

# ZBORNIK

## ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

(ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART)

NOVA VRSTA

LETNIK I



LJUBLJANA

1951

ZALOŽILA DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE



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

Naklada 750 izvodov

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

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

Tiska Triglavsko tiskarna v Ljubljani

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

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

Za založbo Ciril Vidmar

ZBORNIK  
ZA UMETNOSTNO  
ZGODOVINO



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

NOVA VRSTA

LETNIK I

UREDIL  
DR. FRANCE STELÈ



LJUBLJANA  
1951

ZALOŽILA DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

113314

113314



l. 3843/1951

## KAZALO

### RAZPRAVE

Baš Franjo, Matej Sternen v Mariboru . . . . .	176
Bogyai Tamás, Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču II. . . . .	129
Cevc Emilijan, Romanski Marijin kip v Velesovem . . . . .	86
Gregorič Jože, Srednjeveška cerkvena arhitektura v Sloveniji do l. 1430 . . . . .	1
Hlepcè Anica, Risbe Franceta Jelovška v Layerjevi zapuščini . . . . .	156
Komelj Ivan, Srednjeveška grajska arhitektura na Dolenjskem . . . . .	37
Lukman F. K., Dolničarjeva »Historia cathedralis ecclesiae Laba- censis« in Bonannijeva »Templi vaticani historia« . . . . .	185
Stelè France, Donatorske slike iz l. 1383 v Turnišču I. . . . .	119
Stelè Melita, Aleš Žiga Dolničar . . . . .	139

### NEKROLOGI

Avsec Franc (Fr. Stelè) . . . . .	200
Golob Franjo (Fr. Stelè) . . . . .	199
Mesesnel France (Fr. Stelè) . . . . .	192
Sternen Matej (Fr. Stelè) . . . . .	194
Steska Viktor (Fr. Stelè) . . . . .	197

### KRONIKA

Umetnostno zgodovinsko društvo (C. Velepič) . . . . .	202
---	-----

### SLOVSTVO

Beretić Lukša, Dubrovački graditelj Paskoje Miličević (Frst) . . . . .	221
Dyggve Ejnar, Das Laphrion (Frst) . . . . .	219
Fisković Cvito, Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stolj. u Dubrov- niku (Frst) . . . . .	221
Frodl Walter, Die gotische Wandmalerei in Kärnten (Frst) . . . . .	214
Frodl Walter, Thomas von Villach, Die Beweinung Christi (Frst) . . . . .	217
Garzaroli v. Thurnlack Karl, Mittelalterliche Plastik in Steiermark (E. Cevc) . . . . .	207
Milesi Richard, Markus Pernhart (E. Cevc) . . . . .	205
Stelè France, Slovenski slikarji (L. Menaše) . . . . .	204
Weingartner Josef, Gotische Wandmalerei in Südtirol (Frst) . . . . .	218

## ZAPISKI

Kje je bil rojen kipar Mihael Cussa? (E. Cevc) . . . . . 223

## SLIKE

Dolenjski gradovi . . . . .	1—21
Dolničar A. Ž., alegorija Ljubljane . . . . .	28
— Benetke . . . . .	29
— Perugia . . . . .	51
Donatorska slika iz l. 1383 v Turnišču . . . . .	25—26
Jelovšek France, risbe . . . . .	45—60
Marijin kip v Velesovem in sorodniki . . . . .	22, 55—42
Ripa Cesare, alegorija Akademije . . . . .	50
Turnišče, prezbitarij stare župne cerkve . . . . .	27





*Spominu*

DR. FRANCETA MESESNELA

*svojega prizadevnega urednika  
tragične žrtve osvobodilne borbe  
posvečuje 1. zvezek nove vrste*

ZUZ





## SREDNJEVEŠKA CERKVENA ARHITEKTURA V SLOVENIJI DO LETA 1430

† Jože Gregorič  
z dopolnitvami Fr. Steléta

Dne 3. oktobra 1945 je padel kot žrtev terorističnega zračnega napada na Novo mesto knjižničar umetnostno zgodovinskega seminarja ljubljanske univerze Jože Gregorič. ZUZ je njegovo žrtev ocenil v svojem XIX. letniku. Pričujoča razprava, ki jo priobčujemo kot njegovo posmrtno, toda najzrelejše delo, je nastala l. 1939 in je bila l. 1940 na univerzi nagrajena. Pokojnik jo je vse do smrti dopolnjeval, izdelal zadevne načrte in zbiral ilustrativni material. Usoda pa je hotela, da se je vse to po smrti zgubilo. Njegova razprava pomeni pa kljub temu doslej najboljšo sintezo o naši zgodnejši srednjeveški cerkveni arhitekturi in zasluži, da njene ugotovitve postanejo dostopne vsej naši umetnostno zgodovinski znanosti. Tudi brez načrtov in slik bo služila svojemu prvemu namenu, da pomaga ustvariti osnovni red v problematiki zgodovine naše srednjeveške arhitekture. Dodatki se ne nanašajo na bistvo Gregoričevega dela, ampak samo na posameznosti, posebno na par danes ne več vzdržnih trditev glede zgodovinskega razvoja posameznih obdelanih spomenikov.

Urednik

Namen pričujoče študije nikakor ni, podati razvojne linije naše srednjeveške arhitekture. To zaenkrat ni niti mogoče, ker topografsko gradivo, ki je predpogoj takemu delu, še vedno ni zbrano. Cilj, katerega sem zasledoval, je predvsem ta, da zberem vsaj najvažnejše spomenike, ter jih, kolikor je to mogoče, označim po stilu in tipih, v katerih nastopajo. Skušal sem tudi poiskati pri mnogih one vzore, ki so bili pri postanku naših spomenikov odločilni.

Časovno sem zajel gradivo od nastarejših spomenikov do približno l. 1430, ko preide gotika v svojo zadnjo, dekorativno fazo. Pri tem sem se podrobno pomudil pri vseh treh redovih zgodnjega srednjega veka, cisterijanih, kartuzijanih in beraških redovih in skušal označiti vpliv, ki ga je ta arhitektura imela na ostale spomenike dežele.

Od župnih in ostalih cerkva sem podrobneje opisal le tiste, ki so za posamezne tipe važne. Ob koncu pa sem skušal razdeliti spomenike po časovni zaporednosti po tipih, v katerih nastopajo. Tako grupiranje omogoči lažji pregled gradiva in dovoljuje ustvariti trden sistem, ki je potreben pri nadaljnjem študiju spomenikov.

## A. ROMANSKA DOBA

### I. ARHITEKTURA CISTERCIJANOV

Leta 1098 ustanovljeni benediktinski red cistercijanov ima ime po samostanu Citeau v Burgundiji. Velikanski vpliv, ki ga je ta red imel v cerkvenem in političnem življenju Evrope, je predvsem zasluga enega največjih duhov tedanje dobe, opata tega reda, sv. Bernarda (1090 do 1153). Cistercijani so kot reformističen red proti vsem nepravilnostim in napakam, ki so se pojavile v cerkvenem življenju in samostanski disciplini, postavili temu nasproti urejeno samostansko življenje, proglasili redovno disciplino, odpoved svetu in vsem njegovim mamilom za osnovno pravilo reda. Reformatorska težnja novega reda se je nujno morala dotakniti tudi samostanske arhitekture. Z ognjevito besedo skuša sv. Bernard vezati redovno arhitekturo v iste zakone preprostosti in odpovedi razkošju, ki so vezali menihe, ko pravi: »Naj ne govorim o velikanski višini cerkva, o njih neizmerni dolžini, o njih nepotrebni širini, o razsipnih rezbarijah, o čudnih slikarijah, ki pritegujejo oči molilcev, a motijo zbranost duha in ki me nekako spominjajo na stare judovske običaje. Dobro, bodi vse tako v čast božjo! A prašam vas, menih menihe, kar je pogan očital poganom: Dejte, duhovni, mi, kaj zlato v templju počenja?«

Redovna pravila so za samostansko arhitekturo imela tale določila:

1. Samostani se morajo ustanavljati proč od naselij v samoti.
2. Strogo je prepovedano vsakršno razkošje.
3. Prepovedano je rabiti obok razen v prezbiteriju, stebre, barvana okna in tlak, skulpturni in slikarski okras ter zidane stolpe.

Kljub tem razmeroma zelo strogim določbam pravila vendar niso predpisovala kakega enotnega talnega načrta. Šele okrog l. 1140 se pojavi talni načrt, katerega se cistercijani oprimejo, ga razširijo povsod, kjer so nastale redovne naselbine in katerega najstarejši primer je l. 1139 pričeta in 1147 posvečena cerkev v Fontenayu.

Na osnovi tega talnega načrta in pravil reda se je razvil poseben tip cistercijanske cerkve, katerega karakteristični znaki bi bili tile:

Za talni načrt je značilna vzhodna partija s prečno ladjo, z ravno zaključenim prezbiterijem in dvema paroma kapel, ki sta odprta v prečno ladjo.

Zunanjščina je brez stolpov, zanjo je značilna nenavadna dolžina.

Za notranjščino je značilna zgodnja raba križnega oboka in šilastega loka, raba slopov mesto stebrov, služniki, ki ne segajo do tal in zmernost v skulpturnem okrasju. Kript cistercijanske cerkve nimajo.

Vendar ta strogi duh, ki veje iz apela sv. Bernarda, ni mogel redovne arhitekture obdržati v ozkih mejah njegovih zahtev. Dal ji je pač neke osnovne, le za cistercijane značilne poteze, ki sem jih nakazal, razvoj arhitekture pa je šel dalje z ostalim razvojem.

Ne samo razvojna nujnost, tudi drugi razlogi so vplivali na kasnejši značaj cistercijanskih cerkva. Red se je že v prvem polstoletju razvoja

razširil po vsej Evropi. Rasla je teritorijalna posest samostanov in, kot sem že omenil, njih vpliv v cerkvenem in političnem življenju. Naravno je, da se je spremenilo tudi stališče menihov do umetnosti.

Cerkve niso več revne; čeprav so preproste, so vendar monumentalne in reprezentativne. Tehnično so na višku, grajene iz trpežnega materiala, kamna, ki daje na eni strani stavbi monumentalno resnobo, po drugi pa tudi varnost pred požarom. Prav iz tega razloga so začeli sprva le v prezbiteriju dovoljeni obok porabljeni v vseh delih stavbe.

Ce povzamemo te osnovne poteze, dajo zelo masivno, strogo arhitekturo, ki je dobila svoj stilni znak v Burgundiji, materni deželi reda. Za burgundsko kasno romaniko pa je značilna zgodnja poraba šilastega loka in križnega oboka, s čimer je bil dan prvi predpogoj za prehod k gotiki. S tem, da je prevzela cistercijanska arhitektura ta dva značilna elementa poznoromanske arhitekture in z njima ustvarila bazilikalno zasnovo v nevezanem sistemu, je izvršila prehod k zgodnji gotiki. Vse to se izvrši okoli l. 1150 in je cistercijanska cerkev v Pontignyju prva, ki je porabila rebrasti križni obok.

To arhitekturo, ki je po svojem karakterju meniška variacija burgundske zgodnje gotike, so menihi razširili povsod, kjer so se naselili in bili tako nositelji nove, gotske umetnosti. Dvořák jih naravnost imenuje misijonarje gotike.

Prvi cistercijanski samostan v naših krajih je bil l. 1136 ustanovljen v Stični. Temu je sledil samostan v Vetrinju na Koroškem, kjer prvič pri nas nastopi za cistercijane značilni talni načrt, ki se ponovi nato tudi v Kostanjevici. Potrebno pa je, da v zvezi s temi prvimi velikimi cerkvenimi ustanovami pri nas spoznamo tudi stiški sodobno cerkev v

#### benediktinskem samostanu v Gornjem Gradu.

Benediktinska opatija v Gornjem gradu je bila ustanovljena l. 1140 v času, ko so v salzburški nadškofiji v velikem številu nastajale nove redovne naselbine. Odkod so menihi prišli v Gornji grad, ni znano, ker so benediktinski samostani živeli neodvisno drug od drugega. Ko so se ločili od matičnega samostana, se je vez kmalu pretrgala in izgubila. To dejstvo ima za posledico toliko različnih tipov cerkvenih stavb tega reda.

Cistercijani pa so vedno vzdrževali zvezo z matičnim samostanom, ki je novo ustanovo oskrbel z vsem potrebnim. Konverzi, ki so spremljali menihe v nove naselbine, so bili večji tudi stavbarstva. Ti so hodili iz kraja v kraj in zidali novoustanovljeni naselbini cerkev in samostan. Tu je iskati vzrok splošno razširjenemu tipu cistercijanskih stavb, ki je isti visoko na severu na Švedskem in na jugu v Španiji in Italiji.

Benediktinske cerkve pa so v vsaki deželi sprejele krajevne posebnosti. Tako so v Franciji »francoske«, v Nemčiji pa razvijejo svoje lokalne posebnosti in jih delimo po šolah, to je po onih primerih, ki so rodili celo vrsto posnemovalcev. Često se benediktinske cerkve naslono na vzore stolnic, posebno na zapadu so močno vplivale nanje cesarske stolnice v Mainzu, Speyerju in Wormsu.

Gornjegrajska opatijska cerkev, ki sedaj ne obstaja več, je po rekonstrukciji A. Stegenška na podlagi vizitacijskih opisov in Vischerjevega bakroreza iz l. 1680 imela tri podolžne ladje, ki so se na vzhodu končavale s tremi apsidami, postavljenimi druga ob drugo. Prečne ladje ni imela.

Tloris predstavlja tip najenostavnejše romanske cerkve, kakršnega pozna južna Nemčija, predvsem Bavarska. Z Bavarske je ta tip prišel preko Koroške in Gornje Štajerske v Gornji grad. Na Koroškem pripadajo temu tipu skoro vse samostanske cerkve: Milstatt (1070—1088), stolnica na Krki, pričeta 1140, ki je šele med zidanjem dobila prečno ladjo, na Štajerskem pa cerkev v Šekavi, pričeta 1140. Izjema je samostanska cerkev v Št. Pavlu, ki ima prečno ladjo, katere kraka imata proti vzhodu apsidi, in korni kvadrat z glavno apsidno. Ta motiv je prvi izvedel samostan Hirsau pri cerkvi sv. Avrelija. Pod vplivom cerkve v Št. Pavlu je tudi krška stolnica dobila prečno ladjo, ki sprva ni bila projektirana; vrinili so jo, ko je bila cerkev do višine stranskih ladij že dozidana in so tudi apside že stale.

