140). Zgoraj polkrožna. Vrhovnik piše v že omenjeni razpravi o podrtih ljubljanskih cerkvah po Dolničarju, da je sliko napravil Janez Jurij Remb za proslavo beatifikacije sv. Feliksa v l. 1712. — Na desni kleči kapucinski svetnik s sivo brado, držeč Jezuška na plenici. Nad njim angelček z venčkom, še višje nad njim nebeški Oče, ki blagoslavlja, obdan od angelskih glav. Na levi sedi Mati božja, ki razprostira roki, ko oddaja Dete svetniku. Spodaj je na sredi angelček z vrečo kruha in žemelj. Zivahne barve, ohranitev dobra.

Št. 10. Mati božja med sv. Frančiškom in sv. Antonom (216 × 168). Mati božja sedi na oblakih. V naročju ima prt s cveticami. Ohranjena je proti sv. Antonu z Jezuškom na desni. Na levi sedi sv. Frančišek in podpira glavo. V naročju ima lobanjo in rožni venec. Italijansko delo začetka 18. stol. Napis: Renovirt 1750. To popravilo je verjetno izvršil Cebej.

Št. 11. Sv. Leonard Brindiški (195 × 153). Svetnik stoji obrnjen na desno in drži knjigo s sliko Brezmadežne. Na levi krajina, spredaj odprta cerkva, v kateri mašuje Leonrad, dvignjen od tal pred Marijinim oltarjem. Temna italijanska slika.

Št. 12. Sv. Jožef a Leonisa (185 × 127). Vrhovnik pripoveduje, da so imeli kapucini l. 1747. velike slovesnosti temu svetniku na čast. Verjetno je slika iz tega leta. Stoječi kapucin premišljuje Kristusa. Na levi angel, za njim voda z ladjo, na levi pokrajina in kapucinski samostan. Pred njim mučijo svetnika. Na nebu angel.

Ohranjeni sta še dve obstranski oltarni sliki. Kapucinske cerkve so imele poleg velikega oltarja s tremi slikami in dveh malih ob prezbiteriju z eno sliko, še en večji oltar s tremi slikami, ki je stal v posebni kapeli. Na takem oltarju sta stali ti dve obkrajni sliki, žal sta obe zelo slabo ohranjeni.

Št. 13. Sv. Boštjan (154 × 87). V krajini s skalami raste mogočno drevo, nanj je privezan svetnik z izrazitim naturalističnim obrazom. Preboden je s puščicami, iz ran teče kri. Odlično italijansko delo 17. stol., a precej raztrgano.

Št. 14. Sv. Rok iste oblike in mere. Svetnik v običajni romarski obleki in pozi, ob kraju pes s kosom kruha. Ista roka kot pri sv. Boštjanu.

Tudi V. Metzinger je napravil za kapucinski samostan dve odlični sliki sv. Frančiška in Antona. Zdi se, da nista bili namenjeni za oltar, ampak za samostanski refektorij. Da nista bili slikani za frančiškane temveč za kapucine, priča kapucinski habit pri obeh svetnikih in bradat sv. Anton.

Št. 15. Sv. Frančišek Asiški (200 × 126). Svetnik kleči na enem kolenu pred mizo, na kateri je lobanja, nanjo polaga Frančišek svojo levico z dvoramnim križem. Pred lobanjo je odprta knjiga. Obrnjen je naravnost, levico ima razprostrto proti tlom. Na telesu so vidne rane. Lep zamaknjen obraz nalahno dviga proti nebu. Slika je dobro ohranjena.

Št. 16. Sv. Anton Padovanski, iste oblike in mere kot pri Frančišku. Anton kleči ob pultu, na njem je zaprta in odprta knjiga in lilija. V rokah drži Jezuščka na prtu, ki se ljubeznivo spenja k njemu in ga objema. Odlično ohranjena.

Verjetno, da sta bila kapucinska tudi dva hišna oltarčka in njune tri sličice pod št. 195, 259 in 260 ter Brezmadežna pod št. 49.

Jezujske slike. Ob razpustitvi reda je cerkev sv. Jakoba ostala nedotaknjena. Zato so tudi njene oltarne slike ostale na svojem mestu do danes. Pač pa so raznesli slike iz samostana, ki je pogorel l. 1774. Gotovo je ob tej priliki zgorelo več slik. Za veliko Metzingerjevo sliko Pietà iz samostanske obednice vemo, da se je že vnela in jo je pozneje dopolnil J. Potočnik in krasi sedaj obednico frančiškanskega samostana. Tudi v uršulinsko zbirko je prišlo poleg dela knjižnice nekaj slik iz jezujskega samostana.

Št. 17. Sv. Ignacij (125 × 90). Izgleda, da je špansko delo. Je to dober frontalen portret svetnika do kolen. Stoji pred pultom, na katerem je odprta knjiga z jezujskim geslom: OAMDG. Z desnico drži knjigo, levico ima na prsih, iz katerih šviga plamen. Okrog te glavne slike je nanizanih devet minjaturnih portretov (18½ × 15). Predstavljajo devet Ignacijevih tovarišev. Prvi se šteje Ignacij sam, drugi tovariš, P. Franciscus II. Xaverius, je slikan v profilu, iz prsi šviga plamen in križci, levo drži na prsih. Tretji je frontalen P. Petrus III. Faber, drži v rokah lilijo. Četrti P. Iacobus Maria III. Lainez je tudi frontalen, v desni ima odprto knjigo. Peti P. Claudius V. Lais je frontalen in ima zaprto knjigo pred prsi. Šesti P. Paschasius VI. Proeth, slikan je v profilu, z desno blagoslavlja, v levi drži robec. Na levi ga zelena kača pika v hrbet, na desni se druga spenja proti obrazu. Kači se vijeta po drevesu. Sedmi je frontalen P. Simon VII. Rodericus. Za hrbtom ima knjige, pred seboj globus, v roki šestilo in v drugi knjigo, zadaj krono. Osmi P. Alphonsus VIII. Salmgen je v profilu s knjigo. Deveti je P. Joannes IX. Codurius, ima prekržani roki na prsih. Deseti P. Nicolaus X. Bobadille. V rokah nosi palico in sliko Marije Celske. Slika je iz 1. pol. 18. stol.

Št. 18. Sv. Ignacij, ovalen (82 × 63), dokolenski, frontalen; na prsih ima ime Jezusovo v žarkih in škapulir s podobo žalostne MB. Slika je obrobljena s slikanim vencem rož. Na napisnem traku spodaj: Vatter Ignati bitt für uns. Zgoraj napis: Gott daß dich die Menschen lieben! Italijansko delo, konec 17. stol.

Št. 19. Sv. Frančišek Ksaverij, iste oblike, mere in roke. Frontalen, dokolenski portret, na prsih Jezusovo ime v žarkih. Spodaj napis:

H. Franciscus Xaveri, zgoraj pa: O Gott ich liebe Dich. Vse obdano z ven-
cem rož.

Dve enako veliki in od iste roke slikani jako lepi beneški podobi istih
dveh svetnikov, dobro ohranjeni:

Št. 20. Sv. Ignacij (128 × 95). Dokolenski svetnik v mašnem plašču
in beli albi. Roki ima prekrizani na prsih. Zamaknjen obraz je v desno
dvignjen navzgor, kjer je ime Jezusovo, obdano od angelskih glavice. Ta obraz
je izredno sličen obrazu sv. Mohorja na Langusovi sliki stolniškega sv. Mi-
klavža pod št. 85. Ker je Langus to sliko očitvidno kopiral po stari Liberijevi
sliki, bi utegnili biti tudi ti dve sliki delo Liberijevo. Za svetnikovim hrbtom
je miza pogrnjena z ornamentiranim prtom, na njej bired, kujiga in križ.
V ozadju zavese. Ta in naslednja slika visita v prezbiteriju.

Št. 21. Sv. Frančišek Ksaverij je iste mere in istega dela. Do-
kolensko frontalni svetnik v ohlapnem roketu s štolo krščuje pred seboj v
profilu klečečega zamorca, odičenega z okraski. Svetnik ga z levico, v kateri
ima križ, drži za ramo, z desno krščuje. Na levi je rožni venec in trak s
številko 1200000, ki znači, koliko poganov je Frančišek krstil. V oblakih ime
Jezusovo in angelske glavice.

Št. 22. Sv. Ignacij (80 × 65). Doprsen svetnik v talarju in biredu.
Okrog glave napis: O Deus si te homines nossent. Na prsih ime Jezusovo in
sličica žalostne MB., ki je z obraza lijejo obilne solze. Dobro italijansko
delo v rezljanem zlatem okviru in lepo ohranjena.

Slike iz avguštinskega diskalceatskega samostana. — Diskalceati
so l. 1657. začeli zidati cerkev in samostan na Ajdovščini v bližini
sedanje kavarne Evrope. Njihova cerkev z dvema zvonikoma je bila
odlična baročna stavba, ki je imela v notranjščini štukature, Jelov-
škove freske in oltarje, v katerih so nazadnje visele povečini Metzinger-
jeve slike. (Vrhovnik v Danici II. [1904], str. 157 in sledeče). Teh
slik žal ni več dobiti. Pač pa so prišle v uršulinsko zbirko štiri slike,
ki so visele v diskalceatskem samostanu.

Št. 23. Sv. Ana z Marijo in Jezuščkom (145 × 76) v originalnem
marmoriranem okviru, na vrhu polkrožno zaključena. Obe ženi sedita, Je-
zušček stoji v sredji in se oklepa sv. Ane in drži Marijo za roko. Marija mu
nudi sadje, na tleh košara s sadjem, na vrhu rdeč zastor, v oblakih 2 angela
stresata rože, prav na vrhu pet angelskih glavice. Italijanska slika iz 2. pol.
17. stol. Vrhovnik piše v omenjenem spisu, da je l. 1745. Metzinger naredil
za oltar sv. Ane novo sliko. Opisana slika bo torej prednica Metzingerjeve
oltarne slike sv. Ane. Gotovo je bila v samostanu obešena, ter je tako ostala,
dočim so vse cerkvene slike izginile.

Št. 24. Sv. Jožef (210 × 150). Isto kot s sv. Ano se je zgodilo s sliko
sv. Jožefa, ki jo je tudi Metzinger sredi 18. stol. nadomestil z novo. — Je
zgoraj polkrožno zaključena. Med arhitekturo stebrov stoji frontalno sv. Jožef
z Jezuščkom v naročju, na oblakih je šest angelov. Med stebri v ozadju vo-
domet, drevje in cvetje. Okorna beneška slika iz začetka 18. stol.

Št. 25. Sv. Nikolaj Tolentinski (106 × 82). Sredi slike je upo-
dobljen redovnik v profilu, ki moli pred križem, skozi okno se vidi mesto.
Spodaj napis: S. Nicolavs de Tolentino Ord: FF: Erem: S: Avg: Nekoliko
nižje: Roien po Christvshovim roistvam 1224. Starosti ie imel svoje. 81. Mei

svetnike postavljen pred sveto Cerkev od Evgenijeva 4. tega imena 1446. — Okrog glavne osebe je razvrščenih dvanajst medaljonov z minjaturnimi prizori iz svetnikovega življenja. Vsak prizor ima spodaj slovensko razlago. V zgornji vrsti so štiri prizori. I. Svetnik kleči pred oltarno mizo. Trije vragi ga pretepajo. Napis: Od hvdižhov vs navoshlivosti nich silny tepen. II. Bolnemu svetniku se pokaže Marija s sv. Avguštinom in mu ponuja kruha. Napis: V bolesni S; Mati boshia vi varstvi S; Avgustina s kruham ga osdravi. III. Več obešencev, drugi se potavlja v vodi. Napis: Eniga kateri po krivci ie obeshen bil inv drvsiga kateri je vtonil bil oshivil. IV. Iz morja se je dvignil potopljenec, ki so ga sprejeli na ladjo. Napis: Toneiezhim na mvriv proshen she shiv pristopi inv ovarvie. — Prizori na levi strani: V. Nikolaj mašuje, pred njim duše v vicah. Napis: Skvsi svoje andhotlivv mashvvene velikv dvshiz vs vvz rejshi. VI. Pred redovniki kleči belooblečen svetnik in sprejema habit. Napis: Vsame gvant svetiga Avgvstina nasse. VII. Redovnik pridiga pred korarji. Napis: Sapvsti stan corarski na eno pridigo eniga Avgvstinaria inv rata Avgvstinar. VIII. Mašnik vzdiguje sv. Hostijo, nad njo otrok. Spodaj dvojen napis: Roistvv Tolentinv ad S; Nicolavs V drugem delu: V sveti hostii Xrs vstalte eniga pobizha S; Nicolavs Tolentine gteiriga vabi hksebi. Prizori na desni: IX. Spredaj kleči svetnik in moli, zadaj mesto. Napis: Sa mestv Pisa proshen moli inu pred pogvbleniam serda vezhniga boshiga obarvie. X. Nikolaj moli pred križem, na oblakih angeli. Napis: Skvsi svete Angelce sheist meisov pred smertio h Christsv ie vablen. XI. Leži na postelji, pred njim redovniki in laik. Napis: Dekelce katere ie persilu skosi tega vikshiga iesti pezhene shive stvrj skosi sv. krish. XI. Redovniki molijo pred mrtvim svetnikom. Dvojni napis: Christvs sam ga khsebi takv. Drugi del: . . . vess . . . vmreti. Preprosto, a ikonografsko in jezikovno zanimivo delo iz srede 17. stol.

St. 26. Grb na še Ljube Gospe (112 × 70). Na levi Marija z razprostrtimi rokami, na desni sv. Anton z Jezuškom, med njima trata s cveticami, za njo reka, v ozadju gričevje, sredi T. Na sredi plava z neba doli pas iz vrvi, v njegovi sredi srce z zlato krono na vrhu. Srce je predeljeno s križem v sredi na dva dela, prva polovica je rdeča, druga bela in polna ran. Spodaj v baročnem belo slikanem okviru napis: In solligen Figur ist erschienen dem h. Vatter Anthonii von Padua Barfüsser Orden Vnser Libe Frau, vnd sprach: Anthonij das ist mein Wappen das ich gefühlt hab in meinem Herzen seyt mein lieber Söhn Jesus Christus gecreüziget worden ist, Vnd wer diß Wappen auff seiner Thüür oder sein Hauff vor Augen hat, so ist Selbig Hauff gefreit vor prunst Pestilenz Vnd zauberey. Darvon hat Anthonii diß Wappen sein Herz gefast vnd darin gehabt biß in sein End: Vnd hats mit seiner Gürtel Vmbfangen zu einem Zeichen der göttlichen Lieb die er darinnen gehabt Vnd hat diß Wappen offentlich verkündigt zu Padua da er begraben ligt. — Spodaj še napis: Warhaftige Geschicht Vor Vnser Lieben Frauen Wapen. — Preprosto delo iz konca 17. stol. Da je res avguštinska slika, priča poudarjanje, da je sv. Anton njihovega reda, kar je res bil preden ni prestopil v frančiškanski red. — Dobro ohranjena.

Schellenburgova zapuščina šteje sedem slik. Po kroniki je prišla vdova Schellenburg stanovat v samostan. Gotovo je med drugimi

rečmi vzela s seboj tudi te slike. To sta najprej dva portreta zakoncev Schellenburg, potem njuna parona sv. Jakob in sv. Katarina, ki sta ju imela po takratnem običaju obešena nad posteljo. Zanimivi sta posebno sliki do sedaj po delih neznanega našega slikarja Janeza Zupanca, ki predstavljata Zadnjo večerjo in Gostijo pri farizeju Simonu. Slikani pa sta tako, da sta bili brez dvoma namenjeni za Schellenburgovo obednico. Sedaj visita v prezbiteriju na vsaki strani velikega oltarja. V zbirki je še ena Zupančeva slika, Prihod sv. Duha, zato smemo tudi to prišteti Schellenburgovi zapuščini. Oglejmo si slike.



Sl. 28. N. Bambino?, sv. Katarina pri uršulinkah v Ljubljani.

Št. 27. Jakob Schellenburg (98 × 76) z letnico 1704. Doprnski plemič en face z lasuljo in v takratni noši. Desnico drži na prsih, v levici ima ustanovno pismo. Na levi je njegov grb z Merkurjem. Ob glavi obnovljen napis: *Jacobus a Schellenburg ano. Xti 1704 Provinc. Carniolae suae S. Z. Conventvs Camnicensis RR. PP. Franciscanorum et monasteri societatis Vrsylae Fvndator*. Slika je tudi drugače skoro vsa preslikana. Na hrbtu: *pinx 1704. regenerirt 1885. M. Gabriela r. i. p. Rest. M. Trpin Laibach 1914.*

Št. 28. Ana Katarina Schellenburg-Hofstätter, ista mera in ista roka. Dokolenska plemkinja frontalna, oblečena in spletena po takratni noši. V roki drži zaprto pahljačo, okrog vratu, v ušesih in laseh nakit. Na desni dvojen grb: Schellenburg-Hofstätter. Ob glavi obnovljen napis: *Anna Catharina Schellenburg nata Hofstetteriana ano Xti 1704. Con-*

ventvs Camnicensis RR. PP. Esc(!) et Monasteri societatis S. Vrsulae Fvnd. Močno preslikano. — Slikal ju je verjetno isti J. Krst. Mottbas, ki je okr. 1704 slikal ista portreta za frančiškane v Kamniku (Stelè, Pol. okr. Kamnik T., str. 68).

Št. 29. Sv. Jakob (106 × 92). Dokolenski svetnik obrnjen na levo. V levici drži romarsko palico, desnico ima na prsih. Gleda zamaknjen proti nebu.

Št. 30. Sv. Katarina ista oblika in mera kot sv. Jakob. V rokah drži meč in palmo. Mladostno glavo z bujnimi lasmi je energično obrnila



Sl. 29. Janez Zupanic, Zadnja večerja pri uršulinkah v Ljubljani.

na desno, pogled dvignila proti nebu. Obe sliki sta delo beneške šole (Bambino?) in izvrstno ohranjeni. Sv. Katarina ima isto, samo zaobrnjeno glavo kot sv. Uršula v velikem oltarju pod št. 46, ki je očitno istega mojstra. Sliki visita v prezbitoriju ob zakristijskih vratih (sl. 28).

Št. 31. Zadnja večerja (155 × 204). Na desni podpis: Johans(!) Svpantz-eeziz(!) 1705. Prizor je slikan v chiaroscuro. V sredi sedj Kristus z Janezom, osvetljen po goreči sveči; druga sveča razsvetljuje bolj medlo drugo skupino apostolov. Osebe so močno razgibane; gube oblek velike in trde. Spredaj pes gloda kost. Ta in naslednja slika visita v prezbitoriju (sl. 29).

Št. 52. Gostija pri farizeju Simonu; ista oblika, delo in mera. Kristus sedi spredaj v profilu. Pred njim kleči Magdalena, ki mu z lasmi briše noge. Okrog mize so zbrani farizeji z živahnimi kretnjami. Kristus nasproti sedi Simon, ki skozi očala opazuje Gospoda. Kristus z njim govori, kar izražajo tudi geste rok. Dva služabnika strežeta. Na mizi pribor. Pred mizo leži pisan pes. — Ohranitev obeh slik je dobra (sl. 50).

Št. 55. Prihod sv. Duha (165 × 135). Delo priča, da je tudi ta slika Zupaničeva, le da je slikana v svetlem, prejšnji dve pa v temnem okolju. V sredi sedi M. b. s knjigo v roki, spredaj na stopnici sedi na levi



Sl. 50. Janez Zupanic, Gostija pri farizeju Simonu pri uršulinkah v Ljubljani.

en apostol, na desni drugi kleči, ostali so zbrani okrog Marije. Na vrhu oblaki z angelskimi glavicami in sv. Duhom. Slika je dobro ohranjena.

Verjetno je še kaka slika v zbirki iz Schellenburgove zapuščine, a se ne da več ugotoviti, katera bi bila.

Iz Gorice prinesene slike. — L. 1704. so prišle iz Gorice uršulinke in so se naselile v Ljubljani. S seboj so pripeljale poleg drugega (n. pr. krasna rezljana omara v zakristiji iz 17. stol.) tudi precej slik. Mislim, da spada v to vrsto večina beneških slik uršulinske zbirke, a ne moremo o njih tega zagotovo reči, ker nam kronika o tem nič ne poroča.

Št. 34. Sv. Avguštin (128 × 95). Svetnik kleči na enem kolenu in razprostira roki. Pastoralę ima naslonjen na pult, na katerem je križ, ena zaprta in ena odprta knjiga. Beneško delo konec 17. stol.

Št. 35. Sv. Uršula, ista oblika in mera kot sv. Avguštin. Svetnica kleči na tleh, pred njo leži puščica. Ob strani zastorna draperija. Obe sliki sta istega dela in dobro ohranjeni. Visita v cerkvi v kapelah teh dveh svetnikov.

Poleg teh dveh slik spadajo sem kot delo iste roke kakor številki 34. in 35. štirje medaljoni, ki so bili nekdanj v atikah oltarjev, vendar ne v ljubljanski prvi uršulinski cerkvi, ker so bili isti svetniki v glavni oltarni odprtini. Torej so tudi te slike prišle iz Gorice. Tri so slikane na les, ena na platno. Visijo v zakristiji.

Št. 36. Sv. Uršula, les, oval (60 × 46). Slična portretu, frontalna, dokolenska, drugače skoraj ista kot sv. Uršule pod št. 35. V levi roki drži srce, prebodeno s puščico, v desni palmo. Modna obleka. Dobro ohranjena.

Št. 37. Sv. Avguštin, ista oblika in mera kot sv. Uršula. Lepo in mirno slikan frontalni dokolenski škof s srcem v roki.

Št. 38. Sv. Ignacij Lojolski, ista oblika in mera kot zgoraj. Je tudi uršulinska slika, ker uršulinke časte tudi tega svetnika. Tudi ta je podoben portretu. Dokolenski frontalni jezuit kaže z desnico ime Jezusovo, v levici ima odprto knjigo z jezuitskim geslom: OAMDG.

Št. 39. Sv. Karel Boromejski, oval, platno (74 × 59). Dokolenski škof v mozzeti sklepa roke pred križem, knjigo in lobanjo. Tudi Karel spada med uršulinske svetnike.

Slike iz stare cerkve. — Samostanska kronika večkrat omenja staro cerkev — alte Kirche, — ki je morala nastati kmalu po dohodu redovnic po l. 1704. Cerkev je imela po kroniki stolp z dvema zvonovoma, troje oltarjev in grobnico za redovnice in plemiče, posebno za redovnega ustanovitelja Schellenburga, ki je umrl l. 1715. O tej cerkvi ni sledu; niti kraj nam ni znan, kjer je stala, še manj njena oblika. Ohranili so se deli lesenih oltarjev in nekaj kipov iz takomenovane frančiškanske delavnice. K sreči pa imamo vse tri oltarne slike in še četrto, o kateri tudi po kroniki vemo, da je bila v cerkvi.

Vse tri oltarne slike so odlično benečanko delo iste roke, le žal da slabo ohranjene in deloma preslikane.

Št. 40. Sv. Trojica, na vseh straneh obrezana meri sedaj (140 × 118). Na oblakih sedi sv. Trojica obdana od značilnih angelčkov, ki jih najdemo tudi na obih slikah za stranske oltarje. Pod sv. Trojico je na sredi škofov grb, ki je spodaj odrezan, kar znači, da se je slika spodaj še nadaljevala. Sedaj visi v zakristiji.

Št. 41. Sv. Avguštin, zgoraj baročno prirezan (230 × 110). Ob pultu sedi škof, frontalni, na prsih ima srce, v desni gosje pero, levo dviga proti nebu. Z desne je prihitel deček v profilu v beli srajčki z zajemalko v roki. V oblakih živahna skupina angelčkov, v sredi na vrhu sv. Trojica. Na desni spodaj je Schellenburgov grb, ki priča, da je to slika, o kateri kronika piše, da jo je on poklonil stari cerkvi za stranski oltar.



Sl. 31. Fr. Jelovšek, Rojstvo; pri uršulinkah v Ljubljani.

Št. 42. Sv. Uršula, ista oblika in mera kot sv. Avguštín. Umirajoča svetnica stoji na tleh, podpirana od treh angelov. Ima prebodene prsi, desnico pritiska nanje, levica je omahnila. Glavo je nagnila na levo. Nad glavo ji držita angelčka venčka. V oblakih sv. Trojica z angelčki. V ozadju arhitektura s stebri.

Št. 43. Sv. Frančišek Pavelski, (178 × 125). Svetnik s svojim spremljevalcem plava na plašču po morju. Nad glavo temen oblak, v njem dva angelčka z venčki in palmo. Samostanska kronika piše, da je to podoba 2. aprila 1710 prinesla neka oseba v cerkev ter jo za ta dan postavila na oltar in poskrbela za javno službo božjo v čast sv. Frančišku. Ista oseba je obljubila, da postavi za to sliko poseben oltar, kadar se bo zgradila nova cerkev. To se je res zgodilo, ko je v novi cerkvi dobil sv. Frančišek poseben oltar. Zdaj visi ta slika na steni v nekdanji kapeli sv. Frančiška, ki pa se sedaj imenuje po sv. Angeli.

Oltarne slike v cerkvi. — Sedanja uršulinska cerkev ima lepo zbirko odličnih oltarnih slik.

a) Veliki oltar ima poleg novejših še kar šest historičnih slik, ki se vrstijo po cerkvenih praznikih. Vse slike so iste oblike: na vrhu baročno prirezane in merijo po 415 × 212 cm. Vse so razmerno dobro ohranjene z nebitvenimi preslikavami.

Št. 44. Sv. Trojica. Naslikala jo je l. 1840. pod Langusovim vodstvom M. Jožefa Štrus. Umetniške kvalitete sicer nima visoke, pač pa je v oltarju izredno dekorativna. Spodaj je ogromna zemeljska obla v oblakih. Na njej kleči Marija. Na oblakih sedita Bog Oče in Sin, ki držita nad Marijo krono. V oblakih sv. Duh z angelci. Dobro ohranjena.