Tako imamo na Koroškem dva vpliva, bavarski, ki je splošno veljaven, in hirsauski.

Novi motivi prihajajo v Nemčijo iz Clunija, za katerega je značilen triapsidalni zaključek s prečno ladjo. Ta motiv je porabljen v Stični, ki je bila pričeta pred posvetitvijo cerkve v Fontenayū in zato pripada še starejšemu tipu, prevzetem od Cluniacenzov.

### Bazilika v Stični

Samostan v Stični je prva cistercijska naselbina v naših krajih. Ustanovili so jo l. 1136 trije višenjski plemiči. V listini iz časa med l. 1164—1180 se omenja kot stavbar »Michael, homo latinus, arte vero cementarius tempore antecessorum nostrorum de longinquis provinciis adveniens«.

Važen je ta podatek iz dveh ozirov. Prvič nam potrjuje, da so imeli cistercijani med redovnimi brati večše stavbarje, ki so spremljali menihe v novo naselbino. Drugič nam je v pridevku »homo latinus« dan migljaj, v kateri smeri moramo iskati vzorov za stiško baziliko. Tu pride v poštev edino Francija, za kar govori tudi dostavek »de longinquis provinciis«.

Cerkve je v prvotnem stanju obsegala tri, 7 travej dolge podolžne ladje, ki jih na vzhodu križa prečna ladja. Onstran nje se prostori podolžnih ladij za približno širino križišča ponove in se nato zaključijo s tremi apsidami. Bazilika je bila v vseh prostorih ravno krita z izjemo apsid, ki so bile obokane. Tudi križišče je imelo raven strop. Ladje so delili slopi, ki so prehajali v loke brez kapitelov. Pred fasado je bila verjetno lopa. Na jugu je cerkvi prizidan križni hodnik, ki je bil tudi ravno krit. Stolpa cerkev ni imela.

Vse te posebnosti naravnost odlično odgovarjajo redovnim pravilom, ki sem jih navedel spredaj. Cerkev je bila z izjemo apsid ravno krita, delilci ladij so zidani pravokotni slopi in ne stebri; tudi stolpa

ni bilo. V tem zgodnjem času, ko je bazilika nastala, so se torej še zvesto držali redovnih pravil.

Stiška cerkev pa tudi še nima onega značilnega cistercijskega talnega načrta, ki ga bomo srečali v Vetrinju in Kostanjevici. Nastala je namreč pred Fontenayem, zato ima po starejšem cluniacenskem vzoru zasnovano korno partijo.

Trdno omejena kubična prostornina, vendar razčlenjena na posamezne prostorno samostojne dele, ki jih predstavljajo glavna, stranski ter prečna ladja in apside, označuje notranjost stiške bazilike v njeni prvotni obliki.

Na zunaj pa je značilna zanjo njena zleknjenost po zemlji, ko se izredno dolgo stavbno telo negibno razpreda po tleh, brez najmanjšega vzpona v višino. To pa je glavna zunanja karakteristika cistercijske cerkve.

Stiška bazilika je zidana iz pravilnih kvadrov lehnjaka. Na zunanjščini je bila neometana, skladi kvadrov so bili fugirani. Prav zaradi tega pravilnega zidanja je mogoče vse kasnejše dozidave in popravila do zadnje malenkosti natančno ugotoviti.

Od arhitektonskih detajlov prvotne bazilike imamo ohranjeno najprej svetlobno nadstropje srednje ladje, ki je danes vidno na podstrešju. Vseh oken je 12, 6 v severni, 6 v južni steni. Okna so poševno vrezana v steno, zgoraj polkrožno završena, njih zunanja odprtina je  $107 \times 245$  cm, svetlobna pa  $52 \times 202$  cm velika. Nekdaj je imela glavna ladja 14 oken, a je danes za eno travejo skrajšana.

Tudi severna stranska ladja je imela 7 oken, ki so bila le  $80 \times 160$  cm velika. Južna je bila brez oken, ker je bil tu prizidan križni hodnik.

V prečni ladji sta popolnoma ohranjeni pod streho dve okni,  $80 \times 220$  cm veliki, 4 pa delno.

Kakšna je bila zapadna fasada, je odveč ugibati, ker je podrt. Gotovo pa je bila pred njo pritlična lopa. Srednja ladja je bila krita z dvokapno streho, stranski s pultno, ki je slonela pod okni na steni srednje ladje.

To so vsi arhitektonski detajli, ki so nam znani iz prve dobe bazilike. Kje je bil porabljen romanski steber, čigar noga, obstoječa iz kvadratne plošče, dveh močnih svitkov z ogelnimi listi ter deli primitivno z viticami okrašenega kockastega kapitela, ki so bili najdeni pri zadnji restavraciji, ni znano.

V križnem hodniku sta bili odkriti dve romanski bifori, ob njima pa vhod v kapiteljsko dvorano. Bifori sta polkrožni, stopničasto vsekani v steno, delil ju je stebrič s kockastim kapitelom z naklado pravokotnega profila, katere spodnja robova sta do kapitela polkrožno posneta.

V teku stoletij do danes pa je bazilika doživela več prezidav. V gotski dobi je bil najprej obokan križni hodnik, kar se je zgodilo sredi 13. stol. Rebra hodnika kažejo namreč v prerezu značilno hruškasto obliko, ki jo imajo rebra istočasnih stavb v Kostanjevici in pri minoritih in pri dominikancih v Ptuju.

Naslednja gotška prezidava je bila izvršena na prezbiteriju. Kdaj je bil prezidan prezbiterij, se ne da točno ugotoviti. Črnologar je mnenja, da kmalu po l. 1414. Dokumentarično pa je znano, da so Turki l. 1475 samostan požgali in da je opat Osvad izvršil popravila, pri katerih bi mogla nastati sprememba prezbiterija. Ta prezidava se je izvršila tako, da so podrli glavno apsidno, odstranili ravní strop v kornem kvadratu, prizidali v gotiki običajen 5/8 zaključek in ves tako prezidani prezbiterij obokali s križnim obokom. Prerez reber pa govori bolj za začetek kot za konec 15. st.

Najbrž istočasno z prezbiterijem so pozidali stolp nad križiščem. Nad polkrožnimi loki, ki so vezali slope na križišču, je gotški arhitekt zgradil najprej 4 razbremenilne loke, ki so sprejeli nase zvonikovo težo. Stolp je v osnovi kvadratičen in tak sega še nad streho. Njegovi ogli so ob prehodu v osmerokot prekriti s kamnitimi strešicami. Znotraj je bil ta prehod izvršen s trompami. V višini sedanjih 4 oken je bilo 8 visokih šilastih oken, od katerih so 4 sedaj zazidana, 4 pa spremenjena v baročni obliki. Šele s tem stolpom je dobila cerkev na zunaj svojo dominantno, ki je leni gmoti dala nekaj višinskega vzpona.

Za tem je gotški arhitekt gradil v Stični, ko je nastala sedaj tudi spremenjena kapiteljska dvorana z lepimi kamenitimi sedeži, ki so bili na prednji strani okrašeni s frizom četrverolistov v reliefu; sredi vsakega četrverolista je križna roža. Tudi ta oprava kapiteljske dvorane spada v 15. stoletje.

S tem je gotška umetnost končala s prezidavami na baziliki. V bistvu se stanje ni mnogo spremenilo. Le prezbiterij je dobil novemu slogu ustrezno obliko poligonalnega zaključka z visokimi okni. Ostala cerkev je ostala nespremenjena.

Najusodnejša sprememba, ki jo je cerkev utrpela, je bila njena barokizacija, ki jo je pričel opat Jakob Reinprecht l. 1622. Barokizacija je bila tako temeljita, da so mnogi avtorji, prvi I. V. Valvasor trdili, da je omenjeni opat pozidal novo cerkev.

Barokizacijo so izvršili tako, da so najprej odstranili vse lesene strope, v prezbiteriju pa križni obok, nakar so vso cerkev enotno baročno obokali. V srednji ladji je obok bečva z vrezanimi sosvodnicami, v vseh ostalih prostorih pa baročni križni obok. Na križišču je plitka kupola. Na zapadu so cerkev za eno travejo skrajšali in podrli lopo pred fašado. Na vzhodu pa so odstranili tudi stranski apside, ki sta pri gotizaciji prezbiterija še ostali. Ker je pri obokanju srednje ladje ostalo svetlobno nadstropje pod streho, je cerkev izgubila tako značilno bazilikalno luč in s tem glavni znak romanskega porekla. Zato so povečali majhna romanska okna v severni stranski in v prečni ladji. Stene in slope so obdali s pilastri, ki nosijo močno profilirano ogredje, strope pa štukirali.

Tudi stolp je dobil baročno streho. Od oken so 4 zazidali, 4 pa spremenili. Nato so vse tri ladje pokrili z enotno dvokapno streho.

Pri restavraciji cerkve pred nekaj leti so bili ugotovljeni važni momenti za rekonstrukcijo prvotnega stanja. V prezbiteriju so bili odkopani temelji nekdanje apside. Stranski dve je odkopala še bivša



dunajska centralna komisija za ohranitev spomenikov. Na zapadu pa so bili ugotovljeni temelji prvotne fasade. Stiška bazilika je po teh ugotovitvah gotovo najvažnejši spomenik romanske dobe na naših tleh.

Naslednja cistercijanska opatija na naših tleh je v Vetrinju na Koroškem, ki ima že tipičen cistercijanski talni načrt, povzet po Fontenayu, ki ga potem Kostanjevica izvede v mnogo naprednejši obliki. Da nam bo razvoj Fontenay-Vetrinj-Kostanjevica jasen, si oglejmo vse tri stavbe.

### Fontenay

Cerkev cistercijanskega samostana v Fontenayu v Burgundiji, ki je bila pričeta l. 1139 in posvečena 1147, je najstarejši ohranjeni primer cistercijanskega talnega načrta, za katerega je značilna vzhodna partija.

Talni načrt fontenayske cerkve obsega triladijski podolžni prostor z 8 obočnimi polami, prečno ladjo, ravno zaključem kor in ob njem 2 para med seboj ločenih kapel, odprtih v prečno ladjo. Enotnost talne ploskve in predvsem enotnost gibanja proti vzhodu, je že v talnem načrtu močno razkosana. Talno ploskev sestavlja množica prostorninskih delov, ki so ritmično razdeljeni okrog središčnega kvadrata.

Tudi podolžno gibanje proti vzhodu se vrši v ritmičnih presledkih, ki jih označujejo oproge na oboku glavne ladje. Ta glavna smer zadene na križišču na oviro, prečno ladjo, in se onkraj nje ne ponovi več, ampak konča v nižjem kornem kvadratu. Ta v talnem načrtu dobro vidna vzdolžna usmerjenost stavbe pa je v prostorni razdelitvi notranjščine močno zabrisana.

Notranjščino sestavlja namreč množica samostojnih delov. Način prekrivanja jo razdrobi v sistem prostorno samostojnih enot. Obokani so vsi prostori z ostroločno bečvo in sicer glavna ladja z vzdolžno tekočo bečvo, katere oproge ustvarjajo skupno z arkadami enakomerne presledke v smeri proti altarju. Stranski ladji pa sta v posameznih poljih prekriti z bečvo, ki je položena pravokotno na glavno smer. Na ta način se posamezna polja stranskih ladij osamosvojijo, stranski ladji razpadeta v 16 samostojnih kapel, ki jih navzgor omejuje vsaki kapeli lasten obok. Ta drobitev prostora gre še dalje; tudi križišče in oba kraka prečne ladje predstavljajo nadaljnje samostojne enote, pravtako kapele ob prezbiteriju; pa tudi prezbiterij sam je nov prostorni individuum, ki je po višinski razliki iztrgan iz enotne glavne ladje, ker je nižji kot je ona.

Ta drobitev notranjščine v posamezne prostorne dele ima za posledico zastoj v gibanju proti vzhodu. Vzdolžno položena bečva glavne ladje vztrajno, čeprav z enakomernimi intervali, ki jih zaznamujejo oproge, teži proti altarju. V stranskih ladjah pa je to gibanje popolnoma ustavljeno. Vsaka prečna bečva prekriža glavno smer, je torej negacija te smeri.

Po talnem načrtu in oblikovanju prostora je fontenayska cerkev še čisto romanska. Vendar pa vsebuje element, ki je bil usoden za

nadaljni razvoj, to je šilasti lok, ki ga porablja v obokih in arkadah glavne ladje. S tem pa je bil podan zametek gotskega stila.

Zunanjščina je zopet brez stolpa, zanjo je značilna zleknjenost gmote po zemlji.

Fontenayško cerkev moramo imenovati romansko. Prostorninska delitev notranjščine nas sili k temu. Nadaljni razvoj pa napoveduje šilasta forma bečve in arkad; in v to smer je razvoj tudi krenil.

## Vetrinj

Samostan je l. 1142 ustanovil vojvoda Bernard Spanheimski. L. 1202 je cerkev, sezidano po vzoru fontenayške, posvetil salzburški nadškof Eberhard. L. 1786 je bil samostan razpuščen. L. 1847 je bila cerkev na zapadu za 25 m skrajšana. Nekdaj ravno zaključeni kor je bil v začetku 14. stol. podaljšan za 5/8 zaključek in nato križno obokan. Iz konca 15. stol. datira stolp. Kljub vsem prezidavam je prvotna zasnova jasna.

Talni načrt je isti kot v Fontenayu. Tudi notranjščina se od fontenayške prav nič ne razlikuje. Ostroločno bečvo porablja na isti način v vseh prostorih.

Za zunanjščino je zopet značilno pomanjkanje stolpa.

Cerkev je torej produkt istega stilnega hotenja, kar je razumljivo, ker je nastala skoro istočasno s Fontenayem. Med to prvo cistercijsko ustanovo v Vetrinju in njeno sestro v Kostanjevici pa je poteklo eno stoletje. V tem času je cistercijska arhitektura v Burgundiji izvršila popolni preobrat h gotskemu načinu gradnje. Izvedla je rebrasti križni obok in izdelala bazilikalno zasnovo v nevezanem sistemu. Iz Burgundije so menihi razširili novi stil tudi drugam, odkoder je mogel zaiti tudi k nam, v Kostanjevico. Zveza Kostanjevice s Francijo ni treba, da je direktna, nanjo so mogle vplivati cerkve tega reda, ki so tedaj že nastale na Gornjem Štajerskem in v Avstriji.

## Kostanjevica

Cistercijski samostan S. Maria in fontis pri Kostanjevici je bil ustanovljen l. 1234. Menihi so prišli iz Vetrinja. Cerkev je bila do srede stoletja sezidana, a že v začetku 15. stol. na zapadu skrajšana. Prizidana ji je bila dvonadstropna gotska kapela in nad njo stolp. L. 1741 je bila cerkev barokizirana. Podaljšan je bil prezbiterij, glavna in prečna ladja novo obokani, v stranskih ladjah pa so bili stari oboki maskirani z novimi. Prezidane so bile vse ostroločne arkade in napravljena nova okna. L. 1786 je Jožef II. samostan razpustil. Odslej je cerkev stalno propadala. V letih 1932/33 pa je bila restavrirana v kolikor je bilo to mogoče v prvotno stanje. Dela pa l. 1941 še niso bila končana. L. 1943 je v zvezi z vojnimi operacijami s samostanom vred pogorela; l. 1945 pa so se podrli oboki razen svetišča in severne stranske ladje.

Talni načrt je pred prezidavo obsegal najmanj 4 obočne pole dolg triladijski glavni prostor, prečno ladjo, ravnzaključen prezbiterij in

2 para med seboj neločenih kapel. Vendar je pri istem talnem načrtu kostanjeviška cerkev pravo nasprotje fontenayske in vetrinjske. Prvo, kar opazimo je, da kvadrat na križišču ni več odločilen za mere talne ploskve kot je bil še deloma pri obeh starejših stavbah. Največja, že v talnem načrtu vidna razlika pa je križni obok. Hitrost s katero se sedaj glavna ladja giblje proti vzhodu je zmanjšana. Križni obok pomeni dejansko večjo oviro pri gibanju kot pa oproge pri bečvi. Križni obok pa nastopi tudi v stranskih ladjah. Te sedaj z isto hitrostjo in s prav takimi presledki hite proti vzhodu kot glavna ladja.

Notranjščina je pri istem talnem načrtu torej mnogo naprednejša. Vzporedno s križnim obokom je v Kostanjevici že jasno izdelan bazilikalni sistem. V Fontenayu in Vetrinju je bila sicer glavna ladja vzvišena nad stranskima, imela pa ni svojega svetlobnega nadstropja, ker je to onemogočila konstrukcija obokov. V Kostanjevici pa je srednja ladja zrastle do dvojne višine stranskih in dobila svojo lastno bazilikalno osvetljavo.

Razkosanost prostora je kljub križnemu oboku manjša. Prezbiterij je dosegel v višini glavno ladjo in se tako z njo preko središčnega kvadrata strnil v enotno prostornino. Tudi stranski ladji sta sedaj kriti s križnimi oboki in tedaj enakovredni glavni. Arkade med glavno in stranskima ladjama so se dvignile in razširile, oba prostora sta na ta način tesneje povezana med seboj. Zato je tudi podolžno gibanje bolj prepričljivo.

Vse te spremembe v oblikovanju prostora pa je omogočila nova obočna konstrukcija. V Fontenayu in Vetrinju so pravokotno na podolžno smer stavbe položene bečve v stranskih ladjah zadrževale pritisk oboka glavne ladje, ki zaradi tega ni mogla imeti lastne osvetljave. Križni obok pa ima svoje korenine v zemlji. Iz tal rasto močni služniki, na katerih slone rebra oboka in prenašajo obočni pritisk v temelje. S tem načinom prekrivanja pa je bilo mogoče obokati prostor, katerega tloris ni bil le kvadrat. Posamezna polja v glavni ladji so prečni pravokotniki v izmeri  $6,80 \times 5$  m. V prečni ladji so obočne traveje še ožje in so pri isti širini le 3,50 m globoke. Polja v stranskih ladjah so podolžni pravokotniki. Središčni kvadrat je torej zgubil svoj nekdanji pomen kot odločujoča enota v merah talne ploskve.

Razvoj od Fontenaya in Vetrinja h Kostanjevici je šel v glavnem v treh smereh:

1. Jasno se je izoblikovala talna zasnova na podlagi nevezanega sistema, kar je posledica

2. nove obočne konstrukcije, križnega oboka, ki ima zopet za posledico

3. manjšo razkosanost prostora.

Po vseh teh spremembah je kostanjeviška cerkev le še po talnem načrtu zvesta tradiciji romanske dobe. S tem pa, da uporablja nove arhitekturne elemente in z njimi ustvarja novo občuteno prostornino, je že delo nove, gotske umetnosti.

Za notranjo arhitekturo kostanjeviške cerkve so značilni snopasto sestavljeni slopi, ki ločijo glavno ladjo od stranskih. V prerezu kažejo kvadratno jedro, ki ga obdajajo 4 polstebri, v diagonalah pa 4 manjši

$\frac{3}{4}$  stebri. Prvi 4 nosijo oproke, ki delijo obočne traveje, oziroma tvorijo arkade glavne ladje,  $\frac{3}{4}$  služniki pa diagonalna rebra. Služniki glavne, prečne ladje in križišča rastejo nepretrgoma od tal do začetka obočne konstrukcije. Obočna rebra stranskih ladij počivajo ob zunanjih stenah na konzolah. Rebra imajo v prerezu zgodnjo obliko hruške, kar bomo ponovno srečali v Ptujju. Vsi ti arhitekturni detajli, sestavljeni s slopi, služniki in konzole kot nosilci obočne konstrukcije so značilno cistercijanski. Na ta način so se izognili rabi prepovedanih stebrov. S služniki obdan slop pa je v bistvu še vedno le del stene in z njo nerazdružno povezan. Vse te elemente so prevzeli tudi beraški redovi.

Vsi \*služniki imajo bogato okrašene kapitole, ki so važna opora pri datiranju stavbe. Osnovna oblika kapitela je čaša, kelih, torej že gotška forma mesto romanske kocke. Ta osnovni tip čaše je enoten in se menjuje samo okras ne pa forma sama. Kapitoli so bogato okrašeni z rastlinsko motiviko na izredno iznajdljiv in mnogovrsten način; dali bi se razdeliti na 5 tipov:

1. Čašasti kapitel s 4 gladkimi jezikastimi listi brez zavojev, ki nastopa na polstebrih arkad v kapelah prečne ladje.

2. Izraziti brstni kapitel. Kelih je obdan z dvojno vrsto listov tako, da je zgoraj viden velik del čaše. Spodaj široki listi se navzgor zožujejo in se zvijajo v dvojni brstič. Močna zarezna deli list v dve polovici, kar ustreza dvojnemu brstu. Zgornja dva lista, ki poganjata izmed spodnjih dveh, sta uvita pod ogel krilne plošče.

3. Palmetni kapitel. Spodnji del čaše pokrivajo med seboj prepletajoči se peclji v palmete razvitih listov, ki odgovarjajo prvi vrsti brstja v tipu 2. Nato se palmete še enkrat ponove, v ogljih pa nastopi zopet nerazvit brst, ki se vpogiba pod ogel krilne plošče.

4. Kombinacija tipa 2 in 3. Spodnja vrsta treh listov ostane, med zgornja brsta pa se vrineta dva lista palmete, ki pokrijeta v tipu 2 vidni del čaše. V bogatejši obliki pri polstebrih arkad tvori spodnjo vrsto venec brstnih listov, ki čašo popolnoma pokrivajo. V gornji vrsti pa nastopijo palmete. Lista v ogljih segata čez vidni rob čaše pod ogel krilne plošče.

5. Kapitel, na katerem nastopi mesto ogelnih zavojev na gladki čaši živalska in človeška glava; v sedanjem stanju cerkve ga opazimo na zadnjem paru služnikov v srednji ladji, pred prizidano gotško kapelo, ki je nadomestila porušeno travejo.

Konzole v stranskih ladjah so okrašene z rastlinskimi viticami.

Vsi kapitoli razen zadnjega para so varijacije zgodnjegotškega brstnega kapitela in nastopajo pri nas od konca 12. stol. dalje (Kamnik — Mali grad, Špitalič). V kapelah prečne ladje je ohranjen primer razvojno mlajšega tipa, na zadnjem paru služnikov ladje pa se na kapitelih pojavita že človeška in živalska glava, ki postaneta kmalu nato glavni motiv v gotski plastiki na konzolah in sklepnikih.

Zunanjščina je s kasnejšimi prezidavami največ trpela. Nje glavni del, fasada, se ni ohranil. Cerkev je bila kot v vseh prejšnjih primerih brez stolpa, prepoved, katere se cistercijani najdlje drže. Fasado si moremo rekonstruirati. V obrisu je jasno vidna bazilikalna zasnova:

visoka srednja ladja in nižji stranski z značilno pultno streho. V srednjo ladjo je vodil portal, gotovo ostroločen s stebriči z brstnimi kapteli ob straneh. Nad portalom je bilo rozetno okno s krogovičjem.

Podolžne stene so bile predrte z okni. Vsaka ladja je imela svojo osvetljavo. Okna srednje ladje so nad sedanjim obokom še delno vidna. Stene je na vrhu zaključil venčni zidec, ki ga tvorita dve krožnici in žleb med njima.

Ceprav je po talnem načrtu kostanjeviška cerkev tipična cistercijanska stavba, katere tip je prišel iz Francije, so na njeno arhitekturo gotovo mogli vplivati tudi spomeniki sosednje Avstrije, od koder je istočasno s postankom te cerkve prišla k nam stilno sorodna ji arhitektura v cerkvah beraških redov, minoritov in dominikancev v Ptuj. Pozornost zbuja, da notranja arhitektura kostanjeviške cerkve presenetljivo soglaša z arhitekturo Michaeler Kirche na Dunaju, kakor je ugotovil Fr. Stelè.

Na sedaj zazidanem snopu služnikov ob južnem stranskem portalu je vklesano kamnoseško znamenje nenavadno bogate oblike. Ne samo, da je to znamenje popolnoma osamljeno v našem spomeniškem gradivu, tudi način, kako je vrezano v kamen, je nenavaden. Vklesano je v zarezni tehniki. Dejstvo, da je to edin primer v našem gradivu, že samo govori za tujo delavnico, ne glede na odličnost spomenika samega.

## II. ARHITEKTURA KARTUZIJANOV

Kartuzijanski red je l. 1084 ustanovil sv. Bruno, ko se je s 6 tovariši umaknil v samotno in skrito sotesko pri Grenobleu imenovano Chartreuse. Po kraju, kjer je nastal prvi samostan Grande Chartreuse, je red dobil ime kartuzijani. Red se je kljub izredni strogosti hitro širil in sv. Bruno sam je l. 1097 ustanovil v Italiji kartuzijo La Torre. Sv. Bruno je umrl l. 1101.

V Sloveniji so v srednjem veku nastale 4 kartuzije. Žiče, prva med njimi, ustanovljena med l. 1160—64, je prva na ozemlju rimsko nemškega cesarstva. Jurklošter je sledil Žičam že l. 1170, Bistra l. 1255. Pleterje pa šele l. 1403. Vse 4 samostane je zatrl Jožef II. Samo Pleterje je l. 1904 vstalo iz razvalin in še danes pripada svojemu redu.

### Kartuzija pri Žičah (Žički samostan)

Ustanovil jo je med l. 1160—64 štajerski mejni grof Otokar I. (1129—1164). Menihi so prišli iz Velike Kartuzije v Franciji pod vodstvom Beremunda iz rodbine vojvod Cornwelskih. Prišlo je 12 menihov in 24 konverzov. Postavili so po pravilih reda dva samostana, ki sta imela vsak svojo cerkev. Gornji samostan, »domus superior«, je bil določen za menihe, spodnji, »domus inferior«, za konverze. Cerkev v gornjem samostanu se je imenovala »ecclesia maior«, v spodnjem »ecclesia minor«; ta je danes župna cerkev v Špitaliču. Obe cerkvi je l. 1190 posvetil patrijarh Gotfried.

V gornji cerkvi je prior Peter (1514—1528) postavil lekcionarij. Okrog l. 1400 je bila cerkev posvečena. Sredi 18. stol. je bila barokizirana. Na jugu sta bili prizidani dve kapeli, v katerih sta bila l. 1640 posvečena altarja. Pred l. 1421 je bila cerkvi prizidana dvonadstropna kapela.

L. 1469 je bila sezidana kostnica.

Med l. 1564—1595 je redovno življenje začasno prenehalo. L. 1595 je bil samostan obnovljen. L. 1782 ga je Jožef II. razpustil. Gornji samostan s cerkvijo je danes popolna razvalina.

Spodnja cerkev se je ohranila in je l. 1782 postala župna.

### Ecclesia minor

Posvečena je bila l. 1190. Leta 1782 je postala župna cerkev vaši Špitalič, ki se je razvila okoli spodnjega samostana, »hospitola«, in po njem dobila tudi ime. Okoli l. 1859 je bil fasadi prizidan zvonik in v njegovo prednjo steno premeščen iz prvotne fasade glavni portal. V istem času je bila na severu prezbiteriju prizidana zakristija, v notranjščini pa pevski kor.

Cerkev obsega v talnem načrtu od zapada proti vzhodu zvonik, ladjo in od nje nekoliko ožji, kvadratičen prezbiterij. Dolga je 16,90 m, široka v ladji 6,40, v prezbiteriju 5,50 m. Ladja ima dve skoro kvadratični obočni poli, prezbiterij pa je popolen kvadrat. Vsa cerkev je križno obokana.