Št. 45. Rojstvo Gospodovo je značilno, podrobnosti bogato Jelovškovo delo. Središče tvori Marija z Jezuškom v jasliah (v Langusovi dobi preslikana). Okrog nju so v krogu zbrani pastirji, pastirica in pastirčki z ovcami in drugimi darili. Na levi za Marijo je sv. Jožef z lilijo v roki. Ozadje tvori italijansko-renesančna arhitektura stebrov, lokov, gred in ruševin, skozi katere se vidi mesto in pokrajina. Nad arhitekturo plava mogočen angel v spremstvu dveh malih. V vrhnem loku slike je napisni trak: Gloria in excelsis Deo (sl. 51).

Št. 46. Sv. Uršula. Močen chiaroscuro. V ospredju stoji elegantna postava sv. Uršule. Desnico pritiska na prsi, v levici drži gosto nagubano belo zastavo. Glavo ima zasukano na desno; glava je ista kot smo jo našli pri sv. Katarini pod št. 50., kar razodeva istega mojstra. Njen rdeči plašč je očitno preslikan. Nad glavo ji plavajo angelčki s palmami in venčki. V vrhnjem loku je božje oko. Na desni od sv. Uršule leži mrtva njena tovarišica. Še bolj v ozadju je viden v poltemi papež s spremstvom. Na levi so druge tovarišice in Huni. Pod njimi je grb vdove Schellenburg-Hofstätter, kar priča, da je ta gospa daroviteljica te krasne slike. Slika spominja na sliko sv. Andreja v Komendi, ki jo je slikal Benečan Bambini, zato bi utegnila tudi sv. Uršula biti njegovo delo (sl. 52).

Št. 47. Sv. Avguštín je signiran na hrbtu: Pinx. l: F: Rainwaldt anno 1727. Je trda risba in razen glave svetnika precej okorna. Spodaj je razburkano morje s potapljajočo se ladjo, v desnem kotu sedi angelček z zajemalko. Nad morjem velik oblak, ki ga nosita angelčka. Na



Sl. 32. N. Bambino (?), Sv. Uršula: pri uršulinkah v Ljubljani.

njem kleči sv. Avguštin v ornatu. Obdajata ga angelčka s škofovsko palico in knjigo. Škof drži v levici srce na prsih, z desnico blagoslavlja. Glavo z mitro je nagnil na levo. Okrog glave je cel venec angelskih glavice v oblakih, na vrhu božje oko. Ohranitev je dobra, le barve so otemnele (sl. 35).

Št. 48. Sv. Angela. To je edina oltarna slika nove cerkve, o kateri poroča samostanska kronika, pa žal ne pove avtorja. Pravi le, da jo je napravil slikar v vsej hitrici l. 1768, za 40 fl. Takrat so namreč praznovali beatifikacijo sv. Angele, ustanoviteljice uršulinskega reda. Kronika še pristavlja, da je slikar nato izgotovil še manjšo sliko, ki je popisana pod št. 221. Na stopnici stoji frontalno redovnica v takratni noši. Pred njo kleči angelček z lilijo in kaže kvišku. Svetnica pritiska levico na prsih, z desnico pa drži na pultu slonečo odprto knjigo z napisom: Ante omnia dilectissimae filiae diligite Deum et proximum vestrum. Pred knjigo stoji križ. V ozadju je naslikana lestvica, ki sega do neba. Po njej spremljata po dva angela po dve devici proti nebu. Iz neba doli gre napis: Angela non morieris priusquam talem societatem fundaveris. V oblakih so angelske glavice. Na desni steber z zaveso. Slika je Cebejeva, a je bila v Langusovi dobi skoraj vsa preslikana.

Št. 49. Brezmadežna. Ta slika je slična oni v stolnici za zornice. Je brez dvoma Metzingerjeva in v Langusovi dobi popolnoma preslikana (kot tudi stolniška). Uršulinska ni bila narejena za ta oltar. Je mnogo premajhna in na vseh koncih dostavljena. Verjetno je bila nekdanj kapucinska za zornice. Prvotna njena mera je 335 × 195 cm. Brezmadežna stoji v mogočni postavi frontlano na zemeljski obli, luni in kači. Desnico drži na prsih, levico z lilijo je raztegnila. Glavo nalahno nagiba na desno. Ob njej klečita na oblakih dva tipična Metzingerjeva angela in častita Marijo. Ob njeni glavi so štirje doprsni angelčki v oblakih, na vrhu pa sedem angelskih glavice.

b) Slike stranskih oltarjev v cerkvi:

L. 1750. je napravil Metzinger za stranske oltarje dve veliki in štiri manjše slike, ki so odlično delo iz njegove zrele dobe. Vse slike so se do danes izvrstno ohranile.

Št. 50. Smrt sv. Uršule (213 × 114). Na vrhu baročno izrezana. Na stopnici kleči umirajoča svetnica oblečena v zlat brokat in hermelinov plašč. Dva mogočna angela jo podpirata. V prsih ima zabodeno puščico. Lepi mrliškobledi obraz je nagnila skupno z zgornjim delom telesa vznak na levo in se naslonila angelu na ramena. Na oblakih držita dva angelca venec in palmo; na vrhu božje Ime v hebrejskih črkah in 3 angelske glavice. Na desni steber, na katerega podstavku je signatura: V. Metzinger pinx 1750. K stebru je prislonjen tulj za puščice, na tleh pa leži lok (sl. 34).

Št. 51. Sv. Avguštin, iste mere in oblike kot sv. Uršula, po lepoti pa je še presega. Prav spredaj je morje in jamica, v katero deček z zajemalko preliva morje. Ob klečalniku kleči sijajna postava svetega škofa. Ogrnjen je v bogato figuralno okrašen pluvijal z mitro na glavi. Desno roko z žarečim srcem pritiska na prsi, v desni drži pastorage. Pred seboj ima odprto knjigo, ki je naslonjena na drugo zaprto knjigo. Na oblakih zemeljska kroglja, na njej sv. Trojica. Oče z žezlom v roki objema Sina in



Sl. 35. I. F. Rainwaldt, sv. Avguštín (1727); pri uršulinkah v Ljubljani.

se z njim pogovarja. Dva angelčka molita. V ozadju arhitektura stebrov in pilastrov.

V atikah teh dveh in še dveh drugih oltarjev so Metzingerjevi medaljoni.

Št. 52. Sv. Cecilija (57 × 52) ovalna. Dokolenska svetnica igra na orgle. Lepi obraz je obrnila skoraj frontalno, oči dvignila proti nebesom (sl. 55).

Št. 53. Sv. Magdalena. Ista oblika in mera. Spokornica s prekrižanimi rokami ob mizi z lobanjo in križem, v ozadju posoda z dišavami. Shujšan obraz v profilu.

Št. 54. Sv. Agata. Ista oblika in mera. Odlična dokolenska frontalna postava. Glavo je nalahno nagnila na desno, oči dvignila proti nebu. Desnico pritiska na prsi, v levici drži skledo s svojim običajnim znakom in jo polaga na mizico. V ozadju na levi zavesa.

Št. 55. Sv. Jožef (85 × 81). Medaljon obrezan v obliki štiriperesne deteljice. Svetnik sedi frontalno in je viden do kolen. Levico z lilijo je raztegnil, z desnico si drži na prsih plašč. Glavo je nagnil na desno. V ozadju mu vihra plašč.

Glavnih dveh slik v zadnjih oltarjih pa ni napravil Metzinger, ker sta obstajali že pred njim.

Št. 56. Sv. Frančišek Pavelski je bil že v stari cerkvi in je popisán pod št. 45.

Št. 57. Kraljica miru (114 × 81). Po kroniki je bila slika poslana iz Salzburga l. 1736, in je kopija božjepotne podobe v Dorfenu na Bavarskem. Izgleda, da je moral biti v Dorfenu baročno oblečen kip Marije z Jezuščkom. Slika predstavlja sedečo Marijo v bogati baročni obleki in plaščem potegnjenim čez glavo. Jezušček nosi sivo lasuljo. Na glavah sta naslikani kroni. Marija ima polno naslikanega okrasja, bisernih nizov, ki so najbrže v Dorfenu bili resnični. V levi roki drži Marija šopek rož. Slika je dobro ohranjena in zelo češčena, odkar je prišla v Ljubljano.

Ob oltarju Kraljice miru visi nekaj zanimivih votivnih slik.

Št. 58. Ex Voto 1740 (50 × 62). Spredaj družinska soba. Na desni diagonalno postavljena postelja pod visokim baldahinom. Na njej leži dama v bogati čipkasti obleki. Desnico drži na prsih, levico stega proti otroku, ki leži v zibelki, postavljeni diagonalno v nasprotno smer postelje. V desnem kotu mizica z zdravili. Tu kleče tudi tri hčerkice v zanimivi noši. Na levi oče plemič s petimi klečečimi sinovi, razen malega, ki je še v krilcu in stoji. Zanimiva noša. Na oblakih je v sredi Kraljica miru, na desni sv. Jožef, ki kot patron kaže na bolnico, na levi nad očetom njegov patron sv. Frančišek Ksaverij. Slika je dobro ohranjena.

Št. 59. Ex Voto 1747 (35 × 27), les. Soba, na levi kleči dama in moli. Nad njo v oblakih njena patrona sv. Ana, na desni pa Kraljica miru.

Št. 60. Ex Voto 1770 (21 × 31). Soba. Ob mizi sedi mlada žena z obvezano roko in v takratni noši. Na tleh kleči mož tudi v sodobni noši in s hrbtno proti gledalcu in moli. Na oblakih na levi dokolenski Kristus (iz drugega stranskega oltarja), sv. Ana s povito punčko v naročju in sv. Frančišek Pavelski (tudi iz drugega oltarja). Dobra slika v risbi in barvi.



Sl. 34. V. Metzinger, Smrt sv. Uršule; pri uršulinkah v Ljubljani.

Št. 61. *Ex Voto* 1778 (35 × 41). V samostanski celici stoji preprosta postelja, diagonalno postavljena, nad njo plav baldahin. Na njej leži bolna redovnica v takratni redovni noši. Pred njo mizica z zdravili. Na oblakih na levi dobra kopija trpečega Kristusa in Kraljice miru, nad posteljo pa patron bolnice sv. Alojzij. Dobra in lepo ohranjena slika.

Zbirka iz l. 1761. — To leto je samostan nabavil sedem slik, vse na debelih lesenih deskah. Vse imajo na hrbtu letnico 1761. Niso vse enako dobro slikane.

Št. 62. *Pogled na samostan* (52 × 26). Spodaj v sredi slika uršulinskega cerkvenega pročelja, na levi takratno župnišče, na desni samostan s porto. Na oblakih stoji na levi angel s sidrom, z drugo roko kaže na božje oko, na desni siplje doprni angel iz roga izobilja na samostan klasje, vrtnice in lilije. Dobra slika spominja na *Cebeja*.

Št. 63. *Trpeči Kristus* (88 × 57). V sredi stoji Kristus frontalno, s trnjevo krono in zvezan. Na prsih ima znak redovnikov de Mercede (za reševanje sužnjev). Ob straneh ga molita angela z orodjem trpljenja v rokah. Nad Kristusovo glavo napisni trak: *Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich mein Wohlgefallen habe. Math. 5. o.* Nad napisom Bog Oče in sv. Duh, ter angelčka, ki držita napisni trak. Zelo živahne barve, ikonografsko zanimivo delo.

Št. 64. *Sv. Ana* (102 × 51) sedi, ob njej visok podstavek, na katerem sedi mala Marija in čita iz knjige. Na oblakih božje oko. Dobro ohranjena slika. Ta in naslednja slika *visita* v zakristiji.

Št. 65. *Sv. Jožef*, iste mere in oblike. Stoječ svetnik se sklanja k Jezuščku, ki sedi na blazini na mizi. Dete objema rednika, ki drži v roki palico za lilijo na vrhu. V oblakih sv. Duh. K mizi je prislonjena žaga. Dobro ohranjena slika.

Št. 66. *Sv. Aleš* (22 × 28). Svetnik leži na tleh pod stopnicami, v rokah drži zvitek papirja — listino in romarsko palico. Pred njim posodica s črnilom in napis: *S: Alexius*, Za njegovim hrbtom stoji v ožarjenih oblakih Brezmadežna s sklenjenimi rokami. Na levi pogled na mesto s stolpi. Na nebu božje oko in angelska glavica. Zelo lepa sličica spominja na *Cebeja*.

Št. 67. *Sv. Katarina Sienska* (87 × 63). Jezušček z ranami na rokah in nogah izroča svetnici križ, ovit s trnjem. Svetnica ga kleče sprejema. V ozadju steber in zavesa. Zelo lepe barve, zanimiva ikonografija.

Št. 68. *Sv. Alojzij* (76 × 67). Svetnik kleči na stopnici v črni obleki in s prekrizanimi rokami. Na desni odprto okno, pogled v naravo, nad njo dve za *Cebeja* tipični angelski glavici. Na levi pregrnjen pult, na njem knjiga, križ in krona. V ozadju rdeč baldahin.

Rainwaldtova dela:

Sv. Avguštin, popisan pod št. 47.

Sveta konverzacija, popisana pod št. 6.

Št. 69. *14 pomočnikov* (142 × 108). Svetniki in svetnice so razvrščeni po oblakih, sprednji večji, zadnji se izgublajo v daljavi. Nad njimi klečita Marija in sv. Jožef, prav na vrhu je sv. Trojica z angelci. Živahne barve



Sl. 35. Val. Metzinger, sv. Cecilija; pri uršulinkah v Ljubljani.

spominjajo na Rainwaldtovo stropno fresko v Štepanji vasi. Ikonografsko zanimiva slika visi v cerkvi v kapeli sv. Angele (sl. 56).

Št. 70. Jezusovo in Marijino Ime (140 × 87), vsako zase je obdana z vencem angelskih glav. Spodaj pogled na Kongresni trg: V sredi cerkev, obdana s kolonadami, župnišče, samostan in kos kapucinskega vrta. Proti cerkvi gre procesija žena, pred cerkvenimi vrati jih pričakuje redovnik jezuit.

Št. 71. Brezmadežna in sv. Frančišek Ksaverij, iste oblike in mere. Spodaj isti pogled na Kongresni trg, na katerem je postavljena prižnica s pridigarjem, po trgu sede poslušalci. Na oblakih kleči sv. Frančišek Ksaverij pred Brezmadežno, na vrhu je sv. Trojica obdana od angelskih glav. Sliki sta nastali v letu 1727. v spomin velikega ljudskega misijona v takrat ravno dogotovljeni uršulinski cerkvi. Ta misijon samostanska kronika na široko popisuje. Sliki visita sedaj v cerkvi pod korom.

Št. 72. Sv. Janez Nepomuk (118 × 64). Svetnik stoji s knjigo v roki, zadaj ga mečejo v reko, na nebu angelske glavice. Trda risba.

Št. 73. Sv. Frančišek Ksaverij (108 × 87). Prosta kopija po božjepotni pri Sv. Frančišku pri Gornjem gradu. Umirajoči svetnik leži v preprosti odprti kolibi s križem v roki, s knjigo in klobukom poleg sebe. Na levi morje z ladjo, nad katero se bliska. Sredi morja otok z mestom. Na oblakih angelske glavice. Dobro ohranjena.

Št. 74. Marijino oznanjenje (171 × 120). Spredaj klečita Marija in angel na oblakih. Med njima v ozadju lesena balustrada in pogled v naravo. V oblakih nebeški Oče in sv. Duh, obdana od angelecev.

Št. 75. Nevesta sv. Duha (70 × 55), ovalna. Doprnska Marija z golobčkom nad glavo. Marija je skoraj ista kot v prejšnji pod št. 74., le gube so mehkejšje, obraz pa isti. Slika visi v zakristiji.

Št. 76. M. Eleonora (87 × 70). Prva ljubljanska prednica. Dokolenska redovnica stoji frontalno in naslanja levico z listino na mizo, levico na prsih. Slikarja je precej groba.

Kopija žalostne M. b. iz florijanske cerkve je opisana pod št. 185.

Bergantova dela:

Št. 77. Brezmadežna (118 × 80). Slika je v originalnem zelo bogatem baročnem okviru. Mati božja stoji frontalno na zemeljski obli, ki je ovita s trnjem, na vrhu pa jo pokriva velik razprostrt beli cvet. Na njem stoji Marija. Levico z golobčkom pritiska na prsi, desnico vdano proži nebeškemu Očetu, ki je naslikan v oblakih na levi zgoraj. Med njim in Marijo plava v močni svetlobi mali Jezušček. Marija je v zamaknjenju nagnila z 12 timi zvezdami ožarjeno glavo na levo. V oblakih so angelske glavice. To sliko štejejo med eno izmed viškov slovenske umetnosti.

Št. 78. Sv. Vincenc Fererski (57 × 42). Svetnik je upodobljen frontalno in do kolen s peruti na hrbtu. Obraz je zelo portretu podoben. Desnico je dvignil kvišku, v levici drži na stegno oprto knjigo z napisom: *Time Deum et date illi honorem, quia venit hora iudicii eius*. Slika je dobro ohranjena in v lepem rokokojskem okviru. Visi v zakristiji.

Št. 79. Sv. Angela (90 × 65). Na desni kleči na skalj redovnica in dviga v desnici goreče srce h križu s Kristusom; pod njim lobanja. Za le-



Sl. 56. M. Rainwaldt, 14 pomočnikov; pri uršulinkah v Ljubljani.

vico drži svetnico stoječ angel in ji s prstom kaže Križanega. Na oblakih dve tipični Bergantovi angelski glavici. Pred svetnico na tleh odprta knjiga, v ozadju nevtralna pokrajina. Na levem voglu spodaj v rokokojskem naslikanem okviru napis: Beata Angela Fundatrix Soc. S. Ursulae, Dobro ohranjena (sl. 37).

Št. 80. Brezmadežna (25 × 19). Doprsna s sklenjenimi rokami; za Berganta tipične gube. Ohranitev dobra.

Št. 81. Brezmadežna (49 × 38). Doprsna Marija, na prsih drži globčeka, okrog glave 12 zvezd. Dobro ohranjena.

Št. 82. Mati božja s spečim Jezuščkom v naročju, doprsna (66 × 50). Dete je zasenčeno na obrazu. Dobro ohranjena.

Mati dobrega sveta pcpisana pod št. 195.

Langusova dela

a) stolniške slike:

Št. 85. Sv. Nikolaj (381 × 206). Škof stoji obrnjen na levo, roki dviga kvišku, za njim plava angel s knjigo in jabolki, na oblakih rajajo štirje



Sl. 37. F. Bergant, sv. Angela; pri uršulinkah v Ljubljani.

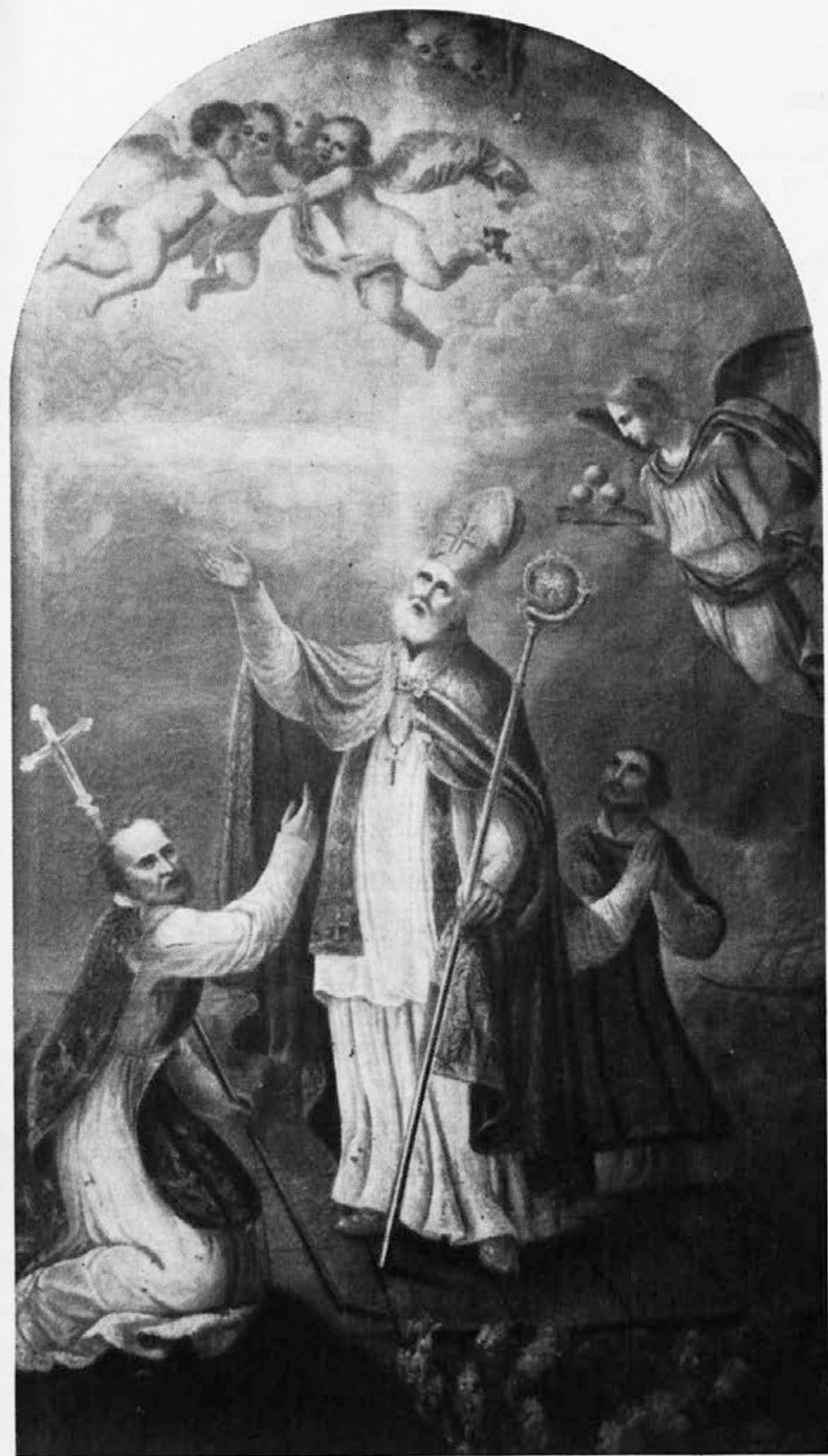
angelčki in dve angelski glavici. Pred Nikolajem klečita sv. Mohor in Fortunat. Spodaj morje, na njem splav, na katerem se vozijo popisani svetniki. Napis L A N G U S pinxit 1822. Zelo verjetno je slika kopija stare oltarne podobe vseh treh svetnikov, ki jo je naslikal Benečan Liberi l. 1674. Samostanska kronika pravi, da je to Langusovo sliko podaril samostanu l. 1846, takratni stolni župnik Zorn, ko je dal za stolnico Langusu naslikati novo (sl. 38).

Št. 84. Slika stolniške kupole (96 × 85). To je kopija prvotne navidezne kupole, ki jo je naslikal l. 1705, Julij Quaglio in so jo l. 1845, nadomestili s sedanjo. Predstavlja poveličanje sv. Nikolaja, Marijino kronanje, sv. Maksima, sv. Pelagija, Vitala, Varjo in personifikacijo Kranjske in Ljubljane, sv. Mohorja in Fortunata in še enega sedečega in drugega klečečega svetnika na oblakih.

Št. 85.—88. Slike štirih evangelistov (40 × 34) pod kupolo; kopije po uničenih Quaglijevih.

b) Osnutki za frančiškansko cerkev:

Št. 89. Apostoli ob Marijinem grobu (78 × 58). Nad polkrožnim oknom so naslikane stopnice in na njih desna in leva skupina apostolov.



Sl. 58. M. Langus, sv. Nikolaj (1822): nekdanj v stolnici, sedaj pri uršulinkah v Ljubljani.

Na vrhu v sredi prazen sarkofag, iz katerega Magdalena dviga bele prte. Slika je osnutek za nekdanjo fresko nad velikim oltarjem.

Št. 90. Del oboka v ladji: 11 apostolov in Magdalena (65 × 48).

Št. 91. Drugi del oboka v ladji: očaki in preroki, v ozadju Abelova daritev. Ista oblika in mera kot prejšnja.

c) Uršulinski portreti:

Št. 92. Doprsna uršulinka s prekrižanimi rokami (60 × 50). V roki drži križec, frontalna, raztrgana in popravljena.

Št. 93. M. Alojzija Petrič (48 × 40), dokolenska, drži v desni čopič, v levi obris uršulinske cerkve. Bila je prednica med l. 1842—58.

Št. 94. M. Ksaverija Petersen (57 × 35). Sedi vidna do kolen. Zelo izrazit starkin obraz. Na obesku za križec letnica 1858.

Št. 95. Sv. Angela (57 × 42); kot model je služila mlada redovnica z lilijo in križem. Lepo ohranjena. Visi v zakristiji.

d) druge slike:

Št. 96. Rebeka ob vodnjaku (60 × 80). V sredi okrogel vodnjak. Pred njim stojita Rebeka in Eleazar, ki ji natika zapestnice na roke. Na desni Eleazarjeva spremljevalca s kamelo, na levi dekleta, Rebekine spremljevalke. V ozadju ruševine, mesto in drevje. Na nebu večerna zarja. Tipična Langusova slika, dobro ohranjena.

Florijanska kopija, opisana pod št. 184.

Št. 97. Nebeška Kraljica (56 × 46).

Št. 98. Brezmadežna z lilijo v roki, (101 × 70). Frontalno, glava nagnjena. Stoji na obli s kačo.