Značilen je floris, ki se bistveno razlikuje od florisa gornje cerkve. Tu sta med seboj strogo ločena ladja in prezbiterij, kajti cerkev je bila namenjena tudi gostom, ki so kartuzijo obiskali, ne izključno menihom. Raven korni zaključek so kartuzijani v tej zgodnji dobi nedvomno prevzeli od cistercijanov.

Na zunanjščini ima stavba na vseh točkah, kjer pritiska obočna konstrukcija na stene, opornike. Oporniki v prezbiteriju imajo dvo-kapno strešico, oni ob ladji enokapno. Stavbo opasuje podzidek, ki ima v profilu žleb med dvema svitkoma, od katerih je spodnji močnejši od gornjega. Od oken se je nespremenjeno ohranilo le ono za velikim oltarjem.

Ohranjena pa sta glavni in južni portal. Glavni je bil pri prestavitvi vzdian takoj pri tleh, medtem ko je stal prej na podzidku 70 cm visoko od tal. Portal je stopnjičasto vsekan v steno. V pravokotne izseke ostenja so na vsaki strani postavljeni po 3 stebriči. Baze stebrov imajo dva svitka z žlebom med njima, kapiteli pa so izraziti brstni kapiteli tipa Kostanjevica 2. Arhivolta je bogato profilirana z žlebi in svitki. Polkrožni timpanon zapira relief Jagnjeta s križem.

Podoben mu je stranski portal, ki je v svoji legi nespremenjen in zato višji od glavnega. Ima ob straneh le po en stebrič. Timpana ni.

Notranjščino deli slavolok v ladjo in prezbiterij. Slavolok je šilast s hruškovim prerezom s priostrenim hrbtom.

Obočna konstrukcija ladje je sestavljena iz dveh skoro kvadratičnih križnih obokov, ki delita ladjo v dva dela, ki se občutita kot dva samostojna baldahina, postavljena drug ob drugega. Rebra, ki imajo

tudi hruškov profil, so nekdam slonela na stebričih, od katerih so ostali samo še kapiteli, stebila pa so izgubljena. Kapiteli ladijskih stebričev imajo enostavno geometrično obliko prizme z okroglo posnetimi gornjimi robovi.

Prezbiterij je v tlorisu kvadrat in obokan po istem principu kot ladja. Križni obok sloni na 4 stebričih, ki so ohranjeni in so enaki onim v portalih. Obočna rebra imajo primitiven pravokoten prerez.

Na listni strani v prezbiteriju je sedile z dvema dolbinama, ki se na romanski način stopničasto poglobljata v steno. V izsekih sten stoje stebriči, enaki onim v portalih in nosijo dva šilasta, bogato s svitki in žlebiči profilirana loka.

Stil cerkve je torej zelo izrazit. Tloris s pravokotno zaključenim prezbiterijem, predvsem pa arhitekturni detajli so tipični za dobo zgodnje gotike. Dvojnost stila, romansko občuteni portali z brstnimi kapiteli, sedile, kjer se pojavi gotski lok, profili reber in slavoloka je značilna za dobo prehodnega sloga, ki nastopi ob koncu 12. stol. in se vzdrži vso 1. pol. 13. stol. V tej zgodnji dobi postanka cerkve je prehodni stil razločljiv iz pobud, ki so jih menihi prinesli iz Francije, kjer v tem času ta stil ni bil nobena novost več.

## Ecclesia maior

### a) Prva stavba

Cerkev gornjega samostana, ki se nam je ohranila žal le v razvalinah, je že druga cerkvena stavba na tem mestu. Prvotno stavbo je na podlagi podrobnega ogleda razvaline lahko rekonstruirati. Pri ogledu razvaline se opazi neka neenotnost v zidavi, ki je vidna najbolj na južni steni. Nekaj nad sredino oken postane zid nenadoma ožji. Na tem mestu ga opazuje zidec, ki pa manjka na treh zaključnih straneh prezbiterija.

Če pogledamo talni načrt razvaline, opazimo zopet neko nelogičnost v zidavi. Oporniki namreč ne stoje na mestu obočnega pritiska ampak so iz te točke pomaknjeni proti vzhodu. Okna so sicer v sredi obočnih pol, ne pa v sredi med oporniki.

Te ugotovitve govore nedvomno za prezidavo prvotne cerkve. Rekonstrukcija ni težka. Treba je le, da razdelimo notranjščino tako, kot to narekujejo oporniki. Tako dobimo stavbo s 4 obočnimi polami. Ker na sedanjem kornem zaključku ni omenjenih razlik v zidavi, je to dokaz, da je bil kasneje prizidan. Korní zaključek je bil nekdam raven kot v cerkvi v Špitaliču. Da je domneva pravilna, pove zadnja obočna pola, ki je kvadrat in predstavlja prezbiterij.

Tako rekonstruiran tloris nam da cerkev, ki je bila 26 m dolga, 8 m široka in okrog 10 m visoka. Da je bila obokana, povedo oporniki, ki so nedvomno iz prve stavbne dobe in so bili pri prezidavi povišani.

Opozorim naj takoj na važno razliko med obema cerkvama. Špitališka je ločena v prezbiterij in ladjo, pri žički pa ta delitev ne nastopi. Cerkev je enotna dvorana, pri kateri je zadnja obočna pola označena kot prezbiterij s tem, da je v tlorisu kvadrat. Ostale 3 oboč-

ne pole so tudi tu zelo široki prečni pravokotniki; uveljavljen je torej isti princip obokavanja z baldahini kot v spodnji cerkvi.

Po stilu se zgornja cerkev sklada s spodnjo in pripada prehodnemu stilu.

## b) Druga stavba

Na občnem zboru kartuzijanskega reda v Žičah l. 1397 so odločili, naj po vseh hišah rimske obediencie pobirajo za popravilo žičke cerkve, ki je bilo okrog l. 1400 res izvršeno.

Kako se je prezidava izvršila, nam najbolje pove tloris. Cerkev so razdelili na 4 enako široke obočne pole in ji na vzhodu dozidali 3 zaključne stranice osmerokotnika. Ker so polja ožja od starih, oporniki ne stojijo na mestu obočnega pritiska. Nova okna so izbili v sredi polj. Cerkev so za 6 m povišali in jo zopet obokali s križnim obokom. Tako prezidana cerkev je bila 28 m dolga, 8 m široka in okrog 16 m visoka.

Če primerjamo stanje po prezidavi s stanjem pred njo, vidimo, da je cerkev pridobila na višini in na dolžini. Če je prirastek na dolžini malenkosten, pa je na višini toliko bolj pomemben. Cerkev je sedaj dvakrat tako visoka kot široka.

Za novo stilno hotenje je zelo značilna tudi obočna razdelitev. Tudi v prezidani cerkvi so ostala 4 obočna polja, ta pa so napram starim ožja, torej naprednejša. Tudi so vsa polja med seboj enako široka, kar prej niso bila. Pole so sicer še zelo široki prečni pravokotniki, ker je bil arhitekt kolikor toliko vezan na prejšnje stanje. Da pa je težnja po zožitvi obočnih pol hotena, ne moremo dvomiti. Kaj bi bilo namreč bolj naravno kot držati se stare razdelitve, ki so jo narekovali oporniki, kot pa zagrešiti nedoslednost, da oporniki ne odgovarjajo širini obočnih pol. Vidna je torej nova težnja po novem razmerju med širino in dolžino in predvsem višino, v kateri se je lahko sprostila težnja po organski rasti arhitekturnih delov.

Na zunanjsčini je bila cerkev prosta le z zapadne in z južne strani. Na severu sta bila prizidana samostan in križni hodnik. Južno steno so opirali 4 trikrat stopnjevani oporniki z enokapno streho. Na fasadi je bil glavni vhod v cerkev, ki ga pa vse stare slike kažejo že v spremenjeni baročni obliki. Prvotna oblika portala je bila pač šilastoločna s posevno vrezanimi stranicami. Nad portalom je šilasto tridelno okno s krogovičjem srčaste oblike. V trikotnem slemenu je še eno pravokotno okno, nad njim pa 2 okrogli lini.

V južni steni so bila 4 dvodelna okna z enostavnim krožnim krogovičjem. Najbogatejše krogovičje je imelo okno v kornem zaključku. Bilo je dvodelno z dvema trilistoma in enim četverolistom, katerih listi so bili deljeni z običajnimi nosovi.

Notranjščina predstavlja zopet enoten prostor brez delitve na prezbiterij in ladjo. Obočne pole so še vedno zelo široke, čeprav ne več kvadratične. Rebra so izhajala neposredno iz služnikov, ki so segali ob zidu zelo nizko navzdol in niso imeli kapitelov. Tudi konzol ni bilo, služniki so bili spodaj enostavno priostreni. Rebra niso imela več zgod-



njega prereza v obliki hruške. Prerez ima sedaj obliko trapeca z dvema žlebičema. Razvoj tega rebra se začne pri enostavnem pravokotnem prerezu tako, da so najprej posneli prednja ogla. Posnemali so vedno več, prerez je postajal ostrejši, dokler ni dobil značilne oblike, ko so ga še žlebasto izpodrezali. Ta oblika rebra se vzdrži poslej v gotski arhitekturi do konca gotске dobe.

Služniki so v prerezu sestavljeni v bistvu iz treh reber, kar je praktično razložljivo, ker izhajajo rebra neposredno iz služnikov.

Petero sklepnikov, ki so spajali rebra, je bilo plastično okrašenih. Prvi sklepnik nad oltarjem je imel podobo Jagnjeta, ostali štirje pa simbole štirih evangelistov.

Nova druga Žička cerkev kaže torej vse značilnosti razvite gotike. V tlorisu se javlja nov stil predvsem v 5/8 kornem zaključku, ki je zamenjal zgodnjegotski ravni kor, ki je bil prevzet od cistercijanov. V stavbi sami se novo pojmovanje arhitekture pojavi predvsem v merah, kjer je najbolj značilen velik prirastek na višini, kar je v skladu s težnjami gotске arhitekture. Tudi arhitekturni detajli so dobili naprednejše forme in so se oprostili prehodnega značaja obeh prvih žičkih cerkva.

### Kartuzija Jurklošter

Kartuzijo Jurklošter je ustanovil Henrik I., škof krški (1167—1174), okoli l. 1170. Vsled slabe dotacije je samostan l. 1199 prenehal, a je bil že l. 1200 obnovljen. L. 1596 je bil zatrt in dodeljen jezuitskemu kolegiju v Gradcu. Po razpustu jezuitskega reda l. 1775 je prišel v državno upravo. L. 1856 pa je bila tu ustanovljena kuracija.

Cerkev je bila večkrat prezidana a je v bistvu še ohranjena. Tloris je enotna pravokotna dvorana, ki obsega 4 obočne pole, od katerih so prve tri enaki, nekoliko vzdolžni pravokotniki ( $7,35 \times 7,70$  m), zadnja, pa rahlo prečen pravokotnik ( $7,35 \times 6,85$  m). Prezbitერიj je ravno zaključen.

Zanjo veljajo torej vse tiste značilnosti, ki smo jih videli na prvi žički cerkvi. Notranjščina je zopet razdeljena na 4 baldahine, ki so na oko popolni kvadrati, ker je razlika v merah neznatna. Za svojo dolžino pa je cerkev silno ozka, tako da znaša razmerje širine proti dolžini 1 : 4. V prvi žički cerkvi je to razmerje le 1 : 3,25.

Obočne pole so prekrите s križnimi oboki z rebri pravokotnega prereza in slone danes na konzolah tam, kjer rebra zadenejo na steno. Vendar so te konzole le kapitel in odsekan služnik in v tej obliki niso prvotne. Zadnja obočna pola je danes od cerkve oddeljena in porabljena za zakristijo.

Cerkev je torej izrazito prehodna stavba, ki se v vseh podrobnostih krije s prvo žičko cerkvijo.

Pevski kor je bil cerkvi šele kasneje prizidan in sloni na trojni šilasti arkadi. Obokan je s tremi polami križnega oboka s sklepniki. Profil arkade je hruška, profil reber pa obojestransko globoko zarezan žleb. Balustrada kora je masivna, trikrat pdrta s krogovičjem, vde-

lanim v pravokotne okvire, stranska dva imata vrtince ribjih mehurjev, srednji pa v krog komponiran križ.

Zvonik tudi ni nastal v prvi gradbeni dobi. Sloni na dveh močnih lokih nad vzhodnima dvema polama. Na teh lokih sloni pravokoten podstavek, ki potóm stopnjevanja s porezanjem oglov preide v osmerokot. Nad streho ga dvakrat opaše zidec; nad drugim zidcem so ozke, visoke line s trilistnim krogovičjem. Nad linami so trikotna čela s križnimi rožami. Nad tem je osmerokotna kamenita piramida s popčastimi grbami in križno rožo. Ves stolp je iz rezanega kamna in neometan. Po obliki zgodnjih popčastih brstov sodeč je na vsak način vsaj še iz srede 14. stol.

### Kartuzija Bistra

Ustanovil jo je l. 1255 koroški vojvoda Bernhard. L. 1782 je Jožef II. samostan zatrl. Cerkev so l. 1808 porušili in o njej nič ne vemo. Marolt piše v topografiji Vrhnike, da je bila menda triladijska, kar pa ni verjetno, ker so vse kartuzijanske cerkve enoladijske dvorane. Če je njegova domneva točna, je bila kasneje prezidana v triladijsko cerkev.

Ohrajen pa je križni hodnik s križnimi oboki. Rebra s poznim prezom počivajo na konzolah. Nedvomno ni starejši od 15. stol.

### Kartuzija Pleterje

V pleterski cerkvi se nam je ohranil eden najvažnejših gotških arhitekturnih spomenikov v Sloveniji. Pletersko kartuzijo je ustanovil l. 1403 Herman II. Celjski. Še istega leta so pričeli zidati samostan in ga l. 1406 dovršili. Cerkev so pričeli zidati l. 1407 in je bila l. 1420 posvečena. Za časa reformacije je redovno življenje popolnoma propadlo in so l. 1595 dobili kartuzijo ljubljanski jezuiti. Ti so l. 1687 napravili edino, a k sreči neznatno prezidavo. Ko je bil l. 1773 jezuitski red razpuščen, je samostan pripadel državi. L. 1839 je prišel v privatne roke. L. 1899 so ga zopet kupili kartuzijani. Skoro po 500 letih je bila l. 1904 posvečena nova cerkev v novem samostanu. Od starega samostana sta se ohranili samo cerkev in zakristija.

Cerkev se je, razen omenjene malenkostne prezidave na fasadi, nespremenjena ohranila do danes. Talni načrt cerkve obsega 6 obočnih pol v ladji, eno v prezbiteriju in 5/8 zaključek. Mere cerkve so do potankosti premišljene, tako da pride prostornina do preprečljivega izraza. Če opazujemo eno obočno polo v ladji, vidimo, da je 4,10 m globoka, 8,20 m široka in 12,30 m visoka. Vlada torej razmerje 1 : 2 : 3. Polja v ladji se 6-krat ponove. V prezbiteriju je polje nekoliko širše. Isto premišljeno razmerje vlada med širino in višino cerkve, ki znaša pri 8,20 m širine in 12,30 m višine točno 1 : 1,5. V cerkvi vlada torej strog matematični red, kar da prostoru izredno lepo obliko, ker so mere v idealnem medsebojnem razmerju.

Zunaj je bil na severni strani prizidan cerkvi križni hodnik. Danes je podrt, sled strehe se na cerkveni steni še dobro pozna. Na steni se vidijo tudi sledovi oboka, konzol in služnikov.

Južno in vzhodno stran cerkve opira 11, trikrat stopnjevanih opornikov. Med njimi se odlikujeta dva. Prvi na fasadi je postavljen diagonalno na ogel in ima enokapno streho, pred njo pa trikotno čelo z grbami in križno rožo. Opornik ob slavoloku je močnejši od ostalih, ker je na tem mestu pritisk oboka jačji.

Fasado delita dva zidca; prvič približno tam, kjer opornik drugič vskoči, drugi pa odreže od fasade trikotno sleme. Spodnji del stene do prvega zidca je višji od gornjega. Portal je poševno vrezan v steno z bogato profiliranimi ostenji. Odprtina vrat je pravokotna, profilirani loki pa obkrožajo ostroločni timpanon, v katerem je baročna freska sv. Trojice. Zunanji rob timpana nosi grče in križno rožo. Ob straneh sta fiali z grbami in križno rožo.

Takoj na zidcu je sredi fasade dvodelno okno s krogovičjem z značilnim motivom ribjega mehurja.

V trikotnem slemenu je danes na štirih konzolah nek prizidek, o katerem pa ni jasno, čemu je služil. Na konzolah je letnica 1687. Na tem mestu je bila prvotno rozeta, ki je na podstrešju vidna. Ob straneh je dvoje šilastih oken, za njima pa na podstrešju kamenit sedež. Pod rozeto so sedaj zazidana vrata, ki so gotovo vodila na hodnik na fasadi. Vse to ima edini pomen kot opazovalnica za kretanje napadalca, kar je bilo aktualno v dobi turških napadov.

Razen okna na fasadi ima cerkev še 5 oken in sicer v prvem, četrtem, šestem polju v ladji in v dveh zaključnih stranicah prezbitorija. Ob tretji stranici so polžaste stopnice, ki vodijo na podstrešje. Vsa okna so tridelna-z bogatim krogovičjem, katerega najznačilnejši motiv je ribji mehur. Zunanja stran oken je brez profilov, notranja pa profilirana.

V severni steni sta visoko pod obokom dve rozeti s krogovičjem v obliki vrtincev ribjega mehurja. Na tej strani ni bilo prostora za velika okna, ker je bil tu prizidan križni hodnik.

Notranjščina je enoten, 35 m dolg, 8,20 m širok in 12,30 m visok prostor. Vse proporcije in stavbni detajli služijo le izrazu prostornine. Tudi navidezna ločitev med ladjo in prezbitorijem, ki se javlja v slavoloku in okrepljeni obočni oprugi, ne moti enotnosti prostornine, ki se prosto preliva po vsem prostoru. Ker pa je med globino in širino obočnih pol razmerje 1 : 2, si polja v ladji šestkrat hitro slede eno za drugim, pri slavoloku preskočijo rahlo oviro in se zlijejo v korni zaključek. Enotnosti prostornine ne moti niti obočna konstrukcija. Cezure med posameznimi polji so neznatne, ker so prečni pasovi v prezu enaki rebrom. Edina močnejša cezura v oboku je slavolok. Onkraj njega je tudi gibanje počasnejše, se le enkrat ponovi in zlije v apsidalni zaključek.

Cezure med posameznimi polami označujejo služniki, ki segajo v prezbitoriju do tal, v ladji pa slone v višini okenskih polic na plastično okrašenih konzolah. Tudi tu vlada aritmetična pravilnost, ki je značilna za vso stavbo. Služniki razdelijo steno na tri tretjine. V prvi tretjini so konzole, v drugih kapiteli, od njih do temena obočne kape je zopet tretjina.

Na zapadu je bil v cerkvi postavljen pevski kor že med zidavo. Sprva ni bil v načrtu, to pove okno v južni steni, katerega so morali spodaj zazidati. Empora počiva na treh križnih obokih, ki se spredaj opirajo na dva osmerokotna stebra, na steni pa na priostrene konzole.

Detajli: Rebra imajo profil, kakršnega smo srečali v drugi žički cerkvi. Kamnoseški okras se bogato razvije na sklepnikih, konzolah in kapitelih. Na oboku je 8 plastičnih sklepnikov; prvi nad svetiščem je nerazločen; proti zapadu slede enakoramen križ, celjski grb, 4 trtni listi in 4 grozdi, 4 listi v obliki križa, jagnje z bandercem, Kristusova glava s križnim nimbom, pelikan. Na kapitelih služnikov je stilizirano trtno listje, prav tako na večini konzol, kjer se razvija iz enotnega debla. Le tri konzole imajo drug okras. To sta konzoli ob korni empori, katerih ena predstavlja spako, ki ji iz ust poganja trta, druga pošastno figuro, predstavljeno čepe in držečo se za noge. Zadnja konzola pred slavolokom v južni steni predstavlja ščit s celjskim grbom. Lepo kamnoseško delo je dolbina v zidu pred slavolokom s trikotniškimi čeli in fialami.

V stenah cerkve je vzdanih na raznih mestih 57 lončenih posod, ki so služile za ojačitev akustike. O teh je zadnji izčrpno poročal Pirkovič v Slov. domu 24. XII. 1938.

Pleterska cerkev je torej v resnici eden najpomembnejših spomenikov naše gotike. Tako po strogih proporcijah, ki so v njej uveljavljene, kot po odlični izdelavi plastičnega okrasa govori o odličnem, domačo produkcijo visoko nadkriljujočem mojstru.

Na kamnoseško obdelanih detajlih je mnogo kamnoseških znakov. Ti znaki obetajo, ko bodo enkrat zbrani, podati nove zanimive poglede na razširjenost posameznih delavnic v Sloveniji in na kulturni krog, iz katerega je naša arhitektura prejemale pobude.

### III. ŽUPNE IN PODRUŽNIŠKE CERKVE

Najstarejši ohranjeni arhitekturni spomeniki Slovenije ne segajo preko romanske dobe, to je do XI. stol. nazaj. Pa tudi od teh ni nobeden prišel do nas v taki obliki, kakor je nastal, ampak so bili vsi v kasnejših dobah večkrat prezidani.

Po tipu so te najstarejše cerkve eno- ali triladijske stavbe. Redkejši so spomeniki centralnega tipa. Najbolj enostavna in najbolj pogosta je enoladijska, ravno krita dvorana z apsidom. In gotovo je, da je ohranjenih mnogo več takih stavb v jedru novejših, le da so pod kasnejšimi prezidavami nespoznavne, ker so mogle bolj spremeniti svojo obliko kot pa triladijske bazilike.

#### a) Enoladijske stavbe

##### Župna cerkev v št. Vidu pri Stični

je gotovo ena najstarejših. Omenja se že l. 1136 in je nastala pred stiškim samostanom. Tega leta jo je namreč patrijarh Peregrin poudaril samostanu.

Cerkev prav dobro označuje enoladijsko romansko stavbo. Romansko jedro stavbe sega od sedanjega pevskega kora do obeh vhodov v zakristiji. Stanje na podstrešju dovoljuje to ugotovitev. Bila je ravno krita in je imela po tri okna v stenah ladje, od katerih so ona v severni steni nad baročnim obokom še vidna. Na vzhodu je bila nedvomno polkrožna, obokana apsida.

Ladja cerkve je 20,50 m dolga in okrog 8,50 m široka. V razmerju širine do dolžine se z 1 : 2,5 približuje tipu, ki so ga v Ptuj uvedli beraški redovi sredi 13. stol. Važna je ta ugotovitev že zato, ker dokazuje, da je bila ta oblika prostora pri nas že znana, preden so jo uvedli beraški redovi. Novo, kar so ti vpeljali, je bil kor z vsemi značilnostmi njihove arhitekture. Treba je bilo le, da se je ta spojil s pri nas že znano ladjo in tako je bila tudi za gotško dobo dana oblika najenostavnejšega talnega načrta.

Od prvotne arhitekture cerkve je ohranjen 2,85 m visok romanski steber, ki opira sedaj lopo pred vhodom, prizidano v kotu med nekdanjo prosto stoječim stolpom in l. 1625 do njega podaljšano ladjo. Kapitel stebra je 0,55 m visok in zgoraj 0,45 m širok. Ima obliko kocke, od debla ga loči svitek, pokrit je s stilizirano rastlinsko ornamentiko. V štirih oglih so akantovi listi, med njimi po ploskvi kapitela palmete. Ni pa izključeno, da je sem prenešen iz Stične. V južni steni ladje je zazidan romanski portal.

Tip tlorisa, kakor ga predstavlja cerkev v Št. Vidu, je bil v rabi tako pri večjih župnih cerkvah kot pri podružnicah.

### Zgornja Draga pri Stični,

katere talni načrt je v manjših merah točna ponovitev šentviške, je osamljen primer popolnoma obokane romanske cerkve pri nas. Ladja ima dve obočni poli, ki ju deli močna oproga pravokotnega prereza, sloneča na konzolah. Obokana je z zelo značilnim romanskim križnim obokom brez reber, pri katerem se greben oboka počasi zgubi, tako da imamo vtis plitve kupole. Sredi vzdolžnih sten je bilo po eno okno, ki je sedaj zazidano.

Na vzhodu je polkrožna s polkupolo obokana apsida z zazidanim romanskim oknom za oltarjem.

Na zunanjsčini polkrožne apsise se je ohranil zobčasti podstrešni venec, ki zaključuje steno. Lopa pred vhodom in zvonik nad njo sta iz baročne dobe.

### Župna cerkev v Kostanjevici

spada med najvažnejše ohranjene romanske spomenike. Danes je tako prezidana, da je le težko določiti prvotni tloris. Ta je obsegal enoladijski ravno prekrit prostor in korno partijo, ki jo je od ladje ločil slavolok.

V ladijskih zidovih sta se nespremenjena ohranila dva portala, najlepša iz te dobe v Sloveniji. Glavni portal je stopničasto vrezan v steno, ima ob straneh po 3 stebriče, ki nosijo poligonalne loke pol-

krožnega timpana. Stebri imajo baze z dvojnimi svitkom in žlebom, ki oklene tudi steno med stebri. Krasni kapiteli z akantovimi listi pokrivajo podobno okrasnemu pasu kapitela in steno med njimi.

Stranski portal je v dekoraciji glavnemu popolnoma enak, le da je enostavnejši in ima ob straneh samo po en stebrič. Portala sta ohranila prvotno polihromacijo, kar ju napravi tem bolj dragocena. Oba timpana sta bila figuralno poslikana; glavni ima ostanke iz sredine XIII. stol., stranski slikarijo iz okrog 1400. Kamnoseški okras je nedvomno v stilni zvezi z okrasjem sosednje samostanske cerkve, torej nekako iz sredine 13. stol.

Tudi slavolok sta nosila podobno dekorirana stebra z rastlinskim kapitelom. Steber na evangeljski strani je bil odkrit l. 1932, desni pa je uničen zaradi prižnice.

Kakšna je bila korna partija, je težko določiti. Nagibam se k mnenju, da je bil kor ravno zaključen pod vplivom sosednje samostanske cerkve.

Tudi arhitektonsko poudarjeni slavolok, katerega lok sta nosila dva stebra, govori za to, da cerkev ni nastala iz domače tradicije, pri kateri je prehod v apsidno, kot so pokazali prejšnji primeri, izpeljan brez arhitektonskega poudarka na slavoloku. Cerkev je nedvomno nastala pod vplivom sosednje samostanske cerkve.

Cerkev je bila dvakrat prezidana. V gotiki je dobila dolgi, od ladje višji prezbiterij s 5/8 zaključkom in križne oboke. V baroku je bila znova baročno prezidana, prezbiterij ravno zaključen in ves prostor baročno obokan. Na podstrešju so vse te prezidave dobro vidne.

Stolp je iz gotske dobe in je nastal pač istočasno z gotiziranjem cerkve.

Na štajerskem imamo skupino izredno zanimivih poznoromanskih enoladijskih stavb, ki jih predstavljajo župne cerkve v Laškem, v Vuzenici, v Loki pri Zidanem mostu, v Šmartinu na Pohorju, dalje cela vrsta podružnic, n. pr. Sv. Janž pri Št. Vidu pri Ptuju, Sv. Miklavž nad Čadramom. Vse to so enoladijske stavbe z ravno krito ladjo in ožjim, v tlorisu kvadratnim, ravno zaključenim, križno obokanim prezbiterijem. Nekateri, kakor n. pr. v Vuzenici, v Laškem in pri Sv. Mohorju pri Doliču so imele nad prezbiterijem zvonik in predstavljajo zopet posebno skupino cerkva ki imajo svoj vzor že v predromanski cerkveni arhitekturi na Koroškem in drugod v srednji in zahodni Evropi.