Št. 99. Mater Dei (54 × 44), dokolenska z Jezuščkom, zelo živahne barve, na hrbtu drug koncept s kredo.

Št. 100. Sv. Lucija (51 × 45), mladostno delo, kot portret, okoren krožnik z očmi, na prtu: S. LUCIA.

Št. 101. Brezmadežna (66 × 53), z razprostrtimi rokami stoji na obli, kači in luni. Okorno delana.

Št. 102. Mati božja (65 × 48), sedeča, v naročju ji stoji Dete; naslon na Rafaela.

Št. 103. Brezmadežna (55 × 38), z razprostrtimi rokami stoji na obli in kači.

Št. 104. Svetnica z lilijami na glavi (53 × 42), levo roko na prsih, v desni rjavo s krvjo oškropljeno srce.

Št. 105. Trpeči Kristus (61 × 46); kopija znane celovške milostne slike.

Št. 106. Sv. Katarina Sijenska (2 enaki), (48 × 41). Po Tiepolu. Doprsna svetnica v zamaknjenju.

Št. 107. Sv. Cecilija (70 × 52). Stoječa svetnica z gosli; po Rafaelu.

Št. 108. Sv. Janez Evangelist (45 × 37), doprsen.

Št. 109. Kristus (45 × 35). Napis: Vera Imago Salvatoris D. N. Ies. X. ad Regem Abagarum missa. Nebistveno odrgnjena.

Št. 110. Sv. Trojica (55 × 40); osnutek za oltarno sliko Štrusove pod št. 44.

Št. 111. Skupina križanja, lesene kulise (100 × 80): Križani, Marija in Janez; na oltarčku v kapelici pri kletih.

Dela drugih domačih umetnikov:

I. **Fr. Jelovšek** ima poleg oltarnih jaslic pod št. 45. še dve sliki:

Št. 112. Družina sv. Ane (68 × 50). Na levi sedi dokolenska sv. Ana v bogato nagubanem oblačilu. Desnico drži razprostrto pokonci, z levo pritiska k sebi ljubeznivo in živahno deklico Marijo, ki desnico na prsi pritiska, z levico pa krili v ozadje. Na desni sedi Joahim v profilu, v bogato nagubani obleki. Desnico je pritisnil na prsi, v levici ima odprto knjigo, ki jo je naslonil na kolena. Za sv. Ano je steber z zaveso, na vrhu dve angelski glavi in božje oko. V ozadju se odpira krajina s piramidi podobnim stolpom. Razen par nebitvenih odrgnin dobro ohranjena.

Št. 113. Marijina smrt (77 × 62). Na baročni postelji leži Marija, okrog nje apostoli, Janez drži svečo, na desni Kristus z ranami, nad njim sv. Duh in angelčki. V ozadju je arhitektura. Slika je močno lakirana in zato zatemnela, drugače ni dosti pokvarjena (sl. 39).

Iz Jelovškove šole je ohranjena ena slika:

Št. 114. Kristus vrtnar in Magdalena (110 × 76), v lepem rokokojsem okviru. Sredi cvetočega vrta z mestnimi arhitekturami v ozadju kleči na levi Magdalena na enem kolenu v bogato nagubanem oblačilu. Obraz je tipičen Jelovškov. Z rokami krili. Pred njo stoji Kristus tudi v močno nagubanem plašču. S telesom in rokami je obrnjen na desno, obraz, ki je tudi močno Jelovškov, pa je obrnil na levo proti Magdaleni. Za Magdaleno so mogočne palme, pred njo prevrnjena posoda z dišavami. Dobro ohranjena.

Na Jelovška spominja še en dobro ohranjen slikan oltarni antependij:

Št. 115. Kristus v grobu (210 × 92). V duplini leži Kristus v profilu zagrnen v prozorno tančico.

II. **L. Layer** je napravil prav lepo vrsto ovalnih slik:

Št. 116.—129. 12 apostolov in Marijo ter Jezusa. Vsi so slikani na ovalne deščice (22 × 16). Apostoli imajo svoje znake ter so slikani kot Marija in Jezus doprsno. Slike so dobro ohranjene.

Št. 130. Kristus na križu (55 × 52). Pred nevtralnimi rjavimi ozadjem se dviga osamljen križ s Kristusom. Dobro ohranjen.

Št. 131. Sv. Katarina Sijenska (75 × 50). Svetnica kleči pred oltarčkom s križem, lobanjo, knjigo in lilijo. Ima roki prekržani na prsih. Dobro ohranjena slika.

III. **V. Metzinger** ima poleg opisanih slik še dve majhni sliki:

Št. 132. Janez Evangelist (16½—11½); doprsen mladostni svetnik priše v knjigo.

Št. 133. Janez Nepomuk iste mere, dokolenski, s križem v roki.

IV. **J. Potočnik** ima dve majhni sliki:

Št. 134. Sv. Avguštin (34 × 26). Škof napol kleči pred pultom s knjigo. V ozadju je balustrada z morjem.



Sl. 39. F. Jelovšek, Smrt Marije; pri uršulinkah v Ljubljani.

Št. 135. Sv. Benedikt Labre (20 × 16). Dokolenski berač v profilu z rožnim vencem okrog vratu. Po znanem istočasnem bakrorezu.

V. P. Künl:

Št. 136. Sv. Alojzij (120 × 90). Dokolenski svetnik ob mizi, na kateri je knjiga, križ, lobanja in robec. V roki drži lilijo, z desnico na prsih. V ozadju steber in zavesa, na desni pogled v naravo in nebo. Signatura: P. Künl 1858. Visi v zakristiji.

VI. Fr. Pustavrh ima dve sliki:

Št. 137. Srce Jezusovo (190 × 85), na vrhu polkrožna. Kristus stoji frontalno na oblakih. V rokah drži srce; glavo je nagnil na desno. Barve prosojne. Spodaj signatura: Fr. Pustavrh 1866.

Št. 138. Marija v molitvi (45 × 35). Nežna devica slikana doprsno v profilu s sklonjeno glavo in sklenjenimi rokami moli.

Verjetno sta njegovi tudi št. 272 in 273.

VII. I. Frankè je naslikal dve leseni kulisi:

Št. 139. Brezmadežna v nežnih barvah z razprostrtimi rokami proti obli, na kateri stoji.

Št. 140. Sv. Jožef z Jezuškom po Owerbecku. Zadnji napis z letnico 1877.

VIII. Janez Šubic ima eno mladostno delo in eno škico:

Št. 141. Sv. Mihael (95 × 75). V oblakih stoji mogočni angel z ognjenim mečem in ščitom z napisom: Quis ut Deus. Mladostno delo.

Št. 142. Sv. Volbenk (30 × 20). Skica za oltarno sliko pri Sv. Volbenku v Poljanski dolini, ki jo je izgotovil njegov brat Alojzij. Sv. škof stoji frontalno. V levi ima cerkvico in pastore, z desno blagoslavlja. V ozadju stebrišče in arhitektura.

IX. J. Wolf:

Št. 143. Lesena kulisa: Janez in Marija pod kižem (107 × 35). Visi v cerkvi pod korom pri križu.

Skrivnosti rožnega venca: Po cerkvi visi 15 beneških slik skrivnosti rožnega venca. Veseli del je starejši in druge roke ter slabše ohranjen, a bolje slikan, žalostni in čistiljivi del je izdelala ista roka in je zelo živ v barvah ter dobro ohranjen. Slike so iz 17. stol.

a) Veseli del, vseh pet slik enake mere (142 × 114). Barve so obledele in deloma odpadle, a k sreči slike še nikdar niso bile popravljene. So temperamentno in lepo delo, slikane s plastičnim čutom.

Št. 114. Oznajenje. Na desni stoji dokolenska Marija pred pultom s knjigo. Glavo je obrnila nazaj proti angelu, kretnje rok kažejo presenečenje. Na levi je cel angel z lilijo v roki, nad njim sv. Duh. Nad Marijo plava angelček.

Št. 145. Obiskovanje. Marija in Elizabeta sta dokolenski. Segata si v roke. Za Marijo gre sv. Jožef. Nad njima plava angel, ki je močno razgiban in kaže z razprostrtimi rokami pot.

Št. 146. Rojstvo. Kaj ljubke jaslice so to. Na levi je dokolenska Mati božja, ki razprostira roki nad Novorojencem v jaslicah. Na sredi slike v ozadju se sv. Jožef sklanja nad Jezuškom. Na desni kleče pastirji. Nad Marijo se v oblakih pogovarjata angelčka in kažeta na Jezuščka.

Št. 147. Darovanje v templju. Na levi drži dokolenska Mati božja Dete, za njo spremljevalka z golobčki. V sredi slike stoji duhovnik s prekrižanimi rokami na prsih. Pred njim na desni pregrnjen oltar s svečniki, pred oltarjem mladosten strežnik, v ozadju spremstvo.

Št. 148. Dvanajstletni Jezus v templju. Na levi sedi na vzvišenem mestu Jezus pod baldahinom. Že roke kažejo živahen razgovor. Pred

njim in okoli njega dokolenski farizeji. Skozi obokano odprtino v ozadju sta prišla Jožef in Marija.

b) *Žalostni del* je slikan bolj iluzionistično v dobro ohranjenih, svežih barvah, žal da je bilo nekaj slik preslikanih v Langusovi dobi. Mere so 155×105 cm.

Št. 149. *Krvavi pot*. Spredaj leži sv. Peter od leve na desno v širini cele slike. Za njim spita ostala učenca, ležeča v nasprotni smeri. Zadaj



Sl. 40. Beneški slikar XVII. st., Bičanje; pri uršulinkah v Ljubljani.

nekoliko dvignjen Kristus moli, z leve je priplaval angel, ki ga krepča. Na desni zgoraj sije luna. V ozadju slikan v sivo Juda in njegova druhal.

Št. 150. *Bičanje*, močen chiaroscuro. V sredi sklonjen dokolenski Kristus, frontalen, obsvetljen z desne, v ozadju komaj vidni rablji, ki ga bičajo (sl. 40).

Št. 151. *Kronanje*, prav tak chiaroscuro. Kristus sedi obsvetljen z desne, sklonjen je na desno. Ogrnjen je v plašč s težkimi gubami; pred njim in za njim rablji v temi. Močen naslon na znano Tizianovo kronanje.

Št. 152. Križev pot. V ospredju dokolenski Kristus s križem; sklanja se proti Mariji. V ozadju vojak.

Št. 153. Križanje. Trije križi s križanimi. Pod križem celotna Marija in sv. Janez, ki sta bila v Langusovi dobi vsa preslikana.

c) Častitljivi del je istega delo in istih mer kot žalostni.

Št. 154. Vstajenje. Spredaj mogočni doprsni postavi stražnikov; z oklepom in roko se branita pred prikaznijo. V ozadju vstaja veličastni Kristus v oblakih z zastavo. Ob straneh zadaj druga stražnika (sl. 41).

Št. 155. Vnebohod. V ospredju dva dokolenska apostola v profilu z gestami začudenja; v sredi je že dvignjen frontalen Kristus do kolen skrit v oblakih.

Št. 156. Prihod sv. Duha. V sredi sedi Marija s prekrižanimi rokami, spredaj dva dokolenska apostola, v ozadju ostali apostoli. Na vrhu sv. Duh, okrog njega več zaporednih lokov v mavričnih barvah.

Št. 157. Marijino vnebovzetje. Spredaj kot običajno pri ostalih slikah dokolenski apostoli z mogočnimi kretnjami, v sredi se Mati božja z razprostrtimi rokami dviga med oblaki proti nebu.

Št. 158. Marijino kronanje. V sredi dokolenska Marija s prekrižanimi rokami. Ob njej sv. Trojica, ki ji polaga krono na glavo.

Devet slik Marijinega življenja. Vse enake oblike (67 × 40), niso pa vse enako dobro izdelane. Beneško delo 18. stoletja; dobro ohranjene.

Št. 159. Joahim in Ana delita miloščino. Godi se na mestnem trgu. Joahim bere iz knjige, Ana deli miloščino sedečemu revežu z berglo. V ozadju mestna vrata s hišami, stebri in stolpi.

Št. 160. Joahim in Ana žalujeta. V ospredju od žalosti sklonjena Ana drži roki na prsih. Ob njej razprostira roki Joahim in gleda proti nebu, kjer plavata dva angelčka s srci v rokah. V ozadju arhitektura in drevje.

Št. 161. Marijino brezmadežno spočetje. Pred arhitekturo na desni klečita Joahim in Ana in gledata v prikazen na levi: Na zemeljski obliki stoji na kači Brezmadežne vsa v svetlobi. Nad njo Bog Oče v oblakih, ki nanjo kaže.

Št. 162. Marijino rojstvo. V sredi sobe zibelka z Marijinim monogramom. Na desni kleči Joahim s prekrižanimi rokami, na levi stoji Ana z deklico v naročju, ki jo dviga proti nebeškemu Očetu v oblakih.

Št. 163. Družina sv. Ane. Sedeča mati s sklenjenimi rokami uči moliti malo Marijo, ki ima na materinih kolenih knjigo, iz katere bere. V ozadju opazuje prizor Joahim, ki s knjigo v roki sloni ob mizi. V ozadju arhitektura in oblaki. Spredaj košara z ročnim delom.

Št. 164. Marijino darovanje. V ospredju na desni Joahim in Ana, v sredi stopnice, po katerih hiti deklica Marija s svečo v roki. Na vrhu jo čaka med dvema stebroma veliki duhovnik s spremstvom in devicami. Nad stebri zavesa. V ozadju na desni velika množica ljudi pred baročno cerkveno notranjščino z orglami.

Št. 165. Marijina zaroka. Pred polkrožno odprto arhitekturo stoji veliki duhovnik, ki poroča Marijo in sv. Jožefa. Ta ima v rokah ozele-



Sl. 41. Beneški slikar XVII. stol., Vstajenje; pri uršulinkah v Ljubljani.

nelo palico s sv. Duhom na vrhu. Na desni za Marijo Joahim in Ana in deček, ki je splezal na steber, da vidi prizor. V ozadju več spremljevalcev.

Št. 166. Sv. Družina in sv. Ana. Prizor se vrši na vrtu, v ozadju balustrada in drevje. Spredaj sedita Marija z Jezuškom in sv. Ana, ki ima v naročju skledo sadja, po katerem sega Dete. V ozadju sv. Jožef, na nebu angelci stresajo cvetje. V daljavi arhitektura.

Št. 167. Smrt sv. Ane. Na postelji leži sv. Ana. Za njenim hrbtom kleči angel, drugi pa drži posodico s kadilom. Deček Jezus tolaži sv. Ano, ob njej stojita še Marija in sv. Jožef. V oblakih angelček s peščeno uro in angelske glavice.

Križev pot v sestrskem oratoriju. Slikan je na podolgovatih deščicah v velikosti 26 × 21 cm. Je sicer preprosto, a zelo zanimivo, naravnost ekspresionistično slikano delo v svežih barvah iz 18. stol.

Št. 168. I. postaja. Pilat sedi na baročnem stolu s turbanom na glavi, v ozadju baldahin. Deček mu vliva vodo na roke. Dva rablja Kristusa zvezanega peljeta.

Št. 169. II. postaja. Rabelj drži Gospoda čez pas. Sega z rokami proti križu, ki mu ga dajeta dva rablja.

Št. 170. III. postaja. Kristus leži popolnoma zleknjen na tleh, na njem križ, ki ga rabelj še namenoma z noge tišči na Gospoda. Drugi rabelj ga spredaj vleče za vrv.

Št. 171. IV. postaja. V sredi Kristus s križem, pred njim Marija v majhni postavi. Zadaž dva rablja priganjata naprej.

Št. 172. V. postaja. Farizej potiska Simona, da sklonjen nosi križ. Rabelj vodi omaganega Gospoda naprej.

Št. 173. VI. postaja. Simon zdaj skupno s Kristusom nosi križ. Rabelj priganja od zadaj Gospoda s kolom. Drugi rabelj odganja Veroniko, ki drži prt z odtisom Gospodovega obličja.

Št. 174. VII. postaja. Trije rablji vlečejo Kristusa za roke kvišku.

Št. 175. VIII. postaja. Jezus se obrača k ženam z otroci, rabelj ga vleče naprej, drugi pa odganja žene.

Št. 176. IX. postaja. Izredno ekspresionistično slikana vojaka spet na drug način vlečeta Kristusa za ramena kvišku, tretji dviga križ, četrti nosi lestvo.

Št. 177. X. postaja. Ta scena je izjemoma mirno podana. Farizej daje navodila, kako naj dva rablja jemljeta Gospodu obleko.

Št. 178. XI. postaja. Močno ekspresionistični vojaki pribijajo Kristusa na križ.

Št. 179. XII. postaja. Mirna slika Kristusa na križu, ki je cel, dočim sta Marija in Janez dokolenska, Magdalena pa komaj do pasu.

Št. 180. XIII. postaja. Tudi mirna slika. Jokajoča Mati drži mrtvega Sina v naročju, Magdalena mu poljublja rano na roki. Poraščeni Janez sedi na skali in v boli stiska roki. V ozadju Jeruzalem, na oblakih angelske glavice.

Št. 181. XIV. postaja. Janez in Nikodem polagata Kristusa v sarkofag. Magdalena kleči in moli s sklenjenimi rokami.

Kopije žalostne M. B. pri Sv. Florijanu v Ljubljani.

Št. 182. Točna kopija. (74 × 64). Odlično delo, zelo dobro ohranjeno.

Št. 183. Kopija v lepem okviru z imitacijo intarzije (62 × 47). Slabo ohranjena.

Št. 184. Langusova prosta kopija, (53 × 42). Signatura M. L. 1854.

Št. 185. Reinwaldtova kopija (67 × 48).

Št. 186. Lajerjev krog, (49 × 41). V živahnih barvah.

Št. 187. Kopija v obrnjenem smislu iz Langusove dobe, (50 × 41).

Št. 188. Kopija, (87 × 64). Preprosto delo iz konca 17. stol. pendant k st. 263.

Marija Pomagaj.

Št. 189. Zelo preprosta, (48 × 40).

Št. 190. Plastični ornament na Marijini obleki (67 × 48)

Št. 191. S trdimi gubami, (86 × 62).

Št. 192. V spremenjenih barvah, (49 × 38).

Št. 193. V hišnem oltarčku iz začetka 18. stol., (25 × 18).

Št. 194. V nežnih modernih barvah, (65 × 50). 19. stol. Izraz obraza in obleka drugačna kot pri brezjanski.

M. B. Dobrega sveta.

Št. 195. Tipičen Bergant, (51 × 41).

Št. 196. M. Johane Osvald, (41 × 32).

Št. 197. Obrnjena z lat. napisom, (46 × 35).

Št. 198. Kmečko delo v empirskem okviru, okrog 1800. (22 × 17).

Št. 199. Močno naslonjena na Berganta, (48 × 35).

Mati božja v pričakovanju poroda. To zbirko rabijo redovnice za adventno 9 dnevnic, ko „Marijo nosijo“.

Št. 200. *Expectatio partus*, (48 × 38). Doprna Marija s prekrižanimi rokami, IHS na prsih, sklonjena glava.

Št. 201. Kopija iste, (36 × 27). Slikala M. Mihaela Merčun.

Št. 202.—208. Od iste še 7 majhnih kopij, (20 × 16).

Št. 209. Kopija po Dolciju, (16 × 13) na pločevino.

Italijanske slike. Od kod so sem prišle, se ne da ugotoviti. Verjetno je, da so bile večina prenešene iz Gorice ob ustanovitvi ljubljanskega samostana. Nekatere so pa gotovo prišle sem iz razpuščenih samostanov skupno z onimi slikami, o katerih že vemo, od kod so prišle.

Št. 210. Rožnovenska Mati božja, oval (114 × 75). Pred ožarjenim ozadjem stoji na obli in luni frontalna Mati božja s stoječim Jezuščkom ki jo objema in blagoslavlja. Oba imata zelo nežne obraze, nad Marijino glavo je sv. Duh. Okrog Marije so med vencem listja upodobljene minjature 15 tih skrivnosti rožnega venca. Sorazmerno dobro ohranjeno severnoitalijansko provincialno delo iz konca 17. stoletja.

Št. 211. Kristus pred Pilatom — *Ecce homo* (110 × 70). — Močen *chiaroscuro*, delo sorodno žalostnem delu rožnega venca, pa vendar druga, boljša roka beneške šole. Dokolenski Kristus osvetljen z desne, frontalne, lepo glavo je nagnil na desno. V zvezanih krasno oblikovanih rokah

drži trst. Na levi kaže nanj Pilat v turbanu, na desni stražnik. Dobro ohranjena, samo preveč lakirana in zato razpokana. Visi v zakristiji.

Št. 212. **Marijino oznanjenje** (81 × 62). Dobro italijansko delo, sijajno ohranjeno tudi v barvah, ker je pod steklom. Na desni kleči pred preprostim klečalnikom Marija s prekrizanimi rokami in lepim obrazom v profilu. Pred seboj ima odprto knjigo, za njo mogočna zavesa od vrha do tal. Izza zavese je priplaval sv. Duh v lepih žarkih. Na desni pri tleh mogočen oblak v njem v značilni skrajšavi močno razgiban angel z lilijo. Z desno kaže na sv. Duha. Njegov lepo zasenčen obraz je v profilu. Na tleh košarica z ročnim delom. Tudi okvir je originalen z lepo imitacijo interzije.

Št. 213. **Sveta Terezija v zamaknjenju** (85 × 69). Slikana je v temperi na papir pod vplivom znane Berninijeve skulpture. Na ležišču zamaknjena sv. Terezija. Roke ima sklenjene, obraz nazaj nagnjen, iz prsi šviga plamen. Za svetnico sedi na oblakih angel z mogočnimi peruti z ognjeno puščico v roki, v oblakih angelci. Slika je dobro ohranjena.

Št. 214. **Mati božja z Jezuščkom v naročju in malim Krstnikom ob strani** (55 × 44). Sv. Janez ima poleg sebe Jagnje božje in poljubuje Jezuščku roko. Jezušček se naslanja na Marijino ramo, Marija pa se sklanja proti Janezu. Za Marijo je bil v Langusovi dobi doslikan okoren sv. Jožef. Tudi obleka sv. Janeza je doslikana. Dobra italijanska slika; deloma, a nebi-stveno poškodovana.

Št. 215. **Sv. Peter** (128 × 86). Dokolenski svetnik sedi in ima knjigo v naročju, obrnjen je na levo, z levico si podpira glavo. Obraz zelo izrazit. Pred svetnikom stoji petelin, v ozadju skalovje. Ta in sledeča slika visita v prezbiteriju.

Št. 216. **Sv. Pavel**, ista mera in roka. Dokolenski svetnik stoji frontalno, desnico dviga, okrog njega poslušalci z izrazitimi obrazi.

Št. 217. **Angeli molijo ime Jezusovo** (166 × 145), obrezano. Slika je bila nekdanj spodnja stran baldahina za procesijo sv. R. T. Italijansko delo; nebi-stveno obrezana in zmanjšana. V sredi je ime Jezusovo v masivnih žarkih, ki jih držita spodaj dva krasna angela, ob robu pa še šest drugih angelov, na vrhu šest angelskih glav. Dobro ohranjena.

Št. 218. **Sv. Bruno** (65 × 45). Ogli so nevtralnno pobarvani; slika sama ovalna. Doprnsni svetnik z belo haljo in kapuco, frontalen, z izrazitim obrazom. Okrog glave ima sedem zlatih zvezdic in eno na prsih.

Razne druge slike.

Št. 219. **Sv. sorodstvo** (36 × 44). Najstarejša slika v celi zbirki; nemško, na poznogotski podlagi zasnovano delo iz okr. leta 1600. Figure so postavljene v tri vrste: spredaj je pet otrok, v drugi vrsti so kot glavne osebe skupine štiri sedeče žene z Marijo, z Jezuščkom in sv. Ano v sredi, sedeče na klopi pred masivno ograjo. V tretji vrsti čisto pri vrhu za nekakšnim pultom so upodobljeni po večini možje, ki so radi oddaljenosti perspektivno zmanjšani. Vsaka oseba je označena z imenom. Slika je dobro ohranjena (sl. 42).

Št. 220. **M. Agnes Breckerfeld**, akvarel na pergamentu (27 × 11'5). Portret obdan z alegorijo. Na desni stoji alegorična žena v profilu



Sl. 42. Nemški slikar okr. 1600, Sveto sorodstvo; pri uršulinkah v Ljubljani.

s knjigo v roki, v drugi žezlo, nad glavo božje oko, pač oko božje Previdnosti. Sklanja se nad ovalno minjaturu doprsnega portreta pete samostanske prednice. Ta je upodobljena frontalno, z jagnjetom ob strani in z zastavo v roki, ki sega visoko čez oval portreta in jo zgoraj drži božja Previdnost. Obraz je kljub minjaturi dobro zadet, na glavo ji sije žarek iz božjega očesa. Na levi pokrajina z rastočo palmo, od katere angelček lomi eno vejo. Pod portretom je naslikan rokokojski okvir, v njem napis: Die Tugend wolte ihr Selbst eigne bildmuss stechen; Sie legt die Farben an, merkt aber an dem blat Agnetis Angesicht, und bildnuss herfürbrechen; Schämt sich, sagt aber nicht: das Sie gefehlet hat. — Spodaj signatura: Srce in v njem monogram S. T. — M. Agnes je bila prednica od 1724.—68., torej je portret iz te dobe.

Št. 221. Sv. Angela (130 × 85). Svetnica kleči s prekrižanimi rokami pred mizo, na kateri je lilija in križ s Kristusom ter odprta knjiga z napisom: Ante omnia dilectissimae filiae diligite Deum et proximum vestrum. V oblakih šest angelskih glav, na desni steber z zaveso. Močno je podobna oni za veliki oltar pod št. 48. To je tista slika, ki jo omenja samostanska kronika skupno z oltarno, ko pravi da je isti slikar l. 1768, po dokončani oltarni sliki napravil še drugo manjšo. Verjetno je Cebejeva in izvrstno ohranjena.