Pri kasnejših prezidavah je bil ta prezbiterij porabljen ali za lopo pred vhodom ali pa vrinjen med ladjo in novi prezbiterij kot v Laškem in Vuzenici.

Ta oblika kora je nastala vsekakor pod vplivom prvih kartuzijanskih cerkva v Špitaliču, Žičah in Jurkloštru. Na ta ravnozaključeni, z rebrastim križnim obokom pokriti kor je navezal prehod v gotiko.

S Štajerske se je ta oblika kora prenesla tudi preko Save na jug in jo sledimo na vzhodnem robu Dolenjske. Kot primer navajam po-

družnico sv. Jurija v fari Sv. Trojice. Seveda pa je zopet vprašanje, koliko je mogel na Dolenjskem v teh primerih vplivati ravnoključeni kor samostanske cerkve v Kostanjevici.

Nobenega dvoma pa ni, da je na Štajerskem ta oblika nastala pod vplivom kartuzijanov, točneje pod vplivom cerkve v Špitaliču.

### b) Triladijske bazilike

Poleg enoladijskih stavb so v romanski dobi zelo pogoste triladijske bazilike z ravnimi stropi, kornim kvadratom, apsidno in brez prečne ladje. Vse so kasneje prezidane a je prvotno stanje dovolj jasno.

#### Šmarje pri Ljubljani

L. 1228 se imenuje Wlvingus župnik v Šmarju (Schumi II. 45). L. 1477 je fara inkorporirana Stični. Po razpustu samostana zopet samostojna.

Sedanje stanje kaže triladijsko gotsko cerkev z nekoliko dvignjeno srednjo ladjo, poligonalno zaključen prezbiterij in dve kapeli ob straneh stranskih ladij. Zvonik je vzidan v fasado. Ladje so križno obokane, prezbiterij baročno.

Preiskava pod streho da tale rezultat: prvotna cerkev je romanska triladijska bazilika s svetlobnim nadstropjem, ravnimi stropi v ladjah, s kornim kvadratom in apsidno. V stenah srednje ladje in kornega kvadrata so na podstrešju ohranjena okna svetlobnega nadstropja. Na notranji strani so stene pobeljene. Belež na stenah stranskih ladij sega le do dolžine srednje ladje, torej so bile te podaljšane takrat, ko so bile obokane. Tudi stolp je bil prizidan malo pred obokanjem ladij, ker se vidi, da je bila fasadna stena podrta. Cerkev je zidana iz pravih kvadrov lehnjaka, ki je značilen material romanske dobe na Dolenjskem.

Po prizidavi stolpa in podaljšanju stranskih ladij je bila vsa cerkev križno obokana, kar se je zgodilo v začetku 15. stol. Prezbiterij je bil v baroku ponovno obokan. Na podstrešju je v belež vtisnjena letnica 1776. Glavni portal ima letnico 1884.

#### Stari trg pri Ložu

L. 1221 ima patronat nad župnijo grof Viljem iz Loža. O prizidavah pričajo letnice: na desnih vratih v fasadi 1647, napis v prezbiteriju pove, da je bil ta l. 1648 prezidan, pri zakristiji je letnica 1690. L. 1761 pa je škof Karel M. grof Attems cerkev znova posvetil. Takrat je bila obokana glavna ladja.

Sedanje stanje kaže triladijsko stavbo z malo višjo srednjo ladjo, obokano z banjo s sosvodnicami, stranski ladji in prezbiterij pa s križnimi oboki.

Stanje pod streho pa nam pokaže triladijsko romansko baziliko z ravnimi stropi in kornim kvadratom z apsidno. V severni steni ladje

so ohranjena tri, v južni 4 okna. Pri stranskih ladjah so bile stene povišane.

Cerkev je torej zopet triladijska bazilika z vsemi tistimi značilnostmi kot v Šmarju.

Tej so podobne bazilike v Slavini, Hrenovicah in Vremah.

Na Gorenjskem pripada temu tipu cerkev v Mošnjah, katere ladja je romanska s kvadratnimi slopi, ki so bili kasneje posneti do osmerokotnika.

Na Štajerskem pripada temu tipu stolnica v Mariboru. Enaka je bila prvotna ljubljanska cerkev sv. Nikolaja.

### Stolnica v Mariboru

je v sedanjem stanju plod večkratnih prezidav. L. 1185 se imenuje župnik Konrad. Pri restavraciji se je po odstranitvi ometa jasno pokazalo romansko jedro. Predvsem so bile odkrite arkade v srednji ladji, določena je višina stranskih ladij, po kateri se da sklepati na dvojno višino srednje. Cerkev je bila prezidana najprej v prvi polovici 15. stol., ko je bil prizidan prezbiterij, ladje pa so bile obokane v več presledkih v 15. stol. V srednji ladji je napis: 1520 Hanns Weiss. Prvotno jedro je iz srede 13. stol.

V prvotni obliki je bila cerkev romanska slopna bazilika z ravnimi stropi brez prečne ladje, verjetno pa s tremi apsidami. Močno podpira to naziranje romansko jedro. l. 1700 podrte stare ljubljanske stolnice.

### Proštijska cerkev v Ptujju

Jedro njene ladje je romansko. Nastala je cerkev za časa salcburškega nadškofa Konrada I. (1120—1147). Kvadratni slopi in polkrožne arkade v srednji ladji so ohranjene. Na zapadu je bil nadstropen podaljšek v širini srednje ladje (Westwerk).

Pri vseh teh stavbah je dispozicija vedno ista. Ladje delijo kvadratični slopi, krite so z ravnimi stropi, na vzhodu večkrat korni kvadrat in apsida. Razmerje ladij je bolj ali manj vedno enako in sta stranski približno polovico ožji in nižji od srednje. Za vse pa je značilno, da nimajo prečne ladje in da sta stranski ladji največkrat ravno zaključeni.

### c) Centralne stavbe

Od romanskih kulturnih stavb moram omeniti še centralne stavbe, tip, ki je bil porabljen za kostnice ali karnerje. Tip teh stavb se je razširil iz Italije, kjer je služil kot krstilnica. Proti severu se število manjša.



Iz romanske dobe sta ohranjeni pri nas kostnici pri Sv. Petru pri Trebelnem na Dolenjskem in v Jarenini na Štajerskem. Obe imata v tlorisu okrogel glavni prostor, pod katerim je kostnica in polkrožno apsido za oltar. Obe sta iz 12./13. stol.

Take kostnice sta imeli tudi cerkev sv. Petra v Ljubljani, ki je na starih slikah še vidna, in farna cerkev v Kranju vsaj ob koncu 15. stol.

Sprva okrogli tloris preide na prehodu v gotiko v poligon. Iz l. 1469 imamo ohranjen karnar v žički kartuziji. Ta je že gotski, v tlorisu oktagon z zvezdastim obokom.

Zelo zanimiv spomenik je dvonadstropna kapela na Malem gradu v Kamniku. Kapela je dvonadstropna grajska kapela, kakršnih poznamo več iz srednjega veka. Kamniška kapela ima dvoje nadstropij in kripto pod prezbiterijem spodnje kapelo. Tloris je kvadratičen s polkrožno apsido za oltar. Vsi oboki so baročni. Stilistično je važen portal, ki vodi v spodnjo kapelo. Stopničasto se pogloblja v steno, ob straneh ima po dva stebriča, ki nosita polkrožne loke. Timpanon zapira primitivno okrašena plošča z dvema angeloma, ki častita križ. Kapela je iz konca 12. ali začetka 13. stol.

Zanimiv a osamljen primer je poznoromanska rotunda na Selu v Prekmurju, ki je razložljiva iz zvez sosednjim panonskim ozemljem.

## B. GOTSKA DOBA

### ARHITEKTURA BERAŠKIH REDOV

Med beraške redove štejemo najprej frančiškane (prva pravila l. 1220) in dominikance (potrditev 1216, preosnova in naslon na frančiškane l. 1220). Njim slede karmeličani l. 1245 in avguštinci l. 1303. Kasnejši redovi so za razvoj arhitekture manj pomembni.

Postanek beraških redov je posledica posebnih oblik religioznega življenja in kritike cerkvenih in socialnih razmer v 13. stol. Nastali so najprej v Italiji in njihova delavnost je obsegala pridigovanje, spovedovanje, dušno pastirstvo in skrb za uboge in bolne.

V nasprotju z benediktinci, cistercijani in kartuzijani, kateri so iskali samoto in jim je bil glavni namen odpoved svetu in molitev, so se beraški redovi naseljevali v takrat cvetočih mestih. Najprej so se naseljevali zunaj mestnega obzidja, najraje ob reki. V vsakem mestu je bil v srednjem veku naseljen vsaj eden od obeh prvih redov. Ideal ubožstva in skrb za bolnike jih je povezal z vsemi sloji prebivalstva.

Cerkve so pričeli zidati okrog sredine 13. stol. Oba redova kažeta v arhitekturi iste poteze, po eni strani strogost in enostavnost v oblikovanju stavbne lupine, po drugi strani pa velik smisel za oblikovanje prostora, kar je posledica glavne naloge beraških redov — pridigarstva. Nastale so takozvane pridigarske cerkve. Tu je glavna razlika med cistercijani in beraškimi redovi. Pri prvih razkosan, nepregleden prostor, pri drugih enotna, kubična prostornina.

Za značaj arhitekture so važna nekatera mesta iz oporoke sv. Frančiška l. 1226, kjer svari brate pred vsem, kar bi nasprotovalo strogosti reda in idealu uboštva.

Predpisi, ki se tičejo zidanja cerkva, slični onim cistercijanov, so bili sprejeti l. 1260 na generalnem kapitlju v Narbonne. Najvažnejši so naslednji paragrafi:

§ 8. Cerkve naj se ne obokavajo razen nad velikim oltarjem in samo z dovoljenjem generalnega ministra.

§ 15. Ker prebogata in ogleda vredna oprava cerkva nasprotuje uboštvu, odreja kapitelj, naj po običaju kraja ne zidajo prevelikih cerkva, opremljenih s slikami, umetnimi deli v kovini, barvanimi okni in stebri.

§ 16. Tudi naj ne zidajo stolpov posebej.

To so glavne določbe o arhitekturi, katere pa so omiljene z doštvom »po navadi kraja«, ki pušča vendar nekaj svobode. Mnogo teh predpisov se ni vzdržalo, predvsem predpis obokavanja, ki je postalo kmalu splošno v rabi predvsem zaradi varnosti. Vsem ostalim predpisom pa so se skušali nekako izogniti, kar je rodilo gotove forme, ki so razložljive iz teh pravil. Ker pa so tudi cistercijani iskali izhoda na sličen način, je težko določiti, katere forme so iznajdba cistercijanov, katere beraških redov.

Glavna razlika med njimi je v oblikovanju prostora. Zahteva po enotnem, pridigovanju ustrežajočem prostoru, je ustvarila popolnoma drug talni načrt kot ga poznajo cistercijani.

Iz Italije, ki je materna dežela beraških redov, so ti prevzeli idejo enoladijske, ravnokrite dvorane, ki ji je na vzhodu prizidan kvadratni prezbiterij. To idejo ravno krite dvorane so beraški redovi razširili tudi na sever. Tu se iz takozvanega kratkega kora v duhu krajevnih razporeženj razvije dolgi kor, ki je ožji od ladje in obokan. To je posledaj osnovna oblika beraških cerkva. V tej obliki smo tudi v Sloveniji dobili prve beraške stavbe v Ptuj, minoritsko in dominikansko cerkev.

### Dominikanska cerkev v Ptuj

Samostan je bil ustanovljen l. 1250. Konvent je bil sezidan takoj po tem letu. Iz tega časa je ohranjena v vzhodnem križnem hodniku fasadna stena kapele z dvema biforoma. Okrog 1255 je nastala cerkev, od katere se nam je ohranil samo slavolok in odlomki reber, ki so sedaj vzdani na raznih mestih. Istočasno je bila povečana kapela v glavnem traktu hodnika. V zač. 15. stol. je doslej ravno prekriti križni hodnik dobil gotske križaste oboke. Koncem 17. stol. je bil samostan barokiziran. Cerkev so prezidali l. 1692. Podrli so prezbiterij, ki je segal na trg pred sedanjo fasado in ga prestavili na zapadno stran. Podrli so tudi poligonalno svetišče kapele ob hodniku. V nekdanjem zelo širokem slavoloku so uredili kor. L. 1786 je bil samostan razpuščen. L. 1928 so bili njegovi umetnostno zgodovinsko pomembni deli preurejeni v muzej.

V prvi stavbni dobi takoj po l. 1250 je nastal konvent, od katerega je ohranjena vzhodna stena v križnem hodniku. Pri restavraciji za

muzej sta bili odkriti dve bifori in portal med njima. Ugotovljeno je bilo, da je ta prostor služil za kapelo. Kapela je bila 8,75 m dolga in 7,16 m široka. V vzhodni steni je bil odkrit rahlo šilasti slavolok, ki pa pripada verjetno že drugi stavbni dobi.

Stilistično važni sta okni in portal. Portal je v sedanji obliki že iz druge dobe, vidi pa se prav dobro baza prvotnega portala, ki kaže, da je bil ta stopničasto, torej na romanski način vrezan v steno. Bifori sta zelo značilni. Obe sta dvodelni in sta gotovo nastali istočasno. Desna je polkrožna, njen rob kaže pozitivni profil v obliki okrogle palice, ki obkroža tudi loka nad kapitelom. Leva ima šilasta vrha, rob pa je negativno profiliran v obliki žleba, ki prehaja pri tleh in nad kapitelom v jeziček, maskiran s palmeto. Tudi stebriča, ki okni delita, kažeta različne oblike. Desni ima izredno visoko bazo, zato se zdi deblo krajše in debelejšje od levega, ki ima nizko, a široko bazo, od katere tvorijo na ogljih prehod k podnožni plošči ogelni listi. Tudi pri kapitelih, ki sta oba brstna kapitela, so manjše razlike.

Vse te, sicer malenkostne razlike označujejo zgodnjo dobo, v kateri sta okni nastali. Nastopajoči gotski elementi se mešajo z romanskimi in jih pri levem oknu izpodrinejo. To je tudi dokaz, da je nastal ta del poslopja v prvi dobi samostana takoj po l. 1250.

V drugi stavbni dobi je nastala cerkev, ki je bila dozidana okrog l. 1255. O njej ne vemo nič gotovega. Edini ostanek so obočna rebra, vzdana v stenah in pa izredno široki, s šilasto banjo obokani slavolok. Prerez reber je enak prerezu reber v ptujski minoritski in kostanjeviški cerkvi. To dejstvo nam omogoča datiranje vseh treh spomenikov. Dominikanska cerkev v Ptujju je bila dozidana l. 1252 in l. 1255 posvečena. Kostanjeviška je bila začeta po ustanovitvi l. 1254 in torej tudi okrog l. 1250 dogotovljena, za minoritsko cerkev v Ptujju pa je verjeten postanek okrog l. 1260.

Na podlagi ugotovitve, da se minoritska in dominikanska cerkev skladata po stilu, nam je možna tudi rekonstrukcija dominikanske. Nedvomno je imela pravokotno, ravno krito ladjo in na vzhodu obočan prezbiterij z dvema obočnima polama in 5/8 zaključkom. Ohranjena sta samo baročno prezidana ladja in slavolok.

### Minoritska cerkev v Ptujju

Po kritičnem pregledu literature o postanku minoritske cerkve in po stilni opredelitvi slik za stranskima oltarjema, je Fr. Stelè dokazal, da je cerkev nastala v sredi 15. stol. in bila poslikana okoli l. 1260. Cerkev in samostan sta bila ob koncu 17. stol. barokizirana. Cerkev je dobila razkošno baročno fasado, obok v ladji, 5/8 korni zaključek pa je bil od cerkve oddeljen in njegovo pritličje porabljeno za zakristijo, ki je na stropu odlično štukirana, v nadstropju pa je bil urejen oratorij. Štukatura v zakristiji je datirana z letom 1685. L. 1931 je bila cerkev restavrirana. Pri tej priliki so bile odkrite za stranskima oltarjema važne freske stila zapadne emfore v Krki na Koroškem, ki jih dr. Stelè datira okrog l. 1260. Dalje so bili najdeni ostanki gotških baldahinskih oltarjev in več detajlov v prezbiteriju in v križnem hod-

niku, tako da je stilno stanje jasno. L. 1945 dne 4. jan. je cerkev zadela zavezniška bomba in jo popolnoma porušila. Danes stoje samo še stranski zidovi prezbiterijskega.

Talni načrt cerkve obsega pravokotno, nekdanj ravno krito ladjo in ožji, obokan prezbiterij z dvema obočnima polama in  $5/8$  zaključkom.

Pravokotnik ladje je 12 m širok in 33 m dolg. Razmerje širine in dolžine znaša  $1 : 2,75$ . V merah se zelo približuje italijanskemu vzoru beraških ravno kritih dvoran, pri katerih zraste dolžina ladje na trikratno širino. Zanimiva je primerjava s cerkvami minoritskega reda v sosednji Avstriji. Po talnem načrtu ji popolnoma odgovarja cerkev v Brucku na Muri, katere ladja je 11,95 m široka in 30 m dolga. Razmerje širine : dolžini je  $1 : 2,50$ . Cerkev v Brucku je bila zidana med l. 1272—1273, torej za ptujsko. Pri cerkvi v Welsu, ki je nastala okrog 1277, je to razmerje  $1 : 2,25$ . Opazna je torej vidna tendenca po razširitvi ladje, ki pridobiva na širini in zgublja na dolžini. V tem pa se javlja tendenca po zaokrožitvi prostornine.

Prezbiterij v Ptuju obsega dve obočni poli in  $5/8$  zaključek. Polja so zelo široki prečni pravokotniki, ki se približujejo kvadratu. Ta kor z dvema polama in  $5/8$  zaključkom je za beraške redove zelo značilen. Od njih ga prevzamejo tudi župne cerkve predvsem tam, kjer je bil vpliv beraških cerkva direktn. Oblika tega kora je razvojno prehodna. Iz njega se kasneje razvije takozvani »dolgi kor«, ki obsega tri obočne pole in  $5/8$  zaključek. Zelo poučen je ta vpliv na župne cerkve prav v Ptuju, kjer je romanska župna cerkev pod vplivom obeh beraških cerkva dobila nov, dve poli dolg prezbiterij.

Prezbiterij deli od ladje šilast slavolok. Na visokem podstavku je polsteber z visokim podnožjem in izrazitim brstnim kapitelom tipa Kostanjevica 2. Kapitel ima visoko profilirano naklado, nad njo je slavolok porezan do treh stranic osmerokotnega profila. Rebra slone na služnikih v obliki polstebrov s kapiteli in imajo že znani prezerber v Kostanjevici in pri dominikancih v Ptuju. Služniki prve pole slone na konzolah približno v  $1/3$  višine stene. V  $5/8$  zaključku segajo služniki do tal. Sklepniki so bili reliefno figuralni (Jagnje božje nad zaključnim delom).

Posebnost sta bila baldahina nad stranskima oltarjema pred slavolokom. Za sedanjima oltarjema so bili namreč l. 1931 odkriti sledovi baldahinov v obliki šilaste banje, ki je rasla iz stranske stene ladje, se naslanjala na steno slavoloka, spredaj pa slonela na prostostojećem stebriču. Na ostalih treh oglih so bili ob straneh  $3/4$  stebriči, od katerih sta se dva ohranila. Kapitela teh stebričev imata obliko čaše s štirimi gladkimi jezikastimi listi brez zavojev, značilnih za prehod k brstnemu kapitelu, ki nastopi v slavoloku. Tudi kapiteli služnikov v prezbiteriju so imeli čašaste kapitele z jezikastimi listi.

Zunanjščino prezbiterijskega opirajo enostavni, nizki oporniki, ki niso stopnjevani, pokrivajo jih čopaste strešice z bunkicami namesto križnih rož. Zanimiva je primerjava z oporniki v Brucku na Muri, ki imajo prav take strešice, le da so tam stopnjevani. Tudi v tem motivu je opazna starostna razlika med obema cerkvama. Nad oporniki so vzi-

dane v ogle zaključka v polovični razdalji do strehe primitivno stilizirane živalske glave, kakor jih srečujemo v italijanski zgodnjegotski arhitekturi.

Okna prezbitarija so pošev vrezana v steno. Okviri niso profilirani, kar je za beraške redove značilno, ker odgovarja strogosti reda. Pri sedanjem oknu v severni steni prezbitarija je zazidan šilasti vrh. Drugo okno je bilo pri restavraciji odkrito. Je dvodelno in ima lepo krogovičje sestavljeno iz treh trilstov. Okna v  $\frac{5}{8}$  zaključku so bila tudi dvodelna, danes so v spodnjem delu zazidana. Odprt je le šilasti vrh. Krogovičje manjka.

Ptujska minoritska cerkev je bil najstarejši ohranjeni primer beraške cerkve v Sloveniji in je prav zato tudi kot razvalina za našo umetnostno zgodovino izredno važen, posebno še, ker je njena sovrstnica, dominikanska cerkev, popolnoma prezidana, njeni najvažnejši deli pa so podrti.

## O ARHITEKTURI GOTSKE DOBE SPLOŠNO

Po tipajočih poskusih, ki smo jih zasledovali predvsem na cerkvah vseh naštetih redov, je sredi 13. stol. gotika končno zmagala. Pod vplivom teh stavb so se posamezne gotske forme prenesle tudi na ostalo stavbarstvo, kjer je ta prehod najbolj opazen v enoladijskih cerkvah s kvadratnim prezbitarijem.

Prehod v gotiko je bil toliko lažji, ker je tlorisni tip, ki smo ga sledili v romanski dobi, ostal isti. Pri enoladijskih stavbah so polkrožno apsidno nadomestili s poligonalnim prezbitarijem in tip enoladijske, ravno krite cerkve je živel naprej skozi vso gotsko dobo globoko v 16. stol.

Enotno zidanih gotskih stavb iz dobe do približno l. 1430 nimamo. Vse so plod večkratnih prezidav in predstavljajo tako zanimiv konglomerat raznih dob in slogov.

Razvoj enoladijskih ravnokritih dvoran se je pričel s takozvanim »kratkim korom«, ki je predstavljal kvadratno osnovo s tremi stranicami osmerokota. Mnogo takih kratkih korov je ohranjenih pri manjših podružnicah. Za primer navajam Visoko pri Kureščku na Dolenjskem. Drugod, posebno pa v mestih, je bil »kratki kor« nadomeščen z »dolгим korom« takoj, ko je to narekovala potreba.

Prehodna stopnja med »kratkim« in »dolгим« korom je kor z dvema obočnima polama in  $\frac{5}{8}$  zaključkom, ki smo ga prvič srečali pri obeh beraških cerkvah v Ptujju. Takih korov je pri nas še dosti ohranjenih. Nastali so zgodaj, ob koncu 14. in v prvih desetletjih 15. stol. Omenim najprej kor župne cerkve v Ptujju, ki je nastal pod neposrednim vplivom minoritskega in dominikanskega. Dalje omenjam prezbitarije v Celju, v Kranju in v frančiškanski cerkvi v Novem mestu. Vsi so iz prvih desetletij 15. stol.

Ta kor preide kmalu v »dolgi kor«, ki naštopa pri nas s tremi obočnimi polami in  $\frac{5}{8}$  zaključkom. Med arhitektonsko najvažnejše spada prezbitarij kapiteljske cerkve v Novem mestu.

Tri obočne pole dolgi kor mariborske stolnice je nekoliko mlajši, kar dokazuje mreža reber, ki se je pričela gostiti in prepletati.

Poleg mnogih, neenotno nastalih cerkva imamo nekaj izjemnih primerov, ki so v našem gradivu osamljeni. To je najprej enoladijska kapela Ž. M. B. pri celjski opatijski cerkvi, tip, ki ga poznamo iz sosednje Avstrije in ki izhaja nedvomno iz francoskih vzorov.

Za naše razmere izreden spomenik je cerkev na Ptujski gori, pri kateri je prvič nastopil tip gotške triladijske dvorane in je brez zveze s sosednjo Avstrijo nerazložljiva.

Zanimiv spomenik je tudi triladijski prostor v Crngrobu, ki je tudi plod prezidav, z močnimi kvadratnimi slopi, ki so nosili ravne strope v isti višini in je nastal nedvomno pod vplivom romanskih bazilik.

Za prehod k uresničenju poznogotske dvorane je zanimiva tridelna dvorana v Trebnjem, ki jo delijo vitki osmerokotni slopi, zvezani z oprogami, ki so nosili raven strop. Ta tip se sredi 16. stol. še enkrat skoro nespremenjen ponovi v cerkvi v Dvoru pri Polhovem gradu.

To so v pregledu glavni tipi gotških stavb v času, ki nas zanima. Okrog l. 1450 pa prične prehod v pozno gotiko, ki jo označujeta mrežasti in zvezdasti obok in pa nova proporcija ladijskega glavnega prostora, ki postane zelo širok, torej močno osredotočen. Najvišjo popolnost v tej smeri so dosegle poznogotske dvorane škofjeloške delavnice.

### Kapiteljska cerkev v Novem mestu

Za začetno stanje je zelo poučna kapiteljska cerkev v Novem mestu. Po odkritju gotških oken v ladji je nesporno, da je ta starejši del cerkve. Nastala je sredi 14. stol. in je ob ustanovitvi mesta l. 1365 že stala.

Pravokotna ladja je bila ravno krita, tako pričajo pobeljene stene na podstrešju. Ladja je 22,50 m dolga in 15 m široka. Razmerje širine proti dolžini je 1 : 1,75. Napram ptujski minoritski cerkvi z razmerjem 1 : 2,75 je kapiteljska ladja mnogo širša, prostor je bolj osredotočen, kakor je bil v Ptujju.

Ladji je bil prizidan na vzhodu obokan prezbiterij, ki si ga moramo predstavljati v obliki kratkega kora z dvema, mogoče celo z eno samo obočno polo.

Ta je bil v začetku 15. stol. nadomeščen z dolgim korom, ki obsega tri obočne pole in  $\frac{1}{8}$  zaključek. Po svojih merah je eden največjih v Sloveniji, 20 m dolg in čez 10 m širok. Obočne traveje so zelo ozke in torej naprednejše od pleterskih. Razmerje globine in širine traveje znaša 1 : 2,5. Višina znaša malo več kot trikratna globina traveje, 12,10 m.

Prerez reber je običajen trapez, žlebasto izpodrezan s posnetimi ogli. Rebra izhajajo neposredno iz služnikov, ki slone na  $\frac{1}{3}$  stene na enostavno prirezanih konzolah. V zaključku segajo rebra do tal. Obok je zelo rahlo šilast, skoro polkrožen, kar pa nikakor ni znak poznega postanka, kakor hočejo nekateri razlagati (Avsec). Prav tak obok na-

stopi že l. 1525 v cerkvi klarisinj v Št. Vidu na Glini na Koroškem. Tudi obočna rebra izhajajo prosto iz služnikov že l. 1285 v Imbachu, torej ni to karakteristična poznogotska oblika.

Izredno zanimiv in zelo redek primer v naši gotiki je kripta pod prezbitერიem. Štirje pari osmeroogelnih stebrov jo dele v tri enako visoke ladje, od katerih sta krajni le malo ožji od srednje. Tako nastane enotna dvorana in je to prvi primer dvoranskega prostora pri nas, ki pa seveda ni nastal po zavestnem hotenju ustvariti tako prostornino ampak le slučajno, ker pač ne moreta biti krajni ladji nižji od srednje radi tal gornje cerkve.

Ves prostor prekriva grebenast križni obok brez reber. Stebri so osmerokotni z visoko bazo, kapiteli pa enostavno profilirani in sicer imajo kapiteli desne strani pozitiven profil v obliki okrogle palice, kapiteli leve obratno negativni v obliki žleba.