Št. 222. *Križanje* (200 × 160). Nekdaj dobra, a danes zelo slabo ohranjena slika, preslikana in raztrgana. Kristus na križu z Marijo, Janezom in Magdaleno (na novo naslikana). V ozadju Jeruzalem. Iz Jelovškove dobe.

Št. 223. *Jaslice* (100 × 60). Kmečko delo, kompozicija dobra in skupno z barvami maslonjena na Layerja. Na levi Marija pred jasicami povijajoča Jezuščka. Za njo kleči sv. Jožef. Pred jasicami klečita dva otroka in odrasli pastirci v živahnih kretnjah. V ozadju oznanja angel pastircem, izza gora jezdijo sv. Trije kralji. Slika je temačna in še dosti dobro ohranjena.

Št. 224. *Sv. Trojica* (151 × 115) v običajni obliki sedeča na oblakih. Je v originalnem zlatem okviru, oboje iz 17. stol.

Št. 225. *Zadnja večerja* (128 × 87). Iz leve v desno se širi v diagonalni miza, okrog nje Kristus in apostoli, na levi luna na nebu, na desni luč in zavesa. Nekoliko trdo, a zelo dekorativno delo kakega Layerjevega posnemalca. Slika je dobro ohranjena in je v starejšem prav lepem rokokoskem okviru. Visi v cerkvi v Marijini kapeli.

Št. 226. *Brezmadežna* (89 × 60). Marija v živahni belo modri obleki stoji na obli oviti s trnjem. Na vrhu oble je razprostrt velik bel cvet, na katerem stoji Brezmadežna. Na vrhu je Bog Oče in angelci. Ikonografsko se strinja z Bergantovo Brezmadežno pod št. 77. Mogla bi biti prosti posnetek, ni pa izključeno, da je starejša od Bergantove, in da je Bergant likonografsko od nje odvisen ali pa mogoče obe od skupnega grafičnega vzora. Dobro ohranjena.

Št. 227. *Skrivnostna zaroka* (150 × 94). V pokrajini klečita Joahim in Ana ter gledata v nebo. V ozračju plava zemeljska obla, ovita s kačo. Na obli sta v sivi barvi naslikana Adam in Eva, ko grešita. Na obli stoji Brezmadežna s preslico v levici. Z desnico sega v roko Sinu, ki sedi s križem v roki na oblaku, na drugem oblaku nebeški Oče, ki poveša žezlo. V oblakih sv. Duh in angelci. Slika je iz *Herrleino*ve dobe in dobro ohranjena. Visi v cerkvi v Marijini kapeli.

Št. 228. *Sv. Alojzij* (109 × 60), dokolenski svetnik v profilu ob mizici s krono, lobanjo in lilijo. V rokah drži križ in bič. Dobro ohranjeno delo iz 2. pol. 18. stol. Visi v cerkvi v kapeli sv. Uršule.

Št. 229. *Sv. Rozalija* (150 × 87). Ležeča dokolenska svetnica umira. V naročju drži lobanjo, v roki križ. Nad glavo ji drži angelček venec, drugi angelček stresa cvetje. Okrog 1700, dobro ohranjena.

Št. 230. *Sv. Magdalena*, iste mere, a druge slabše roke. Dokolenska svetnica pred knjigo in moli.

Št. 231. *Zasramovanje Kristusovo* (64 × 48). Prizor se vrši v prostoru med temnimi oblaki in pilastri. Z vrha visi svetilka, vse je v poltemi. Kristus sedi zelo viden v beli obleki. Ves je zvezan, tudi oči mu vežejo. Trije rablji ga sramote, eden ga straži. Na desni zvezdnato nebo. Ikonografsko zanimivo delo 2. pol. 18. stol., dobro ohranjeno.

Št. 232. *Sveto sorodstvo* (93 × 65). Na krajeh slike stojita sv. Jožef in sv. Joahim. Med njima sedita Marija in sv. Ana in med tema otroka Jezus in sv. Janez z ovčko. Jezušček se spenja k sv. Ani. V oblakih angeli z venčki in nebeški Oče. Sorodno delo zbirki iz l. 1761. Dobro ohranjeno.

Št. 233. Sv. Janez od križa (152 × 86). Na levi klečeči svetnik v rjavi halji z belim plaščem, v profilu. Z levo drži križ, ki mu ga nudi angel, drugi angel ga podpira. Na desni leži angeček z lobanjo. Knjiga z napisom: Dñe pati et contemni pro te. Trda risba okrog l. 1700.

Št. 234. Sv. Terezija in sv. Družina (115 × 90). Svetnica z golobom na prsih, sv. Jožef ji polaga venec na glavo, na levi Marija na oblakih, Jezusček s križem blagoslavlja svetnico. Na vrhu božje oko in angelske glavice. Nekoliko okorna risba, 18. stol.

Št. 235. Sv. Družina (70 × 56). V sredi Marija z Jezusčkom, pred njo kleči sv. Ana na stopnicah, na desni sedi sv. Jožef, na levi dva angela, v ozadju arhitektura in zavesa. Sorodna skupini iz l. 1761. št. 62—68.

Št. 236. Sv. Družina (75 × 56), papir, tempera. Okrog slikan rokokoski okvir, verjetno poslikan bakrorez.

Št. 237. Praški Jezusček (67 × 50). Baročno oblečen Jezusček s tipično glavo; okrog slikan okvir, 18. stol. Po bakrorezu iz iste dobe.

Št. 238. Marija Snežna (51 × 40). Dokolenska Marija z Jezusčkom, ki ji stoji v naročju in blagoslavlja. Na vrhu napis: Spes nostra salve. Dobro ohranjena; visi v kapelici na porti.

Št. 239. Sv. Ana uči Marijo (58 × 47), akvarel in svinčnik. Stroyev vpliv.

Št. 240. Mati božja s sklonjeno glavo (54 × 39), kopija po znani božjepotni sliki v Landshutu.

Št. 241. Czestochowska Mati božja (48 × 54), inkarnat črn. ozadje zlato, obleka zlat relief. Napis pravi: za 500 letnico 1882.

Št. 242. Trpeči Kristus (42 × 30). Kristus stoječ ob zidu, priklenjen na laktih za vrat čez prsi in na nogah.

Št. 243. Trpeči Kristus (55 × 32), doprsen, slabo ohranjen, po Dolciju; iz Langusove dobe.

Št. 244. Trpeči Kristus (61 × 49). Priklenjen za lakti k stebru, dobro delo pod Layerjevim vplivom.

Št. 245. Trpeči Kristus (60 × 40), priklenjen se sklanja čez steber, okrog l. 1800.

Št. 246. Trpeči Kristus (76 × 60), tako imenovani „Schulterwunde“. Preprosto delo, okrog l. 1800.

Št. 247. Sv. Janez Evangelist (16½ × 11½). Dokolenski svetnik piše s knjigo, zgoraj orel. Sredi 19. stol.

Št. 248. Sv. Anton Puščavnik (30 × 25), kovinasta plošča, Doprsni menih v profilu s prekrižanimi rokami pred križem ob drevesu, pred njim odprta knjiga. Ozadje skale in grmovje. 2. pol. 19. stol.

Št. 249. Sv. Ana z Marijo (26 × 22), dokolenski osebi. Dobra slika. Signatura: I. Seyffert.

Št. 250. Redovnica Lukančič (36 × 27). Klarisa po znanem bakrorezu.

Št. 251. Češčenje Srca Jezusovega (35 × 44). Srce s plameni na prestolu. Obdaja ga pet vrst svetnikov ena vrh druge. Na vrhu Marijino kronanje. Dobra sličica 18. stol. v lepem baročnem okviru.

Št. 252. Celovški trpeči Kristus ($15\frac{1}{2} \times 10$), dobra minjaturna kopija.

Št. 253. Kristus na križu (75×45), edina slika na steklu. Dobro risan Kristus, zlasti glava, na levi skale, na desni mesto. Ozadje temnorjavo z zasenčenim soncem. Iz 2. pol. 18. stol.

Št. 254. Marijino oznanjenje (80×60) na papir naslikana kopija št. 212 z dostavljenimi angelci na vrhu.

Št. 255. Zaročja sv. Katarine, oval (75×60). V oblakih sedi Marija z Jezusčkom. Pred njima kleči Katarina v hermelinu in s kolesom. Grobo delo.

Št. 256. Sv. Janez Nepomuk (32×25), Doprsni umirajoči svetnik z nagnjeno glavo. Prav lepo delo iz srede 18. stol.

Št. 257. Angel od oznanjenja (32×25). Dokolenski angel z lilijo. Lepa risba in nežne barve, sreda 19. stol.

Št. 258. Sv. Jožef (55×38), doprsni svetnik z ljubkim Jezusčkom v naročju. Verjetno ista roka kot št. 257.

Št. 259. Sv. Jožef (22×20), doprsni svetnik z Jezusčkom v naročju. Iz hišnega oltarčka iz začetka 18. stol.

Št. 260. Matj božja (13×10). Frontalna Marija z Jezusčkom v naročju po bizantinski predlogi. Iz atike hišnega oltarčka iz konca 17. stol., kot Marija Pomagaj pod št. 193.

Št. 261. Sv. Janez Evangelist ($31\frac{1}{2} \times 26$), oval. Doprsni apostol z gosjim peresom in knjigo v roki. Iz Langusove dobe, naslon na Metzingerja.

Št. 262. Orodje trpljenja (87×150), oltarni antependij. Na vrhu v sredi v minjaturi Veronikin prt s Kristusovim obrazom, okrog angelske glavice. Na vsaki strani po eno srce (Jezusovo in Marijino), spodaj razpostavljeno orodje trpljenja. Lepo, a precej odrgnjeno delo iz srede 18. stol.

Št. 263. Kristus s križem (Schulterwunde), (87×64), preprosta kopija po sliki pri Sv. Florjanu iz konca 17. stol. Pendant k žal. M. B. pod št. 188.

Št. 264. Jakob Schellenburg (96×75), oval, kopija po originalnem portretu pod št. 27. Signatura: Depinxit M. Josepha Struss, Ursul. zu Laibach 1847.

Št. 265. Ana Katarina Schellenburg, ista mera in delo kot prejšnja. Kopija po originalu pod št. 28.

Št. 266. Srce Jezusovo (128×90). Pred gotskim baldahinom stoji doprsna postava Kristusova. Zadaj napis: M. Jožefa Strus 1852.

Št. 267. Srce Marijino, ista mera, oblika in delo kot prejšnja. Obe sliki se močno naslanjata na Langusa. Zadaj nam napis s svinčnikom pove, da je sliko napravila M. Alojzija Petrič l. 1857.

Št. 268. Oljska gora (300×300), na vrhu polkrožna, na lesu. Okorno delo iz Langusove šole.

Št. 269. Vihar na morju (42×58). Ladjica se bori z valovi. Na njej močno razgibani 12 teri apostoli krmarijo in bude Gospoda. Zelo živahna sličica iz Langusove šole.

Št. 270. Sv. Peter hodi po morju, ista mera in delo kot prejšnja. Isti 12 teri apostoli na ladjici love ribe. Peter se potaplja, Kristus mu proži roko. V ozadju ladje, mesto in gore.

Št. 271. Kraljica miru (55 × 45), kopija po št. 57. Langusova šola.

Št. 272. Srce Jezusovo (70 × 54). Doprsni Kristus v nežnih barvah, verjetno Pustavrhov.

Št. 273. Srce Marijino, ista mera in roka kot prejšnja.

Št. 274.—287. Križev pot v cerkvi (80 × 56). Kronika piše o njem, da ga je l. 1898. napravil nemški umetnik v Monakovem za ceno 1100 fl. Na zadnji in na par drugih postajah je signatura: F. A. Naročil ga je stolni župnik Janez Flis.

Poleg naštetih historičnih slik hrani uršulinska zbirka še kakih 50 novejših slik, ki so delo domačih slikaric, v prvi vrsti M. Ignacije Klump.

Zusammenfassung. — Im Laibacher Ursulinenkloster befindet sich eine der grössten Gemäldesammlungen der Stadt. Der Autor beschreibt hier 287 bisher der Öffentlichkeit meist unbekannte Bilder. Die Gemälde sind verschiedener Provenienz. Die meisten stammen aus den aufgehobenen Laibacher Klöstern, in erster Linie der Kapuziner und der Jesuiten. Schöne Werke waren auch für die Ursulinerkirche verfertigt, manche haben die ersten Klosterfrauen aus Görz mitgebracht, einige sind im Kloster selbst entstanden. Auch der Stifter Jakob Schellenburg hat seine Bilder dem Kloster hinterlassen. In der beschriebenen Sammlung ragen besonders hervor drei Altarblätter von Palma d. J., welche einst den Hochaltar der Laibacher Kapuzinerkirche schmückten. Interessant ist das kleine Bild der hl. Sippe, ein deutsches Werk von ca 1600. Auch die einheimischen Künstler sind zahlreich vertreten z. B. Fr. Jelovšek, Fort, Bergant, Val. Metzinger, Leop. Layer und Math. Langus. Ganz neu ist die Entdeckung der Werke des slovenischen Malers Joh. Zupanic aus dem Jahre 1705.

Štiri pisma župnika Franca Avsca.

Priobčuje Viktor Steska.

Župnik v Lescah Franc Avsec († 1945) se je ves čas svojega delavnega življenja pečal z umetnostjo, zlasti s stavbarstvom in je narisal talne načrte skoro vseh cerkva ljubljanske škofije. Poleg tega se je pa tudi zanimal za slikanje in slike.

Tu priobčujemo štiri pisma, ki se tičejo domačih slikarjev oz. stavbarjev.

1.

Lesce 18. 12. 1923.

Prva cerkev v Lescah je bila zidana l. 1173., prej lesena (Schumi, Kos). Druga je bila gotiška. Vidijo se južna stena, sledovi gotiških oken, mreže gotiških oken in kos portala na zahodu.

L. 1522. na dan sv. Tomaža Kanterburškega so sklenili pogodbo, da se zida mojster Gašper Škofic poleg stare cerkve nov stolp, kar se je zgodilo, ker stolp to kaže. L. 1664. je bil povišan. L. 1650. je ljubljanski škof Scarlichi v svojem dnevniku očital cerkvi, češ da nima nobene prave oblike. (Jaz njegovega popisa cerkve še ne razumem).

L. 1650. in dalje so zidali sedanjo cerkev, dovrševali pa le počasi.

Iz zapiskov cerkvenih računov je videti (1688—1788), da so l. 1699. kupili nov antipendij za veliki oltar (13 f 20 x), l. 1699. in 1700. dobili kamniten tlak.

L. 1725. ali leto poprej so kupili antipendij za oltar sv. Janeza (6 f). L. 1734. 21. 1. je ostalo pri cerkvenih računih 160 f in so sklenili, da bodo ta ostanek porabili za cerkveni obok.

L. 1743. 27. 8. je škof Attems posvetil cerkev. (Jaz mislim, da so l. 1655. zidali cerkev, pa obokali le svetišče in stranske ladje, srednje ladje pa si niso upali obokati zaradi še svežega zidanja. Počakali so, da se usede in prisušijo in da romarji denar nanosijo. Stranski ladji imata drugačen, bolj zgođen slogoven obok, križni obok, in tudi po dolgem počen; ženska stran je tudi en meter širja).

L. 1734. 21. 1. so sklenili obok narediti. Kako je prej izgledala na vrhu srednja ladja, se ne da dognati; najbrž ni bila pokrita in se je ostreje videlo.

Prva velika vrata imajo letnico 1665. Letnica 1737. je pa v ometu nad velikimi vrati, ki so jih gotovo takrat razširili in povišali. Podklada je iz jeseniškega marmorja in obdana z zelenim peščencem, da je močnejša videti.

Letnica 1737. gotovo pomeni dovršeno delo. Obok je iz lahkega kamna, 40 cm debel; nekoliko počen, kjer se stika s slavo lokom, ki pa je še bolj počen prav v temenu, zakaj, pa ne vem, ker ga podpira od obeh

strani širok zid, ki končuje stranski ladji. Ali je bil prezbitერიj šele takrat obokan? Najbrž ne, ker mislim, da ne bi bil presno slikan na šele eno ali poldrugo leto star obok.

Obok srednje ladje je bil gotovo narejen po sklepu 21. 1. 1734. Morda že l. 1734. ali 1735. L. 1736. je slikal Jelovšek prezbitერიj. Slavolok je počil po slikanju. Morda zaradi potresa? Obok srednje ladje je banjast, ima kape z okvirji iz malte in na temenu okvire kot priprave za slike.

Po l. 1736. je Jelovšek slikal v Lescah, 29. julija pa so Vlahi napadli samostan v Kostanjevici. Tam so sklenili, da bodo dali ta dogodek in še kaj drugega naslikati. Pisali so Jelovšku. Šel je še tisto leto pogledat v Kostanjevico in se domenil. Bližnja pot iz Lesca ali iz Ljubljane v Kostanjevico pa je bila skozi šent Rupert. Oglasil se je mimogrede na Veseli gori. (Steklasa, 199). Ni pa tam slikal, ker letopis Wallijev pravi, da je imela cerkev na Veseli gori l. 1735. bele stene, bela pa je ostala do l. 1760., pač pa je imela že 1735 na cerkvenem zidu postavljene slike devet korov angelov. Kaj se to pravi? Ko bi bile slike na platnu, bi se pač reklo, obešene. Morda so bile slikane kakor kulise pri božjih grobih na deske (kakor je bil dal neki župnik na Čatežu pod Zaplazom pred kakimi 50 leti napraviti devet kipov angelov in jih razpostavil po cerkvi na Zaplazu, [videl sem jih nekaj na podstrešju župnišča na Čatežu]).

Slikal pa tistih angelov najbrže ni Jelovšek, vsaj iz letopisa to nikakor ne sledi. Mislim, da je le skozi potoval, ogledal cerkev in se morda tudi oglasil v hospicu, pa šel v Kostanjevico, da se zmeni za slikanje. Drugo leto je tam slikal.

Lesce, 18. 12. 1925.

P. S.

V kapi nad vzhodnim oknom prezbitერიja je naslikal Jelovšek velikega avstrijskega orla, v kapi nad severnim oknom tri zlate zvezde na modrem polju; to je pač grb celjskih grofov.

Na južni strani pa je grb v ovalnem okvirju, ki je sferično s krožnim segmentom razdeljen v tri polja. Dve zgornji stranski polji sta beli perotnici, spodnje polje pa rdeča perotnica.

Kakšen grb je to. Morda koroških vojvodov, ki so bili tudi deželni knezi in najbrž ustanovniki tukajšnjih beneficijev sv. Marije in sv. Katarine.

2.

Drugi Jelovšek na platnu je najden in en lep Wergant! Kje? Na Rečici pri Bledu. Videl in zapisal sem ju že 2. 9. 1920., pa sem pozabil nanju. Včeraj sem pa šel zopet nalašč pogledat.

Na koru visi oljnata slika na platnu z razločnim napisom na kamnu blizu spodnjega roba: F. Illouschegg Pxt.

Slika je bila narejena za veliki oltar te lepe podružnice. Oltar je datiran 1759.

Slika je visoka 166 cm, s poznejšim podaljškom 198 cm; platno je široko 112 cm, poslikano 104 cm.

Oltar je lepo enotno delo, arhitektura in kipi gotovo istega mojstra in istega leta. Stranska oltarja sta nekoliko mlajša, toda drugega mojstra. Datum na rokopišni tabli „Lavabo“ 1771 se z delom ujema. Prižnica spada po delu k stranskima oltarjema.

Kakšna je slika? Na prvi pogled od daleč je lepa, dekorativna, dobro ohranjena, žive barve. Toda ideja, enota ni prava. Sv. Andrej z levico objema križ, z levo nevidno nogo kleči na kamnu pod križem, gleda ne vem kam in kaj, ni pravega izraza. Rabelj nad njim ovija vrv okoli rame križa na desni, pa tudi nekam v zrak gleda. Drugi čepi na desni, privezuje vrv na spodnji konec križa, obraz se pa ne vidi. Tretji rabelj na levi z vrvjo čez svoje desno koleno nekaj poskuša. Gologlavi sodnik ali malikovalski duhovnik sklonjen s prstom kaže nekam na tla, pa na tleh ni nič videti, morda kaže na desno razgaljeno nogo svetnikovo. Če je kaka misel v tej skupini, bi bila ta: Vi trije rablji nič ne znate, ali si pa ne upate oviti vrvi okoli križa; ovijte najprej njegovo nogo; pa tudi to še ne bi bilo prav; prej bi bilo treba roke zvezati in privezati ga gori na križ.

Na levi bolj zadaj pa ni zračne perspektive; vojak na konju, vojak pešec; oba imata otročja obraza kakor dečki 13. ali 14. let.

Na vrhu držita dva angela zelen venec iz palmovih vej.

Kljub tem napakam pa vpliva slika od daleč dobro, dekorativno, kakor slike na steklu.

Oltar je gotovo iz leta 1759. Kaj pa slika? Bila je nekoč spodaj podaljšana; okvir je bil prej spodaj lokasto zaokrožen. Morda se je to zgodilo, ko je neki mojster skaza k lepemu kipu sv. Andreja dostavil tri grde slabo izrezane rablje, ki bi jih bilo treba sežgati.

Mogoče je pa tudi, da je slika nekaj let starejša in je bila še v prejšnjem oltarnem nastavku, pa so jo l. 1759. podaljšali za novi oltar.

Prej so s sliko zapirali tron; že pred svetovno vojsko pa so pre naredili oltarno mizo s kamnitimi stebri (Pavlin iz Radovljice) in s tem oltar skazili in porinili k steni, da se zdaj ne more več postaviti na oltar, ker primanjkuje prostor. Zato je slika na koru.

Lepša je Wergantova slika (106 × 74 cm), v četrkotnem okviru na listni steni viseča. Slika predstavlja sv. Ano z Marijo. Podpis: Wergant pinxit 1761. Ima vse znake Wergantovih slik: izrazito rdeče ustnice, nos, ušesa, sence na obrazu, na rokah in belkasti obleki Marijini zelenkaste, vse barve sekundarne, lepe in kakor nove. Tudi oba obraza sta lepa, seveda po okusu tistega časa, zlasti matronski obraz sv. Ane.

Stranska oltarja iz l. 1771. sta tudi lepo delo, na ženski strani sv. Ahacija, na moški sv. Katarine, pa je vse kipe in oltar sonce s svojo svetlobo močno zdelalo. Sliki sta najbrž iz istega časa. Čigave? Po barvah se bo težko sodilo, ker so preveč zdelane.

Je še ena slika iz gradu Grimšici, zdaj šveglave Wilsonije, iz l. 1725. „Marija na stebri“, ki se je prikazala 1. oktobra sv. Jakobu apostolu, spodaj pa leži na žimnici mož, ki ima nogo pod kolenom presekanom in mu jo dva angela celita.

Sploh je vsa oprava cerkve znamenita, le zidovje, okna, so bila večkrat modernizirana. O priliki pridj pogledat!

Lesce 2. 8. 1924.

3.

Ko sem 27. 2. 1926 zopet ogledoval freske na starem župnišču na Bledu, sem si zopet rekel: Sv. Nikolaj in sv. Jožef nista v notranji zvezi med seboj; združila ju je na sliki zunanja prilika — oziroma naročnik. Bil je pač tedanji župnik, ki je svojega patrona ali svoje ljudi hotel poslaviti.

Šel sem v župnišče in g. svetnik Janez Oblak mi je dal v roke Lav-tižarja. Tu sem našel tri Jožefe, ki so pa vsi iz novejših časov. Od l. 1736. do 1769. je pa bil župnik Nikolaj Jožef Killer in ta je pravi!

Svetnik Oblak pa prinese še „Matriculo“, ki vsebuje na koncu prepis razsodbe, ko so se štirje blejski gospodarji l. 1742. branili dajati po vrsti hrano tesarjem in zidarjem, ko je župnik Killer popravil župnišče. Plačati so morali po 1 gold 20 kr v denarju za hrano, ki jo je dal župnik dotične dni obrtnikom. Torej po popravilu župnišča ali obenem je dal tudi obe sliki napraviti. Komu? Jelovška in njegovo zmožnost je lahko poznal, ker je ta slikal pet let prej v Lescah, ko je bil Killer že na Bledu. In laške slike (namreč freske v svetišču) so bile takrat pač dogodek na Gorenjskem.

Po času in kvaliteti pa kak drug slikar komaj prihaja v poštev.

Na podoben način sem poizkusil in poizkušam še zdaj določiti dobo freske na h. št. 14 v Lescah blizu cerkve: Matj božja z Jezuščkom, pred njima na levi kleči sv. Jožef na oblakih; niže v ospredju kleči sv. Florijan, gasoč vas ali mesto, za njim na desni sv. Helena s križem.

Ker so bili pri tej hiši (Legatovi) pred več stoletj cerkveni ključarji (Hans Legat je l. 1665. daroval portal „Naši Ljubi Gospe“; pred l. 1637. je Juri Legat dajal večkrat mašno vino beneficijatu Andreju Kralju, bivšemu ljubljanskemu proštu), bi bilo mogoče in celo verljivo, da je Jelovšek, ko je slikal svetišče v Lescah, naslikal tudi sliko na ključarjevi hiši. Vendar bi moral k temu še najti, da so bile v njegovi rodbini osebe z imeni Marija, Jožef in zlasti Helena, ker ta je najbolj očitvidno po zunanjem povodu prišla na sliko; sv. Florijana pa ni treba iskati med osebami, ki so v zvezi z naročnikom. Stare matice za Lesce so v Radovljici; tam pa nisem iskal, pač pa po novejših v Lescah.

Tu sem našel, da je imel Mihael Legat z ženo Marijo Ano 13 otrok: med njimi dvojčka Marijo in Heleno, Jožefo in Jožefa Štefana, ki so v mladosti umrli. Bržkone je vdova Marija Ana Legat v spomin na umrle otroke dala na sliko sv. Florijana naslikati še patrone umrlih otrok. Naslikati je pa mogel potem takem le Leopold Layer l. 1824. ali pozneje. Kam je izginila Helena, ki je v statusu animarum ni več, ne vem, ker tukaj ni bila poročena in tudi ni tu umrla.

Za Layerja pa govori, da je oblikoval tudi oltarno sliko in gotovo tudi pet postnih slik za župno cerkev, pa tudi gibi in anatomija.

Lesce 25. 3. 1926.

4.

Slikarja Janez Jurij Remp (Remb), oče, in Franc Karel Remb, sin.

Podatki iz rojstnih knjig radovljiške župnije, zvezek I., II., III. 1675 Octobris.

14. Currentis Baptus Franciscus Carolus Filius legitimus patris Joannis Georgii Remp et eius Conjugis Catharinae Pictoris e sacro fonte levantibus Illustrissimo Dno Dno Comite a Turri Joanne Carolo, Procuratore Illustrissimo Dno Joanne Ludovico a Grimsiz et Illustrissima Dna Anna Regina ab Hizing ex Radmonstorff per me Mgrum Johannem Paulum Janesizh Vicarium Loci.

1678 Maii.

26. Currentis Baptus est Antonius Ignatius Filius Legitimus Dni Joannis Georgii Remp pictoris et eius Conjugis Dnae Catharinae Patris ex sacro fonte levantibus Illustrissimo Dno Dno Joanne Carolo Sac: Rom: Imp: Comite a Turri et patrino Illustrissima Dna Dna Regina Renata Comitissa a Turri (cum pleno Titulo) Procuratore vero Dno Michaele Wobek praefecto Domini Radmonstorffensis et Procuratrice Dna Margaretha Wobikhin praefectissa praefati Domini per me Mgrum Josephum Paulum Janesizh Vicarium.

1683 (Novemb.) 9 bris

26. Antonius Josephus fil. leg. Domini Joannis Georgii Remp et eius uxoris Dnae Annae Catharinae bapt. é a me Georgio Bazher Patris levantibus III. Dno Dno Sigismundo Erico a Woggy liber. Bar. et Illustrissima Dna Dna Anna Regina ab Hizing ex Rottm.

1687 Januarius.

29. Joannes Ignatius fil. leg. Joannis Georgii Remp et eius uxoris Catharinae bapt. é a me Georg. Bazher Patris levantibus nob. Dno And. Peternell et Illus. Dna Anna Regina ab Hizing.

1689 Octob. 5.

Eadem die Andreas Fridericus fil. leg. Dni Georgii Joannis Remp et eius Conjugis Dominae Catharinae Levantibus Domino Andrea Peternell praefecto Domini Rattmontorffensis et Illustrissima Dna Anna Regina ab Hizing per me Marcum Preshern vic.

1692 Septemb.

Die 11. huius baptiz. é Maria Regina fil. leg. Dni Jois Georgii Remp et Conjugis eius Dnae Annae Catharinae pict. levantibus eam Dno Andrea Peternell Domini Rattmonstorffensis praefecto et illma Dna Ana Regina ab Hizing nata Baronissa de Ramschiff p. me Andream Jenko coop. in Rtm.

Kronika.

Narodna galerija.

Poročilo o delovanju v letih 1943 in 1944.

Na seji dne 7. decembra 1944 je predsednik dr. Fran Windischer poročal sledeče:

„Gospodje! Malone v vsakem pogovoru se dandanes kar nehote spominjamo težkih časov. In vendar sedanji čas ob vsi svoji pezi kar drvi mimo nas. V taki dobi je razumljivo, da je šlo od zadnjega občnega zbora mimo nas skoro neopaženo dejstvo, da je lani preteklo 25 let, kar je bil položen temelj Narodni galeriji, in da je lani poteklo 10 let, kar je bila odprta v svoji zadnji lepí postavi. Res ni čas za jubilejne praznike, samo bežno sem moral spomniti se teh dveh mejnikov v naši kulturni zgodovini.

Od zadnjega občnega zbora smo preko poletja lanskega leta doživeli velike dogodke do jeseni, ko je kar na hitro po dveipolletnem razdobju prenehal visoki komisariat italijanski v Ljubljanski pokrajini ter je prve dni septembra 1943 prišlo do vzpostave sedanjega upravnega položaja. Naše kulturne ustanove so dobile nemške svetovalce v gospodih dr. W. Frodlu, ing. Dollenzu in pozneje g. dr. F. Koschierju, od katerih dobivamo po njih izkustvih dobre in praktične nasvete. Naša pokrajina z Ljubljano na čelu je kakor otok sredi nemirnega morja, ali to skromno osrčje naše bitnosti se je v kulturnem pogledu možato držalo in, rekel bi, kar postavilo v vojni dobi. Tako so naši znanstveniki pod okriljem Slovenske akademije znanosti in umetnosti, ki je dobila lani novo vodstvo s predsednikom g. dr. M. Vidmarjem in generalnim tajnikom g. dr. F. Ramovšem, kar bogate plodovitosti. Ponašamo se z dejstvom, da so odnošaji z vodstvom Akademije znanosti in umetnosti iskreno dobri. Osebnostno sem v soglasju z drugimi gospodi naše uprave po dolgih letih svojega sodelovanja v Narodni galeriji mnenja, da bo naši ustanovi za bodočnost stremiti za čim tesnejšim sodelovanjem z Akademijo znanosti in umetnosti. Naša ustanova je postala znamenito velika in je kar prerasla društveni okvir.

Tudi izven Akademije znanosti in umetnosti so naši znanstveniki živo produktivni. Muzejsko društvo, Etnografski muzej, Prirodoslovno društvo, Društvo prijateljev juridične fakultete vztrajno vzdržujejo vsa leta svoje letne publikacije in glasila dragocene važnosti. Umetnostno zgodovinsko društvo je vsa vojna leta nadaljevalo s svojim glasilom „Zbornik za umetnostno zgodovino“, čigar urednik je gospod prof. Franc Stelè. Mojster Miha Maleš je tudi v tem razdobju izdajal priljubljeno revijo „Umetnost“. Naše leposlovje, izvirno in prevodno, je bogato pomnožilo našo literarno zakladnico. Nепretrgoma zalagajo knjižni trg domača založništva, mnogi avtorji izdajajo svoja dela za svoj račun. Veselo dejstvo je, da naši ljudje pridno

segajo po novih knjigah. V obče sojeno je zanimanje za našo knjigo zelo veliko, morda večje nego kdaj poprej, upošteva je skromno ozemlje naše pokrajine. Mnogo knjig izhaja z lepimi ilustracijami, kar daje dobrodošlo priliko za spretno udejstvovanje našim likovnim umetnikom. Strokovni arhitekti skrbijo za lepo opremo novih knjig. Številne publikacije v teku Zimske pomoči pod vodstvom gospoda Narteja Velikonje so pritegnile v obilni meri k sodelovanju naše slikarje in grafike za lepo število novih knjig. Gledališče ima trajno velik obisk, muzika, opera in koncerti, imajo ljubiteljev kakor nikdar prej.

Neutrudno plodovita kakor znanost in leposlovje je bila obe zadnji leti naša likovna umetnost v vseh panogah. Za leti 1943/1944 moremo zapisati bodreča števila lepih in uspešnih razstav. Kar vrstile so se v nepretrganem redu. Gledali smo velike in znamenite retrospektivne razstave akademika Matije Jame, prof. Saša Šantla ob njegovem 60 letnem življenjskem jubileju, blagopokojnega mojstra Ivana Vavpotiča. Letos za Binkošti smo se veselili razstave portretov našega slikarja doyena Mateja Sternena. Vmes pa smo doživljali od meseca do meseca deloma kolektivne razstave posameznih umetnikov v Jakopičevem paviljonu, v izložbi strokovne trgovine A. Kos, v galeriji Obersnel, zadnje čase tudi prigodne razstave v knjigarni J. Žužek. Pod spretnim vodstvom svojega ravnatelja Ivana Zormanja je Narodna galerija uredila odlično uspele razstave akademika M. Jame, prof. Mateja Sternena in pokojnega Ivana Vavpotiča. Razstavno gibanje je bilo tako živo zadnji dve leti, da lahko oponašamo zmoto staremu vedežu, da umolknejo muze, kadar govori orožje. Razstave se niso obnesle samo po obisku, močno so pospeševale prodajo pa tudi sicer ugodno učinkovale na nakup slik. Mnoge umetnine so dosegle ugodne cene. Zelo se je ogrelo zanimanje za portrete deloma za poprsja, še več pa za podobe. Zelo vzpodbudno je učinkovala na naročila portretov Sternenova razstava portretov. Tudi strokovna trgovina z umetninami je vidno pripomogla do živahnega zanimanja za našo umetnost z razstavami, izložbami v svojih prostorih ter z osebnim prizadevanjem. Tekom vojnih let je v naših hišah zelo poraslo število originalnih slik naših umetnikov, ki zlahte našo domačnost, original vztrajno izpodriva tiske in podobnosti. Ljubljana zasluži sloves kulturnega središča po svojem spoštovanju znanosti, po svoji ljubezni do naše knjige, do muzike, do drame in do del naše likovne umetnosti.

V razdobju, o katerem govorim, je leha zemskih ostankov sprejela vase v hitri zaporednosti troje stebrov naše likovne umetnosti. Dati smo morali materi zemlji, kar je umrljivega, od naših zaslužnih in nepozabnih mojstrov velikana Riharda Jakopiča, znamenitega mojstra Ivana Vavpotiča in svojstvenega mojstra Hinka Smrekarja. Strtega srca smo jih spremljali na žalostnem potu, ki jo mora iti ves svet, in je naš narod z veliko udeležbo pietetno počastil njih odhod v večnost. Ali od nas ne morejo, med nami ostanejo po svojih nepozabnih delih, ki so vklesala spomin njih slovesa v dokumente naših kulturnih svetinj.

Naj izpolnim ob zaključku poslovnega leta tudi prijetno dolžnost. Izreči mi je v imenu Narodne galerije iskreno zahvalo gospodu divizijskemu generalu Leonu Rupniku, prezidentu naše pokrajine, ki je spremljal naše prizadevanje s svojo veliko dejalno naklonjenostjo in je dokazal veliko

razumevanje za potrebe naših likovnih umetnikov. Naša prisrčna zahvala gre gospodu direktorju Francu Jančigaju, ki je kot vodja županskih poslov pri vsaki priliki, kadar smo se zatekli do njega, pokazal svojo veliko naklonjenost naši ustanovi in slovenski umetnosti.

Vojska je mnogo problemov, tudi kulturnih postavila na glavo. V mirnem času smo se zdušno prizadevali zbirati stare in nove umetnike, da izpopolnimo svoje zbirke. In je bil naš ponos, kadar smo mogli v svoje zbirke uvrstiti nov pušelj. V nemirnih časih zadnjih let so pa vsi ljubitelji umetnin zaskrbljeni in preudarjajo, kam z njih ljubljenci, da jih ohranijo. Komur je naložena skrb za umetnine v galeriah in muzejih, kjer so zbrane v velikem številu iz mnogih vekov, je v razdobju zadnjih dveh let skrb in briga za ohranitev in za spravo kar nevšečen stalni spremljevalec podnevi in ponoči. Vsepovsod po svetu si prizadevamo rešiti kulturne svetinje preko obstoječih nevarnosti. V takih razdobjih je usoda umetnin v muzejih in galerijah z bog masiranja v povečani nevarnosti. Če se oglasi nesreča in si izbere kulturno zavetišče, je množinska poguba kar olajšana. Že od lanske jeseni trajajo za našo ustanovo priprave za spravo in prenos njenih zbirk v zaklonišča. Lastna previdnost, zraven nje pa oblastvena naročila nalagajo dolžnost prenosa mnogoštevilnih zbranih umetnin v prostore zadostne varnosti. V lastnem domu nismo mogli misliti na hranitev pa smo se zatekli po veliki dobroti hišnih gospodarjev pod gostoljubno streho Narodnega muzeja in Vseučiliške knjižnice. Naša prisrčna zahvala velja za prepuščeno zavetje gospodu ravnatelju dr. Josipu Malu in pa direktorju Vseučiliške knjižnice gospodu dr. Ivanu Šlebingerju. Izrekam gospodoma našo prisrčno zahvalo na tem mestu in je moja srčna želja, da bi se naši ljubi izseljenci svojčas srečno brez škode vrnili v objem svojih starih penatov. Gospodu konservatorju dr. F. Mesesnelu smo dolžni prisrčno zahvalo za vso veliko skrb, ki jo je imel za našo ustanovo.

Ob teh delih dolgotrajnega pripravljanja in zamudnega odnašanja se nehoče človeka, ki so mu te stvari tesno pri srcu, oprijemlje razumljiva otožnost ob misli, ali bo dočakal vstajenje in obuditev. Kadar napočijo dnevi vstajanja in nove postavitve, bo treba s trdo resnostjo zastopati stališče, da moremo v Ljubljani pripraviti v resnici popolno in dovršeno preglednost naše likovne umetnosti, moderne in stare, v narodni galeriji samo pod pogojem, da preneha dosedanji običaj, ko je v prostorih javne roke osobito v Ljubljani vse polno prvorednih umetnin naših umetnikov, katere bi morale coute que coute, v veliko narodno stalno razstavo, če naj bo ona v resnici kronska priča stopnje in sočasne ravni naše likovne umetnosti. Razumljivo je, da lastnik, javna roka ali zasebnik, ne daje rad iz svoje roke svojih izbrancev iz ljubiteljstva v prvi vrsti, morda tudi iz previdnosti, morda tudi radi nezadostnega razumevanja kulturne pomembnosti velike, v resnici reprezentativne galerije ali muzeja za nazorno izpričanje naše kulturne ravni v pogledu likovne umetnosti. Tudi o umetninah po naših cerkvah in kapelah smo imeli priliko preudarjati v svojem krogu in s cerkvenimi gosposkami. Tudi cerkvena umetnost svetuje zaščito. Toda težave za zaklonišča so za cerkveno umetnost posebno velike, cerkvene umetnine potrebujejo obsežne prostore, ki niso vlažni. Tudi prihaja za cerkvene gosposke okolnost v poštev, da mora cerkev v naši dobi posebno pozornost posvečati božji službi in cer-

kvenim opravičilo, (ki v golih in praznih prostorih ne ogrevajo src in ne bi vzbujale pobožne zbranosti). Omahovanje in oklevanje bi našlo zagovornika v naši zadnji misli, naši ljubi tolažnici v dneh preizkušnje, da pojde nevihta brez toče preko streh naših domov.

Naj končam z globoko občuteno željo, da nam ostanejo po preizkušnjah in težavah časov, ki jih možato preživljamo, ohranjena naša kulturna svojina, ki nam je zapuščena od naših starih mojstrov, in tista, ki so jo ustvarjali in jo ustvarjajo številni umetniki, stari in mladi, našega časa."

Za predsednikom je tajnik profesor Saša Šantel podal sledeče poročilo o delovanju Narodne galerije:

„Na prvi odborovi seji po zadnjem občnem zboru, ki je bil 18. februarja 1945, se je novoizvoljeni odbor konstituiral. V glavnem so ostali pri tem isti funkcionarji kakor prej, vendar gospod konservator dr. Mesesnel ni mogel sprejeti mesta odbornika, pač pa je obljubil sodelovanje z odborom, v kolikor mu bo čas dopuščal. Mesto varuha Narodne galerije je pa sprejel namesto gospoda dr. R. Ložarja gospod profesor in akad. slikar G. A. Kos.

Poglavje o novih pridobitvah za zbirko Narodne galerije, ki je bilo v vsakem letnem poročilu pač najzanimivejše, je tokrat skrčeno na najmanjšo mero.

V dar smo prejeli: Fran Tra t n i k, Berači, risba; dar gospoda dr. Otmarja Krajca.

Nakupili smo: Pavel K ü n l, Stojęči moški akt, risba.

Za biblioteko Narodne galerije smo prejeli v dar: Giorgio V i g n i, Disegni di T i e p o l o, dar Visokega komisarja E. Graziolija; Iv. V a v p o t i č, Iz spominske knjige ljubljanskega velesejma, zbirka 23 fotoreprodukcij njegovih originalnih akvarelov, dar g. dr. Milana Dularja.

Iz zbirke NG smo posodili po 12 slik Dienststelle Fp. Nr. 36800 A za okrasitev prostorov vojaške komande (v poslopju ND oziroma v humanistični gimnaziji). Vse umetnine so nam bile v redu povrnjene. Prav tako so bile oddane slike, last Pokrajinske vlade, intendanci Drž. gledališča za okras njenih prostorov.

Najvažnejša dogodka v pretekli poslovni dobi odbora NG sta bila prireditve velike Spominske razstave pok. slikarja Ivana Vavpotiča ter portretna razstava slikarja Mateja Sternena.

Prvo je odbor sklenil prirediti v počastitev spomina uglednega slovenskega slikarja kmalu po njegovi smrti. Organizacijo zbiranja Vavpotičevih del, skoraj izključno iz zasebne lastnine, je uspešno vodil gospod upravnik Ivan Zorman. Ob strani mu je stal poseben prireditveni odsek, sestojęč iz gg. dr. Fr. Šijanca, ing. H. Uhlřa in mene. Gospod dr. Šijanec je vodil predvsem redakcijo razstavnega kataloga, ki je z njegovim pomembnim člankom in opremljen z lepim številom reprodukcij postal prava monografija umrlega mojstra. Pri pregledovanju umetnikove zapuščine je bilo najdenih sicer na stotine risb, osnutkov in skic, ki so bile po večini manj pomembne, a le malo slik, večinoma domačih portretov. Razstava je bila kljub temu zelo bogata, ker so lastniki Vavpotičevih originalov radi izročili slike Narodni galeriji v razstavne svrhe. Razstava je imela tudi karitatven značaj in je pomagala lajšati težki položaj, v katerega je prišla slikarjeva vdova.

Razstava portretnih del akad. slikarja Mateja Sternena je bila na svečan način odprta na Binkoštno soboto t. l. Pokroviteljstvo te važne in zanimive prireditve je prevzel gospod prezident Ljubljanske pokrajine general Leon Rupnik, ki je razstavo otvoril s pomembnimi besedami. V imenu Narodne galerije je nato spregovoril gospod dr. Fran Windscher in se zahvalil gospodu protektorju za njegovo naklonjenost naši likovni umetnosti v teku Zimske pomoči ter za zasluženo izredno počastitev mojstra Sternena. Umetniku pa je posvetil sledeče besede:

„Junaka današnjega dne, jubilara Mateja Sternena štejemo s ponosom med tiste vrhove naših likovnih umetnikov, ki so v prvem desetletju našega veka pogumno in vztrajno utirali in utrli pot naši mladi likovni umetnosti v široki svet ter ji priborili priznanje in veljavo v tujini in domovini. Blage rojenice so obdarile mojstra Mateja Sternena z velikim slikarskim talentom ter ga je božja previdnost naklonjeno spremljala, da je svoje talente oblikoval in uril z vzgledno vztrajnostjo od leta do leta do dovršene popolnosti. Srečni občudujemo, kako naš spoštovanj mentor in ljubi prijatelj prav v spoštljivih letih, ko vrstnike že krivi betežnost, od dneva v dan ustvarja mojstrovine, ki jih smemo šteti med najboljša dela njegovega obsežnega življenjskega opusa, ter tako utrja svojim umotvorom neminljivo slavo. Vrojena božja iskrica, od skrbnega mojstra samega po vzgledu Vestalk skrbno negovana, se je razžarila v svetli ogenj ogrevajoče velike umetnosti. Mojstru Mateju Sternenu je delo življenje, ki ne pozna delopusta in ne počitka. Vedno stremeč, s seboj redko zadovoljen, sebi najstrožji ocenjevalec in sodnik je umel izbrusiti prejete dragocene biserne darove do višinske čistine. Bogato in obilno je namnožil našo slovensko likovno zakladnico s premnogimi mojstroviniami. Odličen risar, svojstven ilustrator, večč čuvar, obnavljalec in ohranjevalec naših staroslavnihi del, izvrsten učitelj v šolskem in zasebnem pouku, moder svetovalec in artibus, dovršen mojster v kopijah, da jih more samo večče oko ločiti od originala, vsaki tehniki kos, velikan v olju in portretu, znamenit v interieurjih. Ob vsej svoji veliki umetnosti, vsestranski razgledanosti in bogatem znanju ljubezniv in skromen, ne ljubi ospredja, stezi daje prednost pred sveta široko cesto. Kolikokrat sem ga v dolgih letih skupnega prizadevanja v Narodni galeriji nagovarjal, da zbere svoja dela za veliko pregledno razstavo, ali je mojster vedno čez glavo zagrnjen z delom, odlagal častno revijo svojih del od leta do leta. Ko je sedaj na spoštljivem mejniku svojega, zlahtnih del obilnega življenja po sili razmer mogel zbrati samo skromen del svojih umetnin, se z njim veselimo in smo z njim ponosni vsi ljubitelji in spoštovalci slovenske umetnosti ter mi je ob današnji svečani priliki kar srčna potreba, da mu za njegov svetel in velik praznik v imenu Narodne galerije v Ljubljani izrekam pristrčne čestitke. Zatrjujem vam, mojster Matej Sternen, naše globoko občutene simpatije ter našo veliko hvaležnost za vse vaše obilno in nepozabno delo v Narodni galeriji in vam iz srca želim, da vas dobri Bog ohrani še mnoga leta tako svežega in tako mladostno delovnega kakor ste ob tem času, ko ste ob tej razstavi zasluženo deležni občnega priznanja in velike slave. Mojster in prijatelj Matej Sternen, krepko naprej na potu pridobljene slave, na katerem vas bo zvesto spremljal slovenski narod v velikem spoštovanju in globoki hvaležnosti!“

O Sternenu je nato govoril gospod univ. prof. dr. Fran Stelè. Napisal je tudi uvod o umetniku M. Sternenu za okusni katalog te razstave.

V razpravi je bila nedalje prireditev velike spominske razstave R. Jakopiča. Odbor je pa prišel do spoznanja, da spričo sedanjih prilik ne bi bilo mogoče dati razstavi tistega poudarka, ki ga zahteva veličina tega mojstra. Na to odločitev je vplivala tudi želja Jakopičeve rodbine, naj se razstava v vojnem času ne prireja. Zato je bila ta prireditev odgodena za nedoločen čas.

Naš mojster iz starejše generacije akad. kipar Iv. Zajec je v tem letu slavil svojo 75 letnico. Narodna galerija mu je pri tej priložnosti izrekla svoje iskrene čestitke.

Največjo pozornost je posvečal odbor vprašanju zaščite umetnin pred zračnimi napadi. O tem je odbor razpravljal že pred zadnjim občnim zborom, toda takratne razprave so bile bolj akademične. Med tem razpravljanjem je prejel odbor okrožnico Konservatorskega urada, ki je podala na temelju dobrih in slabih izkustev v Italiji vse potrebne konkretne nasvete glede najboljšje zaščite umetnin. O načinu zaščite smo razpravljali tudi z gg. dr. Frodlom in ing. Dollenzem; udeleževal se jih je tudi konservator g. dr. Fr. Mesesnel. Po teh razgovorih je bila podana možnost souporabe muzejskega zaklonišča. O tem zaklonišču je odboru podrobno poročal g. ravnatelj etn. muzeja dr. R. Ložar. O načinu spravljanja je poročal g. upravnik I. Zorman. Po njegovih nasvetih naj bi se zavarovale najdragocenejše umetnine s tem, da bi bile snete iz okvirjev ter vložene v zaboje, obite s pločevino. V začetku je še obstajal namen, da bi se te umetnine nadomestile z drugimi iz galerijskega arhiva ter bi tako ostala razstava, čeprav zelo okrnjena, v dosedanjih sobah na stenah. Rezultat teh predarkov pa je bil tale: Umetnine so bile snete iz okvirjev ter spravljene v posebne zaboje in ovoje. Nobena izmed slik ni ostala na stenah naših razstavnih dvoran, pač pa so ostali na njih prazni okvirji. Z elegičnimi čustvi je poročal gospod predsednik odboru o tej transakciji ter ni skrival bojazni, da so umetnine vsled masiranja morda še v večji nevarnosti.

Vse te skrbi za zaščito galerijskih umetnin so rodile željo, da bi bile udeležene enakih ukrepov tudi druge, za slovensko umetnost važne umetnine, bodisi da se nahajajo v zasebni lasti, ali v cerkvah. Po nasvetu gospoda ravnatelja dr. R. Ložarja je gospod predsednik obljubil, da se bo o teh vprašanjih posvetoval na pristojnih mestih, predvsem pa s cerkveno gosposko ter z začasnim vršilcem poslov Spomeniškega urada prof. dr. Fr. Steletom.

Posebno poglavje v razpravah na odborovih sejah je bilo vprašanje najemnikov stranskih prostorov Narodnega doma in Jakopičevega paviljona. V paviljonu je bila delj časa nastanjena zasebna umetniška šola akad. kiparja Fr. Goršeta. Dokler je vreme dopuščalo se je pouk raztegoval tudi na prostore galerijske gliptoteke ter so se gojenci te šole s pridom urili v risanju po naših klasičnih mavčnih odlitkih. V paviljonu je dala Narodna galerija na razpolago tudi delavnico za kiparje Zdenka Kalina, Karla Putriha, Ivana Zajca in Stanka Dremelja, ki so se morali izseliti iz svojih delavnic.

Za propagando našega zavoda je spregovoril v ljubljanski radio-oddajni postaji naš predsednik gospod dr. Windischer. Predsednikov govor, ki je

navajal zgodovino Narodne galerije od ustanovitve do danes, se je vršil v okvirju radijskih predavanj, ki jih je priredila Zimska pomoč.

Letos dne 7. marca 1944 nas je za vedno zapustil bivši dolgoletni odbornik Narodne galerije Fran Vesel. Bil je svojevrsten zbiratelj vsega, kar je bilo v zvezi s slovenskim kulturnim življenjem. Vneto se je zanimal za razvoj slovenskega slikarstva in kiparstva še v časih, ko so bili med nami zelo redko posejani inteligenti, ki so imeli smisel za likovno umetnost. V prvih letih obstoja Narodne galerije je marljivo sodeloval pri organizaciji našega zavoda. Odbor Narodne galerije je po svojih zastopnikih spremil pokojnega sodelavca k zadnjemu počivališču pri Sv. Križu.

O obisku naših zbirk sem vsako leto dobival izčrpne podatke od našega hišnika Dominika Smoleta ter sem jih mogel s pridom uporabljati pri svojih poročilih na občnih zborih. Letos teh podatkov nisem več prejel. Dne 10. avgusta t. l. je naš dolgoletni hišnik preminul. Zbirke Narodne galerije so bile za javni dostop zaprte. Posamezniki so si mogli galerijo ogledati, kadarkoli so si želeli."

O stanju blagajne je poročal gospod ravnatelj Franc Pretnar takole:

„Današnje moje poročilo obsega poslovno dobo društva Narodne galerije od 1. januarja 1943 do 30. novembra 1944, torej 23 mesecev, prebitih v izredno težkih razmerah. Kakor v prejšnjih letih so tudi v predmetni poslovni dobi tvorile poglavitni in do malega edini vir dohodkov podpore, naklonjene ji po Visokem komisarju, oziroma po Pokrajinski upravi v iznosu L 65.000'—	
po Mestni občini ljubljanski pa v iznosu „ 58.526'—	
K temu je pristihi še izredno podporo Pokrajinske uprave za shranitev umetnin v zakloniščih „ 15.000'—	
Skupna vsota podpor L 116.526'—	
Na članarinah je bilo do konca novembra t. l. vplačanih L 2.435'—	
za uporabljanje Jakopičevega paviljona pa je galerija prejela od razstavljalcev vsega skupaj „ 2.888'—	
Celokupni dohodki iznašajo L 121.647'—	

S temi dohodki smo morali kriti predvsem izdatke za vzdrževanje društvene pisarne in za potrebščine galerijske delavnice kakor tudi izdatke za zaščito umetnin ter za upravo in vzdrževanje poslopja Narodni dom. Tu sem spadajo:

1. a) Izdatki za osebje (plače, draginjske doklade) L 49.146'48	
b) socialne dajatve (Pokojninskemu zavodu in bolniški blag.) „ 14.795'95	
c) uslužbenski davek z dokladami v znesku „ 3.583'16	
Skupaj L 67.525'59	
2. Materialni izdatki pa so bili ti-le:	
a) za razne pisarniške potrebščine L 6.198'80	
b) za potrebe galerijske delavnice „ 4.382'60	
c) fotografske posnetke „ 2.535'—	
Skupaj L 13.116'40	

5. Nadaljni materialni izdatki obsegajo:

- a) stroške za nabavo kuriva in za porabo električnega toka L 7.977'15
 b) plačila premij za zavarovanje proti vlamu in požaru umetnostnih zbirk „ 2.724'80
 c) izdatki za shranitev umetnin v zakloniščih „ 12.550'01

Skupaj . . . L 23.251'96

Vsota za upravo Narodne galerije porabljenih izdatkov

znaša torej L 103.891'95

4. Vzdrževanje poslopja Narodni dom, na njem potrebna popravila, zavarovalne premije, vodarina in kanalščina ter plačila za polaganje robnikov je stalo „ 16.116'54

5. Za razsvetljava, kurjavo, snaženje in za popravila Jakopičevega paviljona se je porabilo „ 2.057'73

6. Za nakup ene umetnine (Stoječi akt mojstra Künla) smo dali „ 500'—

Vsota vseh izdatkov iznaša torej . . . L 122.566'22

in presega dohodke „ 121.647'—

za . . . L 719'22

Zbog tega so se naša že itak skromna razpoložljiva sredstva, ki so ob koncu leta 1942 iznašala L 2.744'51, skrčila na L 2.025'29 in obsegajo gotovino v blagajni „ 1.845'85 ter dobroimetje pri Poštni hranilnici „ 181'44

Skupaj torej . . . L 2.025'29

Iz povedanega je razvidno, da mora naš upravni odbor skrajno previdno in varčno gospodariti in da na pomnožitev zbirk potom nakupov ob obstoječih razmerah ni misliti.

Pregledovalca računov gg. dr. Rudolf Krivic in dr. Milan Šubic sta pregledala knjige in račune in ugotovila, da je blagajniško poslovanje popolnoma v redu.

Odbor sestavljajo sedaj tile gospodje:

Predsednik: dr. Fran Windischer. Odborniki: 1. Urednik in pisatelj Božidar Borko; 2. urednik in pisatelj dr. Tine Debeljak; 3. stolni dekan in kanonik dr. Franc Kimovec; 4. profesor in akademični slikar Gojmir A. Kos; 5. direktor Etnografskega muzeja in pisatelj dr. Rajko Ložar; 6. vseučiliški profesor prelat dr. Franc Lukman; 7. odvetnik Marjan Marolt; 8. hranilnični ravnatelj Franc Pretnar; 9. načelnik kulturnega odseka Mestne občine ljubljanske dr. Janko Pretnar; 10. profesor in akad. slikar Matej Sternen; 11. profesor in akad. slikar Saša Šantel.

Slovstvo.

Vojeslav Molè, Umetnostna zgodovina in problem umetnikove osebnosti. Razprave I. razr. Sloven. akad. znan. in um. v Ljubljani knj. II., št. 15., Ljubljana 1944.

Ob študiju umetnosti N. Poussina se je avtorju te razprave zastavilo vprašanje, kakšna je vloga umetniške osebnosti v umetnostni zgodovini. V prepričanju, da je zadel na eno osnovnih vprašanj svoje stroke, si je postavil vprašanje, kakšno je razmerje osebnosti in njene funkcije do tradicije ter do smisla, temeljev in ciljev umetnostne zgodovine.

Imamo namreč dvoje načelnih pojmovanj umetnostne zgodovine: 1. zgodovino umetnosti kot zaporedno, časovno urejeno dogajanje, 2. zgodovino umetnosti kot predočevanje stvariteljskih osebnosti. Nobena pa ne daje sama popolne slike umetnostno zgodovinskega dogajanja. Prva konstruira in shematizira, tako da njena podoba v podrobnostih ne odgovarja resničnosti. Pogosto tudi sedanost vpliva na podobo preteklosti dano po zgodovini in prevladuje tisto, kar se zdi aktualno. Vrednost enosmernih razvojnih konstrukcij je namreč vselej problematična, čeprav z metodičnega stališča nujna.

Vidik stvariteljske osebnosti, ki je podlaga drugemu načelnemu pojmovanju umetnostne zgodovine, je konkretnější od razvojno problematskega; uveljavlja se predvsem v t. zv. umetniški monografiji; zajema pa premajhen odsek iz zgodovinske celote in mu manjka velikih perspektiv, ki se odpirajo prvemu tipu.

Umetnostna zgodovina pozna celo vrsto različnih zasnov svoje naloge; nobeni pa se še doslej ni posrečilo premostiti močno opazno notranje nasprotstvo med posameznim primerom umetnostno zgodovinskega dogajanja, umetnino, in zgodovino, ki veže umetnine v razvojno zgodovinsko celoto. Vprašanje tega nasprotstva je važno, ker je vselej in povsod izhodišče umetnosti kot zgodovinske celote enkratni primer, umetnina. Nje pa ni brez umetnikove osebnosti. Tako se osebnost kot zgodovinski činitelj nujno vriva v problem umetnostne zgodovine. Za namen, ki ga zasledujemo, pa ne zadostuje, da upoštevamo enkratne, individualne in subjektivne elemente, ki so vedno in povsod združeni s pojmom stvariteljske osebnosti, katera se po njih razlikuje od občega in splošnega, ampak moramo upoštevati tudi skupne, splošne poteze izraza umetnin, ki izvirajo iz skupne usmerjenosti umetnikov istega časa, kulture ali sloga in ki se v veliki meri izražajo v tako zvani tradiciji. Razmerje do tradicije je pa važno za presojanje zgodovinske vloge stvariteljske osebnosti.

Na primerih iz starega Egipta in Orienta pojasnjuje razprava vlogo in funkcioniranje tradicije v različnih umetnostnih kulturah. Pokaže se, da v teh in sorodnih primerih tako prevladuje obča zasnova in celotna kulturno-socialna povezanost umetnostnega ustvarjanja, da se nam takratna umetnost

kaže kot trajno, le malo spreminjajoče se izražanje vedno enako veljavnega razpoloženja, ki je identično z dolgotrajnim trdoživim izročilom. Posamezna umetnina kot izraz določene osebnosti pa se uveljavlja le v redkih izjemnih primerih. Tu se namreč uveljavlja v umetnosti poseben, stacionarni tip tradicije, ki ustreza obenem tipu stacionarne občne kulture.

Stacionarnemu tipu teh dob polarno nasprotni tip bi lahko imenovali *diferencirani ali razgibani tip*. Umetnost tega tipa je namreč mnogo bolj živahna in gibčna kakor ona; opaža pa se tudi manjša stanovitnost in krajše trajanje tradicije.

V zgodovinski resničnosti se oba ta dva tipa različno prepletata, ker razni momenti sociološkega in svetovnonazornega značaja povzročijo v nekih kulturnih razdobjih, čeprav pripadajo razgibanemu tipu, zelo trdoživo, stacionarno tradicijo; nasprotno pa se tudi v stacionarne dobe vrivajo pojavi razgibanega tipa kot v starem Egiptu n. pr. umetnostna kultura v Tell-el-Amarni. V vsakem primeru pa je glavna funkcija tradicije, da ustvarja in hrani splošne poteze zakladnic pobud, iz katerih zajema umetnost kake dobe svoje glavne smernice.

Tradicija sama še ne ustvarja zgodovine, ki je vselej izraz neprestano menjajočega se dejstvovanja, stremečega preko konservativnih vzorov po ustvarjanju novih vrednot; to pa se opira na osebnost.

Za zgodovinsko vlogo umetniške osebnosti pa ni nepomembno, če se pojavi sredi stacionarne ali sredi razgibane umetnostne kulture, ker jo to osnovno razpoloženje nujno veže. Upoštevati je treba tudi, da umetnine niso enake ne po moči ne po pomenu za zgodovinski razvoj umetnosti. Velika večina se izživlja v podedovanih oblikah v okviru malo spremenljive, negibčne tradicije. Druga skupina, za katero je značilna umetnost t. zv. „majhnih mojstrov“, se že precej izvija iz okvira tradicije, ne doseže pa po svoji osebni moči tretje, najmanjše skupine umetniških del največjih umetnikov, ki se kažejo v razmerju do tradicije naravnost prevratna in so tako prežeta z umetniško duhovno vsebino, da učinkujejo kot nova odkritja in razodetja, tako da sama ustvarjajo podlage nove tradicije. Dela različnih kultur in umetnostnih tipov, ki so postala kot zgodovinska dejstva izhodišče za umetnost sebi sledečih generacij, dokazujejo, da je v vsakem primeru treba računati na eni strani s časovno dano tradicijo, ki je po vsakokratnem tipu ali bolj stacionarna ali bolj razgibana, vselej pa produkt kompliciranega sodelovanja trajnih in slučajnih komponent, na drugi pa s stvariteljsko osebnostjo, ki je sociološko povezana z materialnim in duhovnim okoljem, v katerem se javlja, pa tudi s tradicionalno umetnostno kulturo svoje sodobnosti, pri tem pa je vseeno subjektivna in enkratna. Ta osebnost vnaša v že obstajajočo tradicijo nove elemente, jo bogati, prenavlja in preoblikuje ter jo navaja na nova pota.

Smisel in bistveni pomen umetnine je namreč v nji sami kot enkratnem umetnostnem izrazu, v njeni „resnici“. Na njo se opira aktivnost umetnine, njen „uspeh“, ki pomeni njeno uveljavljanje v svetu in ki ni odvisen od tega ali pripada umetnina vrhuncem umetnostnih dejanj ali ne. Kadar ocenjujemo zgodovinsko pomembnost umetnine in umetniške osebnosti, namreč ni važno ali gre za visokokulturno ali za priprosto umetnost. Nov vidik nam nudi šele upoštevanje zgodovinske pomembnosti razmerja med

osebnostjo in tradicijo. Tradicija predstavlja namreč vselej statično podlago umetnostnega ustvarjanja v danem zgodovinskem momentu, kateremu je podrejeno delovanje večine umetnikov. Drug položaj pa nastane, če se umetniška osebnost in nje umetnost ne pokori ti statičnosti in gradi izraznostni svet, ki ne nosi samo individualnih potez, ampak je pogosto naravnost v nasprotju s tradicijo. Take osebnosti moremo označiti v primeri z zastopniki statičnega tipa analogno Bergsonovemu pojmu z moralno-verskega področja kot dinamične osebnosti.

Dinamične osebnosti pa predstavljajo najvažnejše pojave v razvoju umetnostne zgodovine. Odziv sodobnosti nanje je lahko kaj različen. Od takojšnjega priznanja ali celo občudovanja in zavesti edinstvenosti do nerazumevanja in odpora, ako ne kar zasmehovanja in celo dolgotrajnega začasnega pozabljenja je nešteto možnosti. Bistvo učinka dinamične osebnosti je namreč v tem, da se z njenim dejanjem v umetnostnem okolju, kjer se zdi vse ustaljeno, pojavi nekaj novega, kar učinkuje kakor odkritje novih obzorij in nova umetnostna resnica, globlja od sedaj veljavne. Z zgodovinskega vidika je značilno, da se umetnost dinamične osebnosti, četudi je naletela spočetka na nerazumevanje in odpor, prej ali slej udomači in njene osnovne poteze postanejo stabilne, se spojijo s tradicijo in veljajo v nji, dokler ne odkrijejo mlajše dinamične osebnosti nove vidike, ki jo nadomeste.

Tako se nam prikazuje ustvarjanje dinamičnih osebnosti prav za prav kot najosnovnejši moment v umetnostni zgodovini, če skušamo umetnost doumeti kot umetnostno dogajanje v zaporedni časovni vrsti. „Iz umetnosti dinamičnih osebnosti rastejo samostojni novi vidiki, ki gradijo cele izraznostne svetove; obenem pa se ž njimi bogati in raste ž njimi tradicija, ki jih spreminja v občo last in nujni jezik umetnostnega izražanja, dokler umetnost novih dinamičnih osebnosti ne začne odkrivati še drugih obzorij, globin in skrivnosti, in tako brez konca v bodočnost“ (str. 333).

Ostre meje med dinamičnimi in statičnimi umetninami pa kljub temu ni in se tudi v statičnem, na tradicijo oprtem tipu umetnostne kulture od časa do časa pojavljajo dela, ki pomenijo pravo razodetje umetnostnih resnic in imajo dinamičen pomen, katerega vsaj iskrico vsebuje končno vsaka prava umetnina. Ni torej dvoma, da se vse, kar imenujemo „razvoj“ v zgodovini umetnosti, opira na dinamične osebnosti, ki so tako eno izmed osnovnih izhodišč problemov umetnostne zgodovine. Jedro problema osebnosti ni namreč v vprašanju same osebnosti kot take, marveč v vprašanju njene zgodovinske funkcije v danem okolju. Upoštevanje te funkcije pa premika osebnost iz osamljene enkratnosti v središče vsega živega zgodovinskega dogajanja. Če to uveljavimo, umetnostna zgodovina ni več razdvojena, ampak se pokaže kot neprekinjeno dogajanje, ki se „razvija“ v medsebojnem učinkovanju obeh osnovnih komponent sleherne umetnostne kulture, umetniške osebnosti in tradicije. Stvariteljske osebnosti so cestni kamni ob potu tega razvoja.

S tu posneto razpravo je prof. V. Molè načel in prvič formuliral zelo važno in pereče vprašanje sodobne umetnostno zgodovinske vede, iz katere je bila umetnikova osebnost s formulo „umetnostna zgodovina je zgodovina stila“ pogosto skoraj popolnoma izrinjena. V renesansi in humanizmu, kjer leže začetki umetnostnega zgodovinpisja, in vse do Winckelmanna je bila

sicer umetniška osebnost glavno, kolikor ne izključno oporišče umetnostne zgodovine. V 19. stol. pa se je z drugimi duhovno znanstvenimi strokami vred tudi naša stroka osredotočila predvsem na umetnostnem ustvarjanju in razvoju imanentno problematiko; poglobila je poglede na bistvo in biološko razvojne stopnje t. zv. stila ter z naslonom na eksaktne znanstvene metode drugih strok, predvsem zgodovinske, izgradila svojo metodiko, ki jo je končno združila z uspehi filozofske fundirane, spekulativne umetnostne vede. Ta razvoj je sicer neizmerno poglobil možnosti vrednotenja zgodovinsko umetnostnega gradiva, vodil pa je vse bolj v stran od tistega, brez katerega bi umetnin sploh ne bilo, človeka umetnika. Prejšnjo umetniško biografsko zgodovino umetnosti je tako nadomestila umetnostna zgodovina kot zgodovina stila, kakor jo je pri nas odlično uveljavil I. Cankar v Zgodovini umetnosti v zapadni Evropi, ki pomeni najdosledneje izvedeno zgodovino umetnosti brez imen. V povojni dobi pa se je z drugimi zahtevami po času ustrezni obnovitvi umetnostno znanstvenih in umetnostno zgodovinskih vidikov pojavilo prav posebno tudi vprašanje umetniške osebnosti, češ, umetnostna zgodovina kot zgodovina stila, pa naj sloni na še tako eksaktnih dognanjih, ne zajame vse vsebine umetnostne preteklosti, kajti njen objekt, umetnina, živi končno le iz svojega subjekta, umetnika; zato brez primerne upoštevanja tega subjekta ne more biti tudi preteklosti pravične umetnostne zgodovine. Že Maks Dvořák je v svojem zadnjem razvoju poudarjal pomen stvariteljske osebnosti v umetnostni zgodovini. Najpomembnejši poskus v novi smeri pa pomeni W. Pinderja *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* iz l. 1926., ki predstavlja važen korak v smeri nove ocenitve zgodovinsko tvorne vloge osebnosti, ko njen problem pravilno povezuje s spoznanji o stilno biološki zakonitosti razvoja umetnosti; kljub temu pa Pinder ni prodril do odločilnega momenta, kjer bi zaznali resnično zgodovinsko vlogo umetniške osebnosti; njegov generacijski sistem je namreč, združen s stilno biološkim ritmom razvoja umetnosti nazadnje vendarle samo postavitev nove mehanično uveljavljajoče se formule zgodovinsko razvojnega kompleksa, ki pa prav nič ne zajame iskane stilno zgodovinsko tvorne pomembnosti osebnosti, za katero nam v prvi vrsti mora iti. Tudi A. E. Brinckmann se s svojim konceptom genialnega umetnika, podanim v „*Spätwerke grosser Meister*“ (1925), ni povzpел više od spoznanja, da čim osebnejši je umetnik, tem bolj osamljen in nerazumljiv se kaže v delih svoje starosti, tem manjša je njih „šola ustvarjajoča sila za bodoči razvoj“. Vprašanje zgodovinsko tvornega pomena genialne osebnosti je tako zašlo v slepo ulico. Šele Molétoev koncept dinamične osebnosti je zmožen zajeti zgodovinsko tvorni pomen umetniške osebnosti. Razmerje dinamične osebnosti do tradicije, ki ga je avtor v svoji razpravi posebej pojasnil, pa je nedvomno najvažnejši moment pri presojanju zgodovinske pomembnosti umetniške osebnosti in njene funkcije v zgodovini umetnosti.

Frst.

Francè Stelè, Predromanski ornament iz Slivnice. — Isti, Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci. — Isti, Ikonografski kompleks slike „Svete Nedelje“ v Crngrobu, *Razprave Slov. akad. zn. in um., filoz.-filol.-histor. razred, knj. II, št. 14, 15 in 16, str. 345—458.* Ljubljana, 1944.

Tri nove razprave prof. Steléta, na prvi pogled tako zelo različne, imajo vendarle mnogo skupnega. Izrasle so iz iste osnovne usmerjenosti zastavljenih vprašanj, njihova izvajanja in končni izsledki pa pripadajo kompleksom in poglavjem bližnjih si kulturnozgodovinskih vprašanj. V vseh treh slučajih gre za pojasnitev pojavov, ki tiči njihov pomen v prvi vrsti v ikonografskih črtah, saj se tudi pri nefiguralnem ornamentu iz Slivnice končno lahko govori o tipologiji ornamentalnega motiva, nadomeščajoči ikonografijo figuralne umetnosti. V vseh treh primerih so izhodišče spomeniki na domačih tleh, v umetnostnem pogledu sicer sami po sebi le malo pomembni; povsod pa vodi razpravljanje o njih preko domačih mejá in slovenskega gradiva, razodeva zveze s kulturno oddaljenimi žarišči ter posega v važna poglavja občega evropskega kulturnega dogajanja od predromanske dobe in od Bizanca do srednjeveške Anglije in stoletij baroka.

I. Kako obsežna je problematika vprašanj, ki jih Stelè načenja, priča že fragment kamenite plošče, odkrit 1926. l. v Slivnici pri Mariboru. Kamen je okrašen s tritračnim pleteninastim ornamentom, končnim ali začetnim delom „neskončnega“ krasilnega sestava, sestajajočega iz dveh stereotipno v „prestasti“ vzorec vpletajočih se trodelnih trakov, ločenih sicer po simetriji, motiv kroga pa ju združuje v vzorčno celoto. Od vidnih koncev trakov se desni končuje v obliki ptičje glave z zavitim kljunom in naznačenim očesom.

Kamen spada med spomenike svojevrstne neupodablajoče, čisto dekorativne umetnosti, ki je bila razširjena v dobi od VIII.—XI. stol. po vsej južni in zapadni Evropi, zlasti pa v severni Italiji in Dalmaciji; bilo je zato le naravno, če so v nji mnogi videli izvirno umetnost germanskih Langobardov ter jo enostavno krstili za langobardsko. Pri drugih pa je njena razprostranjenost in dolgotrajna uporaba na dalmatinskem ozemlju v dobi starohrvatske narodne dinastije rodila domnevo, da so njeni spomeniki ostanki najstarejše, prvotne umetnosti Hrvatov. Danes je pač že jasno, da ne prva ne druga domneva ne drži. Kar tiče Langobardov, se pojavi ta „langobardska“ ornamentika šele 200 let po prihodu Langobardov v Italijo, — kar pa je nedvomno langobardskih spomenikov, so pleteninasti motivi njene ornamentike prežeti z živalskimi motivi. Dalmatinski Hrvati pa so to umetnost nedvomno prevzeli že povsem razvito šele začetkom IX. stoletja iz severne Italije. Glede porekla te umetnosti se Stelè pridružuje najbolje osnovanemu in z dejanskim stanjem spomenikov najbolje podprtemu nazoru, ki vidi njen izvor v Italiji, njene izvajalce v lombardskih mojstrih comacinih, podlago za njeno široko razprostranitev pa v realnih možnostih frankovsko-karolinške države, kjer je poleg dvorne umetnosti karolinške renesanse zavzela mesto nekakšne „karolinške državne umetnosti poljudne vrste“, kakor jo imenuje Ginhart; vendar se Stelétu ta označba ne zdi povsem ločna in zato predlaga drugo, gotovo pravilnejšo, namreč „karolinško italiko umetnost“, ker je pač italskega porekla, karolinška pa po času in obsegu največje razširjenosti. Vprašanje slivniške plošče komplicira nekoliko živalski motiv ptičje glave. Ker so živalski motivi te vrste „karolinško italiko umetnosti“ tuji, ga Stelè razlaga kot element germanske živalske pleteninske ornamentike, ki ga je karolinško italiko umetnost prevzela bržkone iz prave langobardske umetnosti. Koordiniranje obeh umetnostnih

sestavin je po Stelétovem mnenju najlažje in najverjetneje nastopilo v Ogleju, — vsekakor se je tam ohranil spomenik te vrste. In ker se je Slivnica, ki spada med prafare v Sloveniji, nahajala v cerkvenem področju akvilejskega patriarhata, prihaja avtor do zaključka, da je slivniški kamen iz karolinške dobe, da je bil njegov vzorec ali prinešen po oglejskih misijonarjih ali da je naravnost izdelek oglejskih kamnosekov, ki so sodelovali pri zidanju prvih cerkva na našem ozemlju. Po vsem tem bi ta kamen spadal h kamnoseški opremi cerkve, ki so jo Madjari v prvi polovici X. stoletja porušili, in bi bil nekakšen pendant do odlomkov pleteninasto okrašenih predmetov v posavski Hrvaški iz dobe Ljudevita Posavskega.

Stelè je s svojimi zaključki, ki jim pač ni mogoče oporekati, trdno postavil najstarejši začetni mejnik umetnostno- ali točneje rečeno kulturno-zgodovinskega dogajanja v krščanski dobi na slovenskih tleh. Sam na sebi je slivniški kamen sicer le neznatni fragment; razodeva pa le značilno dejstvo, da je bilo slovensko ozemlje tudi že v predromanski dobi zvezano z osnovnimi strujami zapadne umetnostne kulture in bilo deležno izžarevanja karolinške umetnosti.

Glede nekaterih vprašanj, ki za omenjene izsledke same nimajo večjega pomena in jih nič ne spreminjajo, a se jih Stelè mimogrede dotika, pa imam gotove pomisleke; ne vidijo se mi dovolj jasno in izčrpno predstavljena. Marsikaj se mi zdi sporno, manj ustaljeno, kot bi se mislilo, ter bi zaslužiло obširnejšo diskusijo. Ker pa za takšno tukaj ni dovolj prostora, naj le kratko omenim dve tri stvari načelnega značaja. Ne bi hotel načelnati trnjevega vprašanja postanka „langobardske“ oziroma karolinško italške pleteninaste kakor tudi ne germanske zoomorfne ornamentalne umetnosti ter njih medsebojnega odnosa ter odnosa prve in druge do antike, Bizanca in Orienta. In vendar sem mnenja, da more priti do „končne rešitve“ občih problemov, ki so s temi umetnostnimi pojavi v zvezi, samo tedaj, če jih bomo gledali in presojali s prav širokega vidika, t. j. z vidika umetnostnih procesov na meji med pozno antiko in srednjim vekom, in sicer ne samo v krogu sredozemske kulture, ampak vsega umetnostno kulturnega dogajanja na ozemljih segajočih od centralne Azije in Bližnjega Vzhoda do celtske Irske. Karolinško italška umetnost se je gotovo lahko izkristalizirala samo na italških tleh; ne vem pa, ali vodi k razumevanju njenega bistva tako močno poudarjanje geneze tega ali onega motiva iz elementov antične ornamentacijske tradicije. Kakor koli namreč obračamo stvar, končno vendarle ne moremo preiti preko ugotovitve, za to umetnost najvažnejše in za njeno jedro najodločilnejše, — da je namreč v bistvu diametralno nasprotje vsega antičnega gledanja na svet, čustvovanja in oblikovanja. Antično je v tej umetnosti nekaj drugega in to velja za celoto: klasična jasnost, usmerjenost in preglednost njenih sestavov, pa naj si bodo zgrajeni iz še tako heterogenih in zamotanih motivov. V tej potezi prihaja po mojem mnenju najmočnejše do izraza, kar jo veže z antiko. In da izvira ta element res iz antike, se mi zdi razvidno tudi iz bizantinskega in vzhodno-krščanskega (egiptovskega, maloazijskega in kavkaškega) spomeniškega gradiva zgodnje-srednjeveških stoletij, kjer se prav tako kakor v Italiji, toda v drugačnih menjavah, pojavlja nefiguralna pleteninasta ornamentika, ki je prav tako prežeta s stilističnimi zasnovami in tendencami odnosnih središč, v katerih

povsod prevladujejo poznoantične tradicije. Kakor hitro pa se dotaknemo spomeniškega materiala kulturnih ozemelj, kjer antičnih tradicij sploh ni bilo ali so bile minimalne, se jasna preglednost in umerjenost umakneta ali zasnovam polnim notranje dinamike ali pa se neha čisti geometrizem in se prepoji z živalskimi ornamentalnimi motivi, ki pomenjajo poseben svet zase, konkretiziran v najraznovrstnejših kombinacijah linearnih abstrakcij in irealne živalske fantastike. Tako je na eni strani z irsko umetnostjo, ki se vsa izživlja v čistem linearizmu, kateremu se šele pozno, pod zunanji vplivi, pridruži in se mu skozinskoz podredi razmeroma le redka živalska motivika; isto je na drugi strani z ornamentiko obsežnih orientalnih prostranstev, za katero je v prvi vrsti značilen živalski ornament, in slednjic z germansko umetnostjo, ki se v nji družita oba ta svetova dekorativne umetnosti, ustvarjajoč nove izrazne možnosti.

Medsebojno razmerje in odnosi teh raznih umetnostnih svetov na eni strani ne morejo biti brez pomena za postanek karolinško italške ornamentike, na drugi strani pa je prav tako jasno, da spričo takšnega prevladovanja neupodabljaajočih tendenc na vsem ogromnem prostranstvu evrazijskih kulturnih krogov ni mogoče o karolinško italški umetnosti govoriti kot o samoniklem pojavu, ki se je razvil izključno iz poznoantičnih elementov ter se je obdržal in uveljavil, ker je pač ustrezal okusu novih barbarskih etničnih skupin. Pojav te umetnosti je v vsakem pogledu veliko več: po antiki je sicer podedoval obči čut za logično strukturo in jasno preglednost formalnega sestava, genetično pa pripada vsekakor svetu izvenantičnih, izvensredozemskih tradicij in izraznih tendenc. Na ta ali oni način je zvezan z irsko-celtskim in germanskim, po germansko-gotskim pa z orientalnim ornamentalnim svetom ter je končno skoz in skoz neantičen. Torej cela vrsta ugotovitev, ki po mojem mnenju stojijo na poti enostavnemu priznanju na pr. tez in izvajanj Lj. Karamana, ki so v historičnem oziru sicer gotovo točne, a se prav nič ne ozirajo na bistvo in notranji smisel te umetnosti ter njenih tendenc.

In še nekaj. V zvezi s pleteninasto ornamentiko omenja Stelè na dveh mestih krščanski spiritualizem in vidi v tej ornamentiki „abstraktno spiritalistično smer“. Besede „spiritalizem“ po mojem mnenju tukaj pač ne bi smeli rabiti. Duhovno ozračje, iz katerega je ta ornamentika zrasla, nam je neznano in nedostopno, prav tako so tudi vse domneve o takšnem ali drugačnem simboličnem pomenu, ki da so ga imeli prvotno njeni posamezni motivi, gola ugibanja. Tem očitnejša pa je njena izključno dekorativna funkcija kakor tudi ozka genetična povezanost njenih formalnih zasnov in stilističnega oblikovanja s tehničnimi procedurami in materialom, v katerem je prvotno nastajala, t. j. z rezbarstvom v lesu in drobno metalurgično plastiko in še prav posebej z emaljem, kar za presojo njenega jedra gotovo ni brez pomena. Če vpoštevamo še to, da v cerkveni umetnosti ta ornamentika nikakor ne izpodrine figuralnih zasnov, ki jih je cerkev seveda dalje gojila, ampak se tam omeji na okrasne naloge, se nam more končno zdeti le to, kar je v resnici, t. j. v okviru poznoantičnih tradicij in nanje oprte krščanske zgodnjeresrednjeveške umetnosti — tuj element, ki nima z njeno preteklostjo nobenih notranjih organskih zvez in je prišel vanjo iz umetnostnega sveta z drugačnimi osnovami, obzorji in vidiki. Tega ne more spre-

meniti dejstvo, da se tudi ta ornamentika končno podredi smernicam cerkvenih tradicij ter se slednjič celo umakne pred upodabljaljivimi načeli. Zato je tudi ni mogoče meriti z istimi kriteriji in videti v nji iste kategorije, ki veljajo za poantično in krščansko upodabljaljočo umetnost. V nji tudi ni mogoče videti reakcije na figuralne težnje, kakršne so na pr. v Bizancu narekemale spiritualistične osnove ikonoborstva, ampak enostavno le močan prodor umetnosti brez podob, zasidrane v tradicijah izvensredozemskih narodov, ki je kot takšna izraz z antičnimi nesomernih teženj in predstav. Vsekakor nima nič skupnega z vsem onim, kar lahko označimo kot spiritualizem v krščanski umetnosti.

Navedene pripombe se, kakor rečeno, ne tičejo faktičnih zaključkov Stelétove razprave, ki so neoporečni; opozarjajo pa vendarle na obsežnost zgodovinske problematike, ki jo vzbuja slivniški kamen.

II. Področju bolj kulturne kot umetnostne zgodovine pripadajo tudi téma in izvajanja razprave o bizantinskih in po bizantinskih posnetih Marijinih podobah med Slovenci, téma, ki jo je Stelè prvič na kratko obravnaval že pred leti v zvezi z vprašanji o vlogi bizantinske umetnosti pri katoliških Slovanih. Umetnostno gradivo, na katero se opira, je samo po sebi tako malo zanimivo in kakovostno tako nepomembno, da je bila le Stelétova vztrajnost v stanju, lotiti se vprašanja, o katerem govori, in stvar izvesti do konca. Bilo pa je to mogoče le zato, ker je že od samega začetka razširil svoje izhodišče in se ni omejil na domače gradivo, ampak je posegel v svet katoliških Slovanov ter pridobil tam bogat primerjalni material, — predvsem pa tudi zato, ker se mu je razširil tudi sam problem razprave, ki nudi več, kot obeta naslov, ter jo naredi prav šele zaradi tega zanimivo.

Izledek raziskavanja o bizantinskih Marijinih podobah med Slovenci je pač takšen, kakršen je edino lahko bil, namreč negativen. Med spomeniškim gradivom, zbranim med božjepotnimi in drugimi posebnemu češčenju namenjenimi podobami, podobnicami, slikami na steklu, na panjskih končnicah, kratko rečeno med staro posestjo dežele, segajočo od ljudske umetnosti do kultiviranih izdelkov, je sicer seveda mogoče ugotoviti Marijine podobe, ki izhajajo v srednjeveški, t. j. poznoromanski in zgodnjegotski dobi posredno predvsem od dveh osnovnih bizantinskih tipov Nikopoje in sedeče Hodigitrije, v baročni dobi pa tudi od Hodigitrije, Eleuse, Galaktotrofuse in Threnoduse. Toda vse to so le tako daljni in vselej le posredni odmevi bizantinizma, da vprašanje učinkovanja Bizanca na nabožno umetnostno kulturo na slovenskih tleh ne prihaja resno v poštev. In vendar imajo že ugotovitve poti, po katerih so oni daljni odmevi vendarle pronicali, za slovensko kulturno zgodovino v srednjem veku in v stoletjih baroka nemajhen pomen. Zdi se mi, da bi utegnil biti ta pomen še večji, če bi bilo mogoče Stelétova izvajanja razširiti in izpopolniti še z viri druge vrste, pričajočimi o versko idejnih strujah, na katere so se naslanjale ikonografske menjave nabožne umetnosti. Morali bi jih iskati v nabožnem slovstvu, predvsem v nabožni poeziji. Dvomim pa, da bi se bilo s tega področja sploh ohranilo kaj takšnega, kar bi bilo posebej značilno za slovenski etnični element. Verjetno bi se dalo kaj doseči za baročno dobo, medtem ko je domače gradivo te vrste za stoletja romanske in gotske umetnosti pač za vedno propadlo. Ker pa je bilo slovensko ozemlje samo prehodno ozemlje struj,

izvirajočih iz tujih središč, bi ta problem gotovo še najboljše pojasnilo gradivo obče zgodovine srednjeevropske in še prav posebej alpske nabožne kulture.

Pomen nabožno-literarnega, deloma tudi čisto cerkveno teološkega gradiva bi prihajal v še večji meri v poštev pri vprašanjih drugega dela Stelétove razprave, v katerem se dotika bistvenih črt nabožne podobe na katoliškem Zapadu in njenega odnosa do bizantinske ikone ter ustvari na ta način primerno ozadje, pred katerim dobivajo izvajanja prvega dela šele pravi okvir in pomen. Je to prispevek k načelni in važni kritični diskusiji o nabožni podobi in njenem smislu. V tem pogledu smo pač boljše poučeni o bizantinski ikoni, saj je bizantinsko ikonoborstvo izzvalo obširno polemično slovstvo, — le žal, da se je ohranila samo literatura častilcev ikon, medtem ko so bila dela njihovih nasprotnikov uničena in so ohranjeni le v citatih razmeroma neznatni odlomki. Toda čeprav tudi tukaj še nikakor niso vsa vprašanja dokončno rešena, ima Stelè gotovo prav, ko odklanja globlje, bistvene razlike med bizantinskim in zapadnim pojmovanjem nabožne podobe, obenem s tem pa tudi mnenje Panofskega, ki loči nabožno podobo od reprezentativne upodobitve. (Škoda, da ne navaja pri tem primerov, kako so bizantinske reprezentativne upodobitve postajale marsikaterikrat ikone in obratno.) Prav zato, ker med Bizancem in Zapadom v tem pogledu ni bilo bistvenih razlik, sta bila vloga in zgodovinski pomen bizantinskih Marijinih podob tako važna za razvoj zapadne nabožne podobe, Marijin kult je sicer tudi na Zapadu samem globoko zasidran in takorekoč sestavni del kulture viteške dobe, saj je najvišja sublimacija ideala ženske; že zaradi tega bi bilo napačno iskati za njegov odmev v likovni umetnosti vsepovsod bizantinskih vzorov. Na drugi strani je pa vendarle res, da so bizantinski zgledi in vzori zlasti na področju nabožne in še prav posebej Marijine podobe učinkovali na italijanski duecento in trecento, da so podobe, ki so tam nastajale, postale vzori za zapadno in srednjo Evropo in da je po tej poti bizantinska ikona v marsikaterem slučaju posredno postala pravzornik lepih gotških Madon. Poživitev stikov na tem polju med Zapadom in Bizancem po individualističnem razdobju renesanse v baročni dobi je bila seveda bolj nameravana in — kakor poudarja Stelè — dirigirana. Kljub vsej skupnosti osnovnega gledanja na nabožno podobo med Bizancem, zaverovanim v tradicijo, in svetom katoliške protireformacije, polnim notranje dinamike, pa Marijina podoba, kakor se mi vidi, končno vendarle prikazuje, če jo gledamo kot umetnino, globoki prepad, ki loči bizantinsko od zapadnoevropske umetnosti. In zato bi bilo gotovo zaslužno, raziskati problem nijans baročne podobe z vidika tedanjega verskega čustvovanja, kakor se zrcali v raznih formah literature in poezije.

III. Tretja razprava je posvečena ikonografskemu kompleksu crngrobske slike „Svete Nedelje“, ki spada med ikonografsko najpomembnejše spomenike na slovenskem ozemlju. Njen sestav, ki ga je narekovala izumetničena verska špekulacija prepojena z mistično usmerjenostjo dobe, je v ikonografskem in idejnem pogledu skrajno kompliciran. Stelétova podrobna analiza pa odkrije v njem logično zaokroženo celoto, zloženo iz tradicionalnih srednjeveških elementov. Glavni lik je figura trpečega Kristusa, t. zv. *Imago pietatis*, njeno ozadje je napolnjeno s t. zv. „*Arma Christi*“, ostali prostor

obsega v horizontalnih pasovih 47 še ohranjenih prizorov iz vsakdanjega življenja preprostega človeka, — nad Zveličarjem sta tudi Bog Oče in sv. Duh, spodaj na desni pa peklenko žrelo s pogubljenimi, katerim načeluje samomorilec. Ikonografski elementi so potemtakem kaj raznovrstni: Imago pietatis obdana od orodja mučenja in od orodja vsakdanjih opravil, elementi Poslednje sodbe, Krsta v Jordanu, Prestola milosti, Srca Jezusovega, ciklov vsakdanjega življenja in znakov umetnotehničnih sistemov Artis memorativae. V idejnem pogledu pa gre nedvomno za nazorno pridigo, ki Stelè kratko podaja njene glavne misli: gre za češčenje nedelje, ki naj je človek ne skrni s prepovedanim delom, ker ž njim obnavlja Kristusovo trpljenje. Zato predlaga avtor za ta ikonografski kompleks ime Svete Nedelje, ki je udomačeno med slovenskim ljudstvom.

Ikonografsko sorodstvo crngrobske slike je spričo vsega tega zelo široko razpredeno; že zveze same imaginis pietatis segajo od bizantinske ikone trpečega Kristusa iz „maše Gregorija Velikega“ do angleškega t. zv. Piersa Plowmana. Najzanimivejši in kulturno zgodovinsko najpomembnejši pa so viri, iz katerih so prodrle v crngrobski spomenik sličice iz življenja in ki jih Stelè prepričevalno razkrije in ugotovi. Slikar ne ponavlja nobenega izmed znanih poznosrednjeveških ciklov te vrste, ampak sestavlja svojo celoto iz raznih ciklov, v katerih je upodobljeno resnično življenje: v slikah kolarjev, zlasti pa v ciklih t. z. podob planetovih otrok. Slikarjeva izbira pri tem ni sistematična, ampak le bolj slučajna, vsekakor pa je značilno, da sega celo tako izrazito idejno spekulativno usmerjena slikarska struja po kolikor mogoče realističnih vzorih. V dobi so pač že prevladovali realistične težnje in zato so se pač stari goli umetnotehnični znaki artis memorativae spremenili v konkretne podobe. Da crngrobska slika ni edini poskus te komplicirane vrste, da je imela predhodnice in sodobnice, je pokazal Stelè na več primerih, hkratu pa tudi poudaril enkratnost podrobnih potez njene celote. Prav zaradi tega je še zanimivejša ugotovitev, da gre za delo, ki je nastalo v ozračju delavnice slikarja Janeza de Laybaco, ki je, kakor je znano, v tesni zvezi z Beljakom, kateremu je vsekakor blizu tudi Gerlamoški mojster, ki je med drugim avtor slike Marijinega varstva stolnice v Gradcu iz l. 1485. Tudi ta slika je ikonografsko zelo komplicirana in plod idejnih spekulacij, kakor cela vrsta drugih slik na Koroškem in Kranjskem iz istega časa in kroga. S tem pa je poudarjena posebna smer te umetnosti in je ugotovljena značilna kulturno zgodovinska poteza življenja v preteklosti na naših tleh.

S to tretjo, najenotneje zasnovano in izvedeno razpravo, kateri pač ni treba ničesar dostavljati, je zaključil prof. Stelè svoj letošnji prispevek k razodevanju novih črt v preteklosti slovenske umetnostne kulture, ki je sam že zdavnaj njegova „maxima pars“.

V. Molè.

Narodopisje Slovencev. S sodelovanjem † A. Breznika, J. Grafenauerja, Fr. Kotnika, Fr. Marolta, B. Orla in S. Vilfana priredil R. Ložar. I. del. Ljubljana 1944.

Založba Klas — knjigarna Jože Žužek je izdala s to 349 str. besedila in 173 ilustracij obsegajočo, za sedanje razmere prav ustrezno izdano knjigo prvi del Narodopisja Slovencev, zbornika, ki ga je naša domača znanost zelo pogrešala. Zbornik je preračunan na tri dele in naj bi zajel prikaz

celotne naše ljudske kulture, vendar tako, da bi Slovincem služil obenem kot uvod v etnografijo. Umetnostna zgodovina je prav pogosto interesirana na izsledkih narodopisja, saj se cela obsežna področja, predvsem ljudska umetnost, najtesneje dotikajo njene stvarine in jo dopolnjujejo predvsem tam, kjer se njena problematika razširi na vprašanje narodne umetnostne tvornosti, njenih oznak in podlag. Tudi v pogledu metode raziskovanja je že domača skušnja pokazala, da se obe stroki lahko srečno dopolnita. Ob doslej objavljenem prvem delu je sicer še nemogoče zavzeti stališče do celotnega sistema te knjige, podčrtati pa hočemo brez oklevanja svoje zadovoljstvo nad dejstvom, da bo zbrano enkrat vsaj, kar je danes mogoče v zaokroženih orisih podati o slovenskem narodopisju.

Prvi del celega zbornika obsega R. Ložarja razpravo *Narodopisje, njegovo bistvo, naloge in pomen*, Fr. Kotnika *Pregled slovenskega narodopisja*, R. Ložarja, *Naselje in zemljišče, Kmečki dom in kmečka hiša, Pridobivanje hrane in gospodarstvo, ter Ljudska hrana*, S. Vilfana *Očrt slovenskega pravnega narodopisja* in B. Orla *Slovenski ljudski običaji*.

Frst.

Ljubo Karaman, Živa starina. Petdeset slika iz vremena hrvatskih narodnih vladarja. Zagreb, Hrv. izdavalški bibliografski zavod, 1945.

Na 140 straneh so v ti poljudno sestavljeni, dobro ilustrirani knjižiči opisani najvažnejši spomeniki iz starohrvatske dobe. Po kratkem pregledu zgodovine naselitve Hrvatov, pokristjanjenja in dobe narodnih vladarjev, preide pisatelj na opis spomenikov. Za uvod nas seznanja z mozaikom solinskih mučencev v Lateranu; slede napisi hrv. vladarjev in odličnikov (sarkofag Iv. Ravenjskega, Višeslavov krstni kamen, Trpimirov napis iz Rižinica, Branimirova napisa iz Muća in iz Šopota, Mutimirov iz Uzdolja, Svetoslavov (?) in Držislavov v Kninu, kraljice Jelene v Solinu, Sedehin v Splitu in Bašćanska plošča), oprema cerkva (ciborij oltarja sv. Marte v Bijačih, oltarna pregrada v cerkvi sv. Martina v Splitu, arkada olt. ciborija v cerkvi sv. Trifuna v Kotorju, hrvatski kralj iz splitske krstne kapele, hrv. dostojanstvenik in Marijina podoba iz Sv. Marije v Biskupiji, pleteninasti ornament iz okolice Dubrovnika, plošči z evangelijskimi prizori pri Sv. Donatu v Zadru, Gospod v slavi na Sustjepanu v Splitu in okvir dvojnega okna zasebne hiše v Splitu), cerkve, zadužbine in pokopališča (Sv. Križ v Ninu, Sv. Peter v Priku, Sv. Trojica na splitskem polju, Sv. Barbara v Trogiru, Gospa od zvonika v Splitu, cerkev na Gradini in cerkev kraljevega samostana sv. Mojzesa v Solinu, Sv. Spas na izvoru Cetine in starohrv. pokopališče v Glavičinah), zlatarski in umetni obrt (najdbe iz grobov, naušnice, meči, ostroge, čelade, glinaste posode, relikviar sv. Asela v Ninu, evangeliar splitske zakladnice in miniaturo iz osorskega evangeliarja iz 1080/2). Tem umetnostno zgodovinskim spomenikom sledi na zaključnih 12 straneh Hrvatska preteklost v pisanih virih (pismo papeža Ivana VIII. knezu Branimiru, Zvonimirovo darilno pismo iz 1078 in dogovor Hrvatov z madjarskim kraljem Kolomanom iz 1102) in slikah C. Medvića, J. Kljakovića, V. Ivekovića ter v sliki kronanja kralja Zvonimira v Solinu v Vatikanu; sliko spremljajo pesmi V. Nazora.

Frst.

Lj. Karaman, L'art de la côte orientale de l'Adriatique.

V francosko pisanem propagandnem zborniku za hrvatski Jadran, ki je bil tiskan pri Tipografiji v Zagrebu pod naslovom *Croatia*, je izdal

Lj. Karaman na str. 8—18 in z dobrimi slikami ilustriral zgoraj imenovano razpravo o umetnosti na vzhodni jadranski obali. Tu je v kratak, dobro informativen pregled strnil dosedanje izsledke o starohrvatski umetnosti pleteninasto ornamentalnega tipa in o dalmatinski umetnosti romanske, gotске in renesančne dobe.

Frst.

Lj. Karaman, Starohrvatska umjetnost, pos. odtis iz Časopisa za hrvatsku poviest, knj. I. (Zagreb 1944), str. 52—82. — Dva nova djela o pleternoj ornamentici, istotam, str. 135—138.

V prvem teh dveh spisov je Karaman v kratak pregled strnil rezultate dosedanjega znanja o starohrvatski umetnosti. Nas je najbolj zanimalo poglavje o pleteninasti skulpturi, ki do neke mere izpopolnjuje njegova dosedanja raziskavanja, s katerimi smo se bavili že v ZUZ XIX., str. 97—99. To vprašanje obravnava tudi drugi zgoraj navedeni spis, v katerem Karaman zavzema stališče do dveh najnovejših obravnav t. zv. langobardske umetnosti, do R. Kautscha, Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis 10. Jhrh. in E. Schaffrana Die Kunst der Langobarden in Italien.

V prvem spisu se Karaman ponovno ostro obrača proti mnenju, da je pleteninasta ornamentika izdelek doseljenih barbarskih plemen, predvsem Langobardov. Proti temu govori dejstvo, da niti starohrvatske niti istodobne italške pleteninaste skulpture nimajo niti podobnosti niti zveze z langobardsko ornamentiko, ki krasí kovinske predmete, izkopane v grobovih starih Langobardov v Italiji. Ta namreč pripada vrsti živalske pletenine, kjer se prepleteni trakovi in udje živali konfuzno spletajo v goste mreže, dočim je italško-hrvatska pletenina brez živalskih primesi in organizirana po preglednih, geometrično jasnih sestavih. Odločno se obrača nato proti Strzygowskem, ki je to umetnost pripisoval Hrvatom, kateri naj bi jo bili kot staro izročilo prinesli na jug iz prvotnih prebivališč podobno kakor Langobardi. Nasproti temu ugotavlja popolnoma v smislu našega naziranja, izraženega v ZUZ XIX., str. 92—97 in v Razpravah filoz.-filol.-histor. razreda II., str. 347 do 363, da je nova umetnost dozorela do svoje značilne oblike v severni in srednji Italiji v 8. stol. po Kr. kot regionalna varianta vsi takratni Evropi skupnih pogojev plastične umetnosti. Izhodišče oblikovanja te zgodnje-srednjeveške umetnostne vrste je bila starokrščanska in antična dekoracija. V novo dozorelih oblikah okr. konca 8. stol. je ta umetnost zelo oddaljena od starokrščanske in bližja okusu in izročilom krašenja predmetov novo doseljenih narodov, ki ne upodabljaó človeške figure in ne poznajo plastične oblike, ampak samo plitev urez v predmet radi mikavnosti za oko. Za del antiki neznanih motivov domneva Karaman vir v inicialah miniaturnih irskih rokopisov, ki so jih italški kamnoseki mogli spoznati po irskih menihih n. pr. v samostanu Bobbio tudi v Italiji. Kar tiče hrvatsko gradivo, ohranjeni spomeniki kažejo, da so to vrsto umetnosti prevzeli Hrvatje okr. l. 800. s pokristjanjenjem. Spomeniki v Bosni in Zahumlju so nedvomno nastali pod dalmatinsko hrvatskim vplivom, osamljena skupina teh skulptur v Sisku pa je bržkone v zvezi s poročilom, da je gradežki patriarh Fortunat l. 821. poslal Ljudevitu Posavskemu zidarje in umetnike.

V drugi razpravi se Karaman obrača v prvem redu proti težnji razlagati motiviko pleteninaste ornamentike iz germanske predkrščanske sim-

bolične pomembnosti, kar je zopet skušal pretirano zagovarjati E. Schaffran, ki je tudi sicer v svojih izvajanjih pogosto umetnostno zgodovinsko skrajno nekritičen. Prav hrvatsko gradivo priča, da so se mojstri pleteninastih skulptur na zreli stopnji njenega razvoja dosledno izogibali simbolične vsebine, ki se šele na pozni stopnji zopet polagoma uveljavlja. Tudi Schaffranova glavna teza o umetnostno zgodovinski vlogi Langobardov je danes popolnoma nevzdržna.

Tako po svoje odlična Kautschova razprava kakor enostransko nekritična knjiga Schaffranova dokazujeta, da je hrvatsko gradivo te vrste v svetu še premalo znano. To pomanjkljivost pa bo odpravila Karamanova nemška objava spomenikov starohrvatske umetnosti, ki je napovedana v založbi Kupfenberg v Berlinu.

Frst.

Ivan Bach, *Što nam govore umjetnička djela hrvatske prošlosti*. Pos. odtis iz spomenice „Hrvatska prošlost“ za l. 1942, knj. III., Zagreb 1942.

Bachova, s 27 slikami predmetov iz Hrv. drž. muzeja za umetnost in obrt v Zagrebu, ki je l. 1940 praznoval šestdesetletnico obstoja,* opremljena knjižica daje stvaren splošen pregled zgodovine umetnosti pri Hrvatih. Nas zanimajo posebno strani 30—35, kjer omenja vlogo slovenskih umetnikov v zagrebškem baroku. Ob skupini Pietà iz okr. 1700 v Hrv. drž. muzeju za umetnost i obrt, ki izvira iz Slovenije, opozarja na večkrat izpričano dejstvo, da so v tem času prav pogosto klicali na Hrvatsko slovenske umetnike, kiparje, slikarje in arhitekta, ki so bili na glasu kot mojstri. V zagrebških cerkvah, posebno v katedrali je bilo mnogo del slovenskih umetnikov. Posebej omenja dela M. Cusse, dva kiparja iz Gorice, katerih prvi, Giovanni Rossi, je l. 1733/4 izvršil oltar v samostanski cerkvi v Jastrebarskem, drugi, Antonio Michelazzi pa 1741—47 oltar sv. Jurija za zagrebško katedralo. Ljubljanski mojster, severni Italijan Antonio Giuseppe Quadrio je izvrševal v prvi pol. XVIII. stol. po hrvatskih cerkvah dekoracije iz štuka; tako l. 1710. kapelo sv. Frančiška Ksav. v bivši jezuitski cerkvi v Varaždinu, 1718 kapelo Patačić v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu. Posebej poudarja stilistično razvojno izredni značaj Robbovega oltarja sv. Križa iz zagrebške stolne cerkve, ki je danes v Križevcih. Dalje ocenjuje tudi dela Franca Rottmana v cerkvi sv. Marije na Dolcu v Zagrebu in njihov stilno prehodni značaj.

Razpravi je dodan seznam literature o umetnostni zgodovini na Hrvatskem.

Frst.

Lina A. Horvat, Prilozi poviestnom razvoju čuvanja umjetničkih i kulturno-poviestnih spomenika u Hrvatskoj, pos. odt. iz Časopisa za hrvatsku poviest, knj. I, (1944), str. 3—32.

Članek g. Horvat predstavlja izčrpno izpopolnilo pregleda problemov in stanja spomeniškega varstva v Jugoslaviji, ki ga je 1935 in 1936 priobčil Fr. Stelè v Jugosl. istor. časopisu. Važni pa so predvsem podatki o razvoju te stroke v Nezavisni Državi Hrvatski od l. 1941. sem.

Radi zgodovinske preteklosti in radi kulturno zgodovinske in kulturno-zemljepisne različnosti velikih delov NDH je problem varstva spomenikov v

* Prim. o tem J. B a c h, Šestdesetgodišnjica Hrv. narodnog muzeja za umetnost i obrt u Zagrebu (1880—1940), pos. odtis iz časopisa Alma Mater Croatia III. I.

Hrvatski izredno zapleten. Dalmacija, Bosna in Hercegovina, ožja Hrvatska s Slavonijo so naravnost trije različni svetovi, kjer se na edinstven način dotika zapadno in srednjeevropski tip s sredozemsko južnjaškim predvsem italijanskim in balkansko orientalskim. Ker so predstavljala ta ozemlja do ustanovitve Jugoslavije tudi različna upravna področja, se je tudi spomeniška uprava, kolikor se je do takrat uveljavila, različno razvijala. Kljub poskusom za združitev vseh teh teženj v enotnem zakonu in upravni organizaciji se v Jugoslaviji ni posrečilo rešiti tega vprašanja in so nekdane avstroogrške in samoupravne hrvatske institucije životarile naprej, ne da bi dobile možnost ustreznega razvoja. Posebno v ožji Hrvatski je kljub protektoratu akademije vse delo slonelo bolj na marljivosti posameznikov, katere markantno označuje tipično konservatorska osebnost polpreteklosti danes že pokojnega Gj. Szaboja. Šele banovina Hrvatska, ki je v eno upravo združila velik del teh dežel, je končno l. 1940. izdala Uredbo o varstvu starin in prirodnih spomenikov. Ker pa ta uredba ne velja za vse ozemlje NDH, se pripravlja nov zakon, ki bo zajel vso hrvatsko državo. Ze 12. maja 1941 pa je nova država izdala naredbo, s katero se prepoveduje izvoz spomenikov iz njenega ozemlja. Nemudoma so se lotili tudi organizacije osrednje spomeniške uprave; vodstvo je prevzel dotedanji splitski konservator Lj. Karaman. Poleg osrednjega konservatorskega zavoda v Zagrebu imajo v načrtu konservatorske urade v Dubrovniku za hrvatski del Dalmacije, v Kninu za severno Dalmacijo, v Sarajevu pa za Bosno in Hercegovino.

Frst.

L. A. Horvat, Konzervatorski rad kod Hrvata. Izdanje Hrv. drž. konzervatorskog zavoda u Zagrebu št. 1. (1944).

Knjiga ima namen popularizirati prizadevanja varstva spomenikov, ki ima v NDH svoje osrednje ognjišče v Hrv. drž. konzervat. zavodu v Zagrebu. Pisana je poljudno in pregledno in izbrano ilustrišana. Deli se na dva dela. Prvi nas seznaja z načeli varstva spomenikov in zgodovino te panoge med Hrvati; drugi vsebuje slike v tipičnem izboru z ustreznim besedilom z namenom ilustriirati glavne momente posebne hrvatske spomeniške varstvene problematike.

Za nas je v ti neoporečno sodobno usmerjeni propagandni knjižici najvažnejši tisti del, ki govori o razvoju konservatorske misli z ozirom na hrvatske dežele, kjer je avtor mednarodno veljavni razvoj testroke v XIX. stol. srečno povezal z razvojem teh prizadevanj med Hrvati; posebno je tu poudarjena vloga dveh tipičnih konservatorjev polpreteklosti msgr. Fr. Bulića in prof. Gj. Szaboja. Sledi pregled zgodovinskega razvoja spomeniškega varstva pri Hrvatih, ki se je uveljavljalo po sili državnopolitičnih razmer do l. 1941. na treh področjih: v Dalmaciji, ki se je opirala na dunajsko centralno komisijo in dala hrvatskemu konservatorstvu msgr. Fr. Bulića in Lj. Karamana; v Bosni in Hercegovini, kjer se je posebno uveljavil Č. Truhelka in v ožji Hrvatski s Slavonijo, kjer to gibanje častno zastopa Gj. Szabo. Z ustanovitvijo konservatorskega zavoda za vso Hrvatsko l. 1941. so bila vsa ta ločena prizadevanja končno strnjena in podrejena enotnemu vodstvu v rokah dotedanjega splitskega konservatorja Lj. Karamana. Končno nas knjižica seznani z delom tega zavoda od 1941. dalje.

Vse kar tu izvemo o načelih, težnjah in delovanju spomeniškega varstva v NDH nas prepričuje, da je to delo solidno, sodobno in pravilno sistematično

usmerjeno kot praktičen posel, ki pa je vestno oprt na zanesljive znanstvene pogoje.

Frst.

W. Frodl, Aus gotischen Wandgemälden, 10 tablic s spremljajočim besedilom, Kulturdenkmale in Kärnten, Folge I. Celovec 1943.

Isti, Meister Thomas von Villach, pos. odtis iz Carinthia I., snopič $\frac{1}{2}$, l. 1940.

Prvo delce obsega 2 strani besedila in 10 barvastih posnetkov po gotških stenskih slikah na Koroškem. Slike podajajo deloma prav zadovoljivo izrezke iz slike pohoda sv. Treh kraljev, ki ga je dal l. 1435. slikati v prezbiteriju cerkve pri Gospe Sveti W. v. Neuschwert, iz slik delavnice mojstra Friderika Beljaškega v župni cerkvi v St. Gandolfu v Ziljski dolini in v Deutsch-Griffenu iz okr. 1450, predvsem pa iz del mojstra Tomaža Beljaškega v v Gerlamoosu iz okr. 1480 in v samostanski cerkvi v Št. Pavlu iz okr. 1493. Vrsto zaključujejo slika Leonharda Goriškega iz slik Simona v. Taisten v grajski kapeli v gradu Bruck pri Lienzu, apostoli iz slike Poslednje sodbe Urbana Görtschacherja v samost. cerkvi v Millstattu iz okr. 1515 in sv. Krištof iz znamenja pri Sv. Štefanu na Zili iz okr. 1525.

V skrajno strnjem, namenu odlično ustrezajočem besedilu ugotavlja Frodl, da je v kasnogotskem slikarstvu XV. stol. pristno umetnostno razpoloženje Koroške doseglo enega najustreznjših izrazov. Pomembnejša od starejše furlansko trecentistične skupine je kljub sosedstvu z Italijo v tem smislu struja, ki je črpala svoje pobude iz severne smeri. Po nji se, kakor v Pohodu sv. Treh kraljev v Gospe Sveti ali Poklonitvi sv. Treh kraljev v St. Gandolfu, uveljavlja iz Italije po ovinku zgodnji naturalizem. Delavnica mojstra Friderika Beljaškega je dala tej struji najboljši izraz v okviru „mehkega sloga“, ki je posebno ustrezal umetnostnim nagnjenjem te dežele. Višek je ta smer dosegla v delu njenega najpomembnejšega zastopnika slikarja Tomaža Beljaškega. Po nji se značilno za Koroško izraža vezanost likov v ploskvi pri trdovratnem preziranju prostorninskih vrednot; trpka ljubkost obrazov in idealizirana, od naravne odmikajoča se barvitost sta zanj, kakor za vso beljaško skupino posebno značilni. Simon von Taisten pripada tirolskemu umetniškemu krogu. V delu Urbana Görtschacherja pa koroška gotika umira v objemu preko severa sem prodirajoče renesanse.

V razpravi o Mojstru Tomažu Beljaškemu, v katerem se nam končno odkriva doslej anonimni Mojster slik v Gerlamoosu, nas Frodl seznanja z rezultati odstranitve preslikav s fresk v prezbiteriju župne cerkve v Thörlu in odkritja doslej neznanih slik na gotškem oboku istega prostora. Ime Thomas na sicer nečitljivi naslikani napisni tablici levo ob sliki „Živega križa“ nam končno odstranjuje vsak dvom o identičnosti tega Tomaža s slikarjem fresk v Gerlamoosu, kar je stilistični značaj že poprej splošno priznano izpričeval. S slikami na oboku, ki predstavljajo četvero cerkvenih očetov v družbi simbolov evangelistov, Marijo z detetom in angele z glasbili, je naše znanje o delu mojstra Tomaža resnično obogačeno. Postavljeno ob najlepše slikane oboke kranjskih prezbiterijev vzdrži v polni meri vrednost enega najlepših del svoje vrste. Na poseben način je tu mojster Tomaž uresničil dekorativno ikonografsko zamisel z angeli in simboli evangelistov okrašenega oboka, kakor ga poznamo iz cerkve na Sulhi in na Križni gori na

Kranjskem. Da sin Friderika Beljaškega, iz katerega nasledstva izhaja tudi mojster Tomaž, Janez Ljubljanski ni pobudnik za te bogate kranjske oboke, je gotovo. Ohranjeni poslikani oboki na Visokem, v Muljavi in na Kamnem vrhu jasno pričajo, da on ni prinesel iz Koroške s seboj s svojim okvirnim programom za slikanje prezbiterijev ideje o figuralno bogatem oboku, katero je uresničil Tomaž v Thörlu, ampak samo enostavnejšo, mrežam rebrastih obokov ustrežajočo, po stoletnem izročilu ustaljeno zamisel o Kralju slave, obdanem od simbolov evangelistov, ki vsebuje pet glavnih figur; tako on kakor očetova delavnica na Koroškem, si je v primerih z večjim številom razpoložljivih svodnih polj razen angelov pomagal predvsem z mašili v obliki rastlinskih vej; zato se mu je izredno obsežni muljavski obok v slikarji izrazito razblinil. Tudi na Kamnem vrhu, kjer se je idealu polno figuralno poslikanega oboka najbolj približal, ta misel ni dozorela do tiste jasnosti, ki odlikuje Tomažev obok v Thörlu, še manj pa do enostavne mogočnosti Suhe ali Križne gore. Tudi največji koroški poslikani obok, v župni cerkvi v Vovbrah, ne vzdrži primere s figuralno dekorativno popolnostjo Tomaževega oboka. Ikonografsko pa predstavlja isti tip kakor obok v Vovbrah ali obok v cerkvi sv. Miklavža nad Ihanom in se od oboka „kranjskega prezbiterija“ razlikuje zlasti po tem, da vsebuje tudi cerkvene očete, da manjka podobe Kristusove in da je na oboku tudi podoba Marije z Detetom. Janez Ljubljanski pa je v svojih kranjskih delih povsod uveljavil „kranjski“ tip s tem, da je upodobil v vzhodnem polju Kristusa in opustil cerkvene očete.

Z novoodkritim obokom v Thörlu torej ni obogačeno samo naše znanje del mojstra Tomaža ampak podan tudi važen prispevek k zgodovini koroško-kranjskega poznogotskega slikarstva.

Frst.

Coriolan Petranu, *L'art roumain de Transylvanie*, vol. I. Texte, Bucarest 1938. — *Die Renaissancekunst Siebenbürgens. Neue ungarische Gesichtspunkte und Umwertungsversuche*, pos. odtis iz *Südostdeutsche Forschungen*. — *L'influence de l'art populaire roumain sur les autres nationalités de Transylvanie et sur l'architecture de bois de la Transylvanie*, iz *La Revue de Transylvanie*, zv. V. Bukarest 1939. — *Nouvelles discussions sur l'architecture de bois de la Transylvanie*, iz *La Revue de Transylvanie*, zv. IV., Bukarest 1939. — *Aprecieri străine recente asupra artei românești din Transilvania și asupra operei „L'art Roumain de Transylvanie“* (romunsko in nemško), Arad 1943.

Coriolan Petranu, profesor umetnostne zgodovine na univerzi v Cluju, ki je vzbudil pozornost s svojimi izvajanji o nacionalni značilnosti likovne umetnosti l. 1933. na XIII. mednarodnem kongresu umetnostnih zgodovinarjev v Stockholmu, objavljenimi l. 1937. v Münchenu pod naslovom *Begriff und Erforschung der nationalen Kunst*, se je z vso vsmo posvetil študiju umetnostne zgodovine svoje ožje domovine Transilvanije in ugotovitvi rumunskega deleža na umetnostnem izrazu te mešano narodne dežele. Svoja dognanja je strnil za mednarodni znanstveni svet prav jasno v prvi zgoraj imenovanih razprav; ostalih namen pa je zgovorna apologija rumunske umetnosti, nje-nega značaja, pomena in vpliva v Transilvaniji pa tudi izven nje med so-sednjimi narodi. Posebne pozornosti vredna je rumunsko transilvanska umet-

nost, kateri se ima umetnostna zgodovina zahvaliti za eno najzanimivejših skupin cerkvene arhitekture v lesu in ki je zapustila pomembne spomenike v bizantinsko rumunskem cerkvenem slikarstvu. Rumuni so pravoslavni zastopniki bizantinskega tipa likovne umetnosti, medtem ko njih sodeželani nemški Sasi in Madjari kot katoliki in protestanti zastopajo zapadno evropski tip. Saška skupina je pomembnejša od madjarske, ker nosi narodni značaj; naročena in ustvarjena je namreč od Nemcev; madjarsko pa so največkrat ustvarjali priseljeni ali za ta namen v deželo povabljeni tujci. Rumunska pa je posebno v leseni arhitekturni skupini ustvarjena po rumunskem ljudstvu, ustreza glavnim potezam splošno rumunske umetnosti in je brez dvoma narodna po čutu in poreklu ter prav zato kljub podrejenemu položaju Rumunov v transilvanski preteklosti izredno zanimiva in znanstveno dragocena. Tudi v novejši in sodobni rumunski umetnosti se je transilvanski delež vse pozornosti vredno izkazal.

Za splošno umetnostno vedo predstavlja transilvanska umetnost izredno zanimiv primer, s katerim se lahko okoristi tudi slovenska umetnostna zgodovina. Kulturnozgodovinske podlage, kulturnozemljepisni položaj, pisani etnični sestav ustvarjalcev umetnosti, obmejni položaj med evropskim zapadom in vzhodom ter podrejeni socialni položaj rumunskega etničnega dela v primeri z madjarskim in deloma tudi saškim se na zelo jasen način izražajo v zgodovini transilvanske umetnosti. Poseben značaj rumunske transilvanske umetnosti izvira tudi iz velike, še neposredno dejalne vloge ljudsko umetnostnega snovanja, ki prihaja do izraza do XIX. stol. takorekoč kar splošno, prav posebej pa v likovni umetnosti, vezani na leseno arhitekturo. Petranu je zbral lepo število izjav tujih znanstvenikov o transilvanski umetnosti in se z vso odločnostjo zavzel za njeno rumunskost. Zdi se nam, da je pomen teh izjav precenjeval, ker kogar spomeniško gradivo samo ne prepriča, ga tudi take bežne, pogosto uljudnostne izjave ne bodo. Tem bolj dragocene pa so njegove lastne ugotovitve. Tu smo našli poleg dejstva, da gre tudi pri rumunski transilvanski umetnosti za naši podoben položaj socialno podrejeno, v ozkem stiku z ljudskim umetnostnim snovanjem, na kulturno in etnično geografsko izredno kočljivi točki razvijajoče se umetnosti, predvsem tudi par potez, ki so zanimive z vidika srednjeevropske umetnostno zgodovinske in narodopisne problematike. To so predvsem poslikani leseni cerkveni stropi in slike na steklu.

Vloga slik na steklu se zdi, da je bila v Transilvaniji vsaj v cerkveni umetnosti celo večja kakor pri nas in v alpskih deželah. Cveteča delavnica je bila posebno v vasi Nicula. Slike so bile tako razširjene tudi po cerkvah, da so posamezne cerkve imele 20 do 30 takih slik. V okraju Someș je bilo še l. 1891. 46 prodajalcev tega blaga. Drugo središče izdelovanja je bilo v Brașovu, kamor so to obrt prinesli prebivalci Nicule. Tudi v Banatu so jih izdelovali. Prodrle so tudi v Bukovino, Moldavijo in Oltenijo. Ikone na steklu so bile skoraj prav tako razširjene kakor navadne bizantinske na les slikane ikone. L. 1929. je izšla v Brașovu knjiga o slikarstvu na steklu pri Rumunih (J. Muslea, *Pictura pe sticlă la Români din Scheii Brașovului*), ki bi utegnila zanimati tudi naše raziskovalce te vrste slikarstva.

Glede transilvanskih poslikanih cerkvenih stropov Petranu pravilno ugotavlja, da ne gre za kako posebnost sedmograške ljudske umetnosti, kakor

so nekateri trdili, ampak za spomeniško vrsto, ki je znana tudi drugod, posebno tudi med Slovenci na Koroškem, pa tudi drugod na Koroškem, Štajerskem, Češkem, Moravskem in v Galiciji; v alpskih deželah že od gotske dobe dalje. V Transilvaniji ne gre za pravo ljudsko umetnost, ki bi jo bili izvrševali kmetje, ampak za izdelke mestnih rokodelcev, največkrat slikajočih mizarjev, kar velja vsaj v glavnem za te spomenike tudi pri nas. Petranu (*Die Renaissancekunst Siebenbürgens*) domneva, da so poslikane strope vpeljali v Transilvaniji Sasi. Saška rodbina Umling je v vsem XVIII. stol. izdelovala poslikane lesene strope v okrožju Unghiul Căleatei (Kalotaszeg). **Frst.**

T. Bogyay, A jáki apátság templom és szent Jakab-Kápolna. Művészettörténeti összefoglalás és vezető a két templom megtekintéséhez. Szombathely 1944.

Obsežna umetnostno zgodovinska razprava o opatijski cerkvi in nji sosednji kapeli sv. Jakoba v Jáku na zapadnem Ogrskem, ki je izhajala l. 1943. in 1944. v glasilu subotiškega muzeja Dunántúli szemle pod uredništvom našega rojaka prof. A. Páveta, je izšla sedaj na boljšem papirju v knjižni obliki. S tem je izpolnjena stara želja strokovnega sveta, ker predstavlja cerkev v Jáku enega najpomembnejših spomenikov poznoromanskega in romansko-gotsko prehodnega tipa v srednji Evropi. Bogyay je vestno združil izsledke studij pisanih virov s stilno kritičnimi ugotovitvami na stavbi sami v umetnostno zgodovinsko podobo o postanku in razvoju tega važnega spomenika. Iz te posnemamo tole: Benediktinsko opatijo v Jáku je ustanovil okr. 1220 Comes Martinus de genere Jáka. Cerkev je bila posvečena šele 2. maja 1286 in je doživela v teku svojega nastajanja zanimiv razvoj od prvotnega romanskega zasnutka k romansko-gotskemu prehodnemu tipu, ki danes v njenem izrazu prevladuje. Po Bogyayevih ugotovitvah je mogoče ločiti troje razvojnih stopenj. Cerkev je bila zasnovana v načinu ogrskih benediktinskih cerkva 12. in 13. stol. kot slopna, z ravnimi stropi prekrita bazilika s tremi apsidami v isti vrsti in dvema zvonikoma v pročelju. Izvršili so po tem načrtu stene stranskih ladij, stranski apsidí (brez zunanjšega okrasja) in mogoče tudi temelje zapadnih zvonikov. Delavnica je združevala domače stavbarsko izročilo s poznanjem romanske arhitekture v jugozahodni Franciji. V nasledni stopnji so prevladale v delavnici mlajše moči z naprednejšimi idejami. Spremenjen je bil prvotni načrt tako, da je notranjščina mesto nameravanih štirih parov slopov v ladji dobila samo tri slopne pare, srednja ladja pa je bila v razmerju do stranskih nekoliko zožena. Med srednjo ladjo in glavno apsidno je bil vrinjen korni kvadrat, strope pa so nadomestili zgodnje gotski rebrasti oboki. Vodilni mojstri so pripadali trem umetniškim skupinam: Stavbno telo so v višino izvedle cistercijsko zgodnjegotsko šolane domače moči; glavna apsida, zapadni portal v zvoniku in dekorativna skulptura sedaj dovršenih delov stavbe kažejo vpliv poznoromanskega gornjerenško in burgundsko zgodnje-gotsko mešanega sloga; bogata romanska ornamentika pa kaže na dvojne normanskih tokov, katerih mlajši je bil v neposredni zvezi z zapadom. Stil gornjerenško-bamberške šole je bil že pred Jákom na Ogrskem spremenjen po francoskih elementih dvornih delavnic. Glavni spomenik starejše skupine je plastika zapadnega portala. Okr. 1250—52 je bilo delo najboljših moči te delavnice

nenadno prekinjeno. Tretjo stopnjo je vodila nato lokalna delavnica, ki je izvršila dele srednje ladje, pokrila srednjo in južno stransko ladjo z ravnimi stropi, severno pa s staromodnim obokom. Ista lokalna delavnica je zgradila po dovršitvi opatijske cerkve kapelo sv. Jakoba, ki je služila najprej kot župna cerkev.

Za našo domačo stavbno zgodovino so Bogyayeve ugotovitve o Jáku upoštevanja vredne tudi v zvezi z našo najpomembnejšo stavbo zgodnjegotskega sloga, s samostansko cerkvijo v Kostanjevici. Floris, splošni značaj prostornine, sestav snopastih slopov in bogati okras kapitelov vabijo k primerjanju obeh stavb.

Frst.



Obrestujemo vloge na hranilne knjižice in v tekočem računu z najugodnejšo obrestno mero. Dajemo posojila vsake vrste. Kupujemo, prodajamo in posojujemo vrednostne papirje. Opravljamo vse posle denarnih zavodov. Ljubljanska pokrajina jamči z vsem svojim premoženjem in davčno močjo za naše obveznosti.

Hranilnica Ljubljanske pokrajine
Ljubljana Kočevje



J. BLASNIKA NASL.

Univerzitetna tiskarna, litografija, offsettisk, kartonaža, založništvo Velike Pratique, vrečice za semena itd itd.

Najstarejši grafični zavod.
Izvršuje vse tiskovine najceneje in najbolj solidno.

Ustanovljeno
leta

1 8 2 8

MESTNA

HRANILNICA

LJUBLJANSKA

i z p l a č u j e

„A vista vloge“ vsak
čas, „navadne“ in
„vezane“ po uredbi.

PUPILARNO VARNA!

Sodno depozitni
oddelek, hranil-
niki, tekoči računi

Za vse vloge in obveze hranilnice jamči

MESTNA OBČINA LJUBLJANSKA