To kripto razlagajo nekateri predvsem iz terenskih razlik stavbišča (Avsec). Te pa nikakor niso take, da bi nujno zahtevale zidanje kripte. Če pogledamo prezbitერიj v Crngrobu, za katerim teren tako občutno pada, da bi že ta sam po sebi zahteval kripto, pa vidimo, da so se je tam izognili enostavno na ta način, da so ves prezbitერიj podzidali. Poznogotski arhitekt po svojem občutku nikakor ni bil razpoložen za zidanje kripte, ki je po svojem izvoru čisto romanski motiv. Kripto v Novem mestu je nastala gotovo kmalu po l. 1400., torej v času, ko so še možni daljni spomini na romansko umetnost. Odkod pa je ideja kripte prišla v Novo mesto je seveda važno vprašanje. Nam sosednja Koroška ima tudi v 15. st. celo vrsto kript in je verjetno, da je od tam po kaki poti prišla ta ideja v Novo mesto. Da terenskih razlik ne moremo popolnoma izključiti je jasno, a te so igrale šele drugotno vlogo. Zelo zgovorno pa priča za terensko pogojeni nastanek troladijska kripta zgornje cerkve (sv. Volbenka) v Lešah pri Prevaljah iz ca. 1500.

Še nekaj bi opozoril v tej zvezi — na portal v kripto v cerkvi pod prižnico, ki je rahlo zavihan v takozvanem »oslovskem hrbtu«. Tudi za ta motiv trdijo, da v tem času pri nas še ni možen. Poznam pa v bližini Novega mesta cerkev na Javorovici nad Pleterjem, ki ima tak glavni portal. Zanj pa vemo, da je nastala istočasno s pletersko okr. l. 1420. Ta argument torej pravtako ne drži. Tudi krogovičje v oknih ni poznogotsko, kajti prav iste oblike poznam v Pleterjih. Mislim, da je izven diskusije, da je kapiteljski prezbitერიj nastal takoj po l. 1400. in bil končan vsaj do l. 1429., ko je bil posvečen.

Za zunanjo podobo prezbitერიja je značilna pristnost materiala, neometan kamen in poudarjanje konstruktivno važnih delov s skrbno kamnoseško obdelavo. Vsi konstruktivni deli so iz rezanega peščenca, ostala stena iz lomljenca.

Zunanjščino opirajo trikrat stopnjevani oporniki, med katerimi je dvojna vrsta oken. Spodnja so nizka, šilastoločna, sedaj brez krogovičja, a so ga nekdaž imela. Ta dovajajo svetlobo kripti.

Zgornja vrsta visokih trodelnih oken ima v krogovičju različno porabljen motiv ribjega mehurja. Krogovičje dveh oken je enako krogovičju v Pleterjih.

## Proštijška cerkev v Ptuj

Nobena velikih triladijskih bazilikalnih stavb ni enotno nastala v tej dobi. Vse so plod večkratnih prezidav in nosijo tako sledove več dob in stilnih posebnosti. Med najzanimivejše in estetsko gotovo najboljše učinkujoče prezidave spada cerkev v Ptuj. V svojem jedru je, kot smo videli, romanska slojna bazilika, katere stene in polkrožne arkade srednje ladje so ohranjene.

Kdaj so se vse prezidave izvršile, ne vemo. Trdna je samo letnica 1415 na konzoli v podaljšku južne ladje. Iz te sklepam po stanju prezidav na postanek ostalih delov.

Nedvomno je bil prvi na vrsti prezbiterij, ki je, kot sem že poudaril, nastal pod neposrednim vplivom minoritskega in dominikanskega najbrž še pred letom 1400. Za to govori njegova arhitektura, ki obstaja iz dveh, skoro kvadratičnih obočnih pol ( $8 \times 7$  m), in  $5/8$  zaključka. Vsa zasnova je torej popolnoma enaka minoritskemu prezbiteriju le da so detajli stilno naprednejši. Nastal je vsekakor pred l. 1415., ker je edino verjetno, da so najprej prezidali prezbiterij in šele potem pričeli z obokanjem ladij. Križni obok prezbiterija nosijo rebra s trapeznim prerezom in izhajajo neposredno iz služnikov. Služniki segajo v apsidalnem zaključku do tal, ob vzgolžnih stenah pa slone na konzolah.

Sledilo je obokanje ladij. Zid srednje ladje so dvignili, kar se v cerkvi dobro vidi. Malo pod kapiteli sedanjih služnikov stena uskoči, od tu dalje je zid povišan. Okrogla okna v povišku so imela krogovičje v obliki štirilistov, ki je ohranjeno le v enem oknu severne stene. Na zapadu je srednji ladji prizidana velikopotezno zasnovana korna empora.

Dela so verjetno takole sledila: najprej je bil sezidan prezbiterij, za tem je sledilo obokanje stranskih ladij; še preje pa je bila gotsko prezidana zapadna empora; l. 1415 je bila podaljšana in obokana po delavnici dominikanskega hodnika južna stranska ladja; končno so obokali poprej gotsko povišano glavno ladjo.

Iz romanske osnove prezidana zapadna empora obsega tri obočne pole v dolžino z močno vzdolžnimi križnimi oboki in je deljena v pritličje in nadstropje. Vsako od teh pa v tri enako široke ladje.

Nosilci obokov v pritličju so v jedru osmerokotni, obdani od  $3/4$  stebričev, ki opirajo rebra. Prečni pasovi so močnejši in segajo ob stebrih do tal. Rebra spajajo plastično obdelani sklepniki. Proti ladji je empora odprta s tremi arkadami. Pred nosilca arkad sta prislonjena osmerokotna stebra z listnima kapiteloma, kot podstavka za kipe. Nad njima so lepi baldahini in enaki v obeh kotih, kjer sta stala kipa na konzolah. Na enem izmed sklepnikov je brez dvoma napačno preslikana letnica 1312.

Tudi nadstropje je deljeno v tri ladje. Nosilci so osmerokotni stebri brez kapitelov. Empora je nastala pred podaljšanjem južne ladje, t. j. pred l. 1415. Dokaz za to so okna v južni steni empore, eno v pritličju sedaj v krstni kapeli, dve pa sta v nadstropju in sicer v prvem in tretjem polju.



Vse prve gotске prezidave so se izvršile, kakor se zdi, brez večjega presledka pred l. 1415. Tega leta pa je nek neznan dobrotnik dal podaljšati južno stransko ladjo, kot to pove napis na konzoli v podaljšku. Da to podaljšanje ni bilo v načrtu, nam povedo zazidana šilasta okna v južni steni empore in severna ladja, ki je ostala nepodaljšana.

Podaljšek obsega tri obočne pole in sega do fasade. Delavnica, ki je ta podaljšek izvršila, ni istovetna z ono, ki je cerkev obokala in postavila zapadno emporo. To pove stil podaljška. Tu sloni obočna konstrukcija na zunanjih stenah na osmerokotnih polstebrih, ki imajo figuralno okrašene kapitole, na notranji steni pa na figuralno okrašenih konzolah. V starejšem delu pa slone rebra oboka na enostavnih, priostrenih konzolah.

Že Fr. Stelè je dokazal, da je ista delavnica izvršila križni hodnik pri dominikancih, ki po arhitekturi in kamnoseškem okrasju odgovarja podaljšku južne ladje.

S tem je bila gotska prezidava na romanski baziliki končana. Kasnejše baročne kapele za značaj prostora niso merodajne. Cerkev je po teh prezidavah docela izgubila značaj nekdanje romanske bazilike. Edino polkrožne arkade in kvadratni slopi pričajo o nekdanjem stanju. Vsa ostala dispozicija je dokaj enotna. Prvi vtis, ki ga cerkev napravi na obiskovalca, je, da je cerkev enotno nastala gotska bazilika in šele počasi se orijentira po prostoru in razbere potek nastajanja. Ta navidez enotna slika sedanjega stanja je pač posledica zaporedno izvršenih del, med katerimi ni bilo večjih časovnih razlik. To dokazuje tudi dosledno v vseh prostorih porabljeni križni obok.

### Stolnica v Mariboru

V osnovi prav taka romanska bazilika kot ptujska proštjska cerkev je dobila sedanji kor nekako v tretjem desetletju XV. st., obokana pa je bila v več presledkih v 2. pol. XV. stol. in v prvih desetletjih XVI. stol. in pada po tem že izven časovnega okvira, ki sem si ga zastavil.

Omenim naj le prezbiterij, ki je dolgi kor s tremi obočnimi polami in  $\frac{2}{3}$  zaključkom, oblika, ki je od ptujske mnogo naprednejša, kar pričajo tudi obočne pole, ki so sedaj ozki prečni pravokotniki v razmerju 1 : 2. Obok je križast, a obogačen s kito, ki se prepleta po temenu oboka. Za postanek v 1. pol. XV. stol. priča kiparski okras sklepnikov.

Pri ptujskem kakor pri mariborskem primeru gre za izraz enako uveljavljajoče se likovne volje pod enakimi gospodarsko družbenimi pogoji konec srednjega veka. Na presenetljivo podoben način je iste stopnje preoblikovanja in razvijanja romanskega jedra v kasno gotsko zaokroženo obliko predstavljala tudi l. 1700 podrta stara ljubljanska stolnica.

## Cerkev v Laškem

V sedanji obliki je triladijska. Najstarejša je srednja ladja, nekdanj ravno krita, s kvadratnim prezbiterijem, ki je bil križno obokan. Nad njim je stolp. Najprej so bile prizidane stranske ladje, ki so križno obokane, desna se končuje z lastno apsido v obliki  $\frac{5}{8}$  zaključka. Nastali sta, kot povedo oboki, v prvi pol. 15. stol. Nato je bil v osi starega pozidan nov prezbiterij. Stari je vrinjen med ladjo in novi prezbiterij. Masiven kvadratni stolp je iz prve gradbene dobe. Istočasno s prezbiterijem je bila obokana srednja ladja. Prezbiterij in ladja imata pozen, v obliki kite se razvijajoč obok, ki je nastal ob koncu 15. ali v začetku 16. stoletja.

## Opatijska cerkev v Celju

Prvotno enoladijska stavba, ki so jo v zač. 14. st. dvignili in ji prizidali stranski ladji. Vse ladje so imele ravne strope. Namesto apside so postavili prezbiterij, ki je ožji od srednje ladje. Za časa Hermana II. Celjskega (1392—1435) so obokali vse tri ladje in sezidali sedanji prezbiterij. Vse tri ladje so križno obokane. Obočne pole so zelo nepravilne, kar je pač posledica prezidav.

Prezbiterij ima dve obočni poli s  $\frac{5}{8}$  zaključkom. Poli sta prečna pravokotnika z rebri, ki izhajajo neposredno iz služnikov. Ti segajo v apsidalnem zaključku do tal, na vzdolžnih stenah pa slone na konzolah. Nastal je okr. l. 1400.

Kapela Ž. M. B. je nastala po mojem vsekakor preden je bil sezidan sedanji prezbiterij. V svoji zasnovi pa je kapela naprednejša od prezbiterija, čeprav je nastala pred njim. Vzor za to kapelo so dale mnoge hišne kapele v Franciji, med katerimi je kot nedosežen vzor Sveta kapela v Parizu. Ta tip se je prenesel v Nemčijo in nam eosednjo Avstrijo, kjer je med najlepšimi tovrstnimi kapelami kapela sv. Katarine v Imbachu, nam najbližja pa Leechkirche v Gradcu. Nedvomno je oblika teh enoladijskih kapel vezana na razvoj »dolgega kora«.

Celjska kapela obsega tri obočne pole in  $\frac{5}{8}$  zaključek. Dolga je okr. 12.90 m in široka 5.75 m. Torej je dobro dvakrat tako dolga kot široka. Odlična je njena arhitektura. Na stenah okoli kapele so nekako 3 m nad tlemi vzdane kamenite konzole s plastičnim okrasjem, na njih stoje kasnejši leseni kipi, nad kipi so kameniti baldahini. Vseh konzol in baldahinov je 15.

Levo in desno od oltarja so vzdane v stenah sedile, uokvirjene v pravokoten okvir, deljene na 5 delov z bogatim krogovičjem s čeli, grbami in fialami. Za temi so slepe arkade. Okvir je žlebasto izpodrezan, v žlebu se prepleta vinska trta. Okna so tri v zaključnih stranicah in eno v levi vzdolžni steni.

Kapela je izjemen spomenik posebno po elegantnih proporcijah in bogatem kamnoseškem okrasju.

## Cerkev na Ptujski gori

Edina dosledno zgrajena, kot iz enega liva vlita gotška stavba prve pol. 15. st. je romarska cerkev na Ptujski gori. Nje fundatorji so ptujskovurberški in celjski plemiči, ki so poskrbeli za prvovrstne mojstre. Z dveh strani je cerkev na Ptujski gori izredne važnosti za našo spomeniško posest, prvič že radi svoje odlične arhitekture, drugič radi svojega plastičnega okrasja, saj hrani največ in najkvalitetnejše plastike med vsemi cerkvami Slovenije.

Cerkev obsega v talnem načrtu tri ladje, v razmerju širin skoro 1:2:1, ki se druga ob drugi razvijejo v dolžino in nato zaključijo s tremi apsidami, od katerih je srednja, glavna, pomaknjena nekoliko naprej. Ladje so približno enako visoke, le srednja za spoznanje pre-sega stranski po načinu takozv. Stäfelkirche, katere višina je v prostoru stopnjevana. Cerkev predstavlja torej enotno dvorano. Vrsta visokih, vitkih snopastih nosilcev deli ladje med seboj, vendar tako, da prostor nemoteno valovi med nosilci obokov, ki so za to višino izredno tanki in tako daleč vsaksebi, da prostornine nikakor ne ovirajo.

Vsi arhitektonski detajli so na delu, da prostornino oživljajo, jo napravijo bogato, tako že sami nosilci, ki se zde kakor drevesa, ki se pod obokom razraščajo v vejevje, ki se prepleta po njem. Stranski ladji imata križne, srednja kitasto prepletene rebrovje, ki izhaja iz enostavnih čašastih kapitelov nosilcev.

Stene, ki oklepajo prostornino, so predrte z visokimi in širokimi okni, ki izpolnjujejo vso širino obočne pole. Prostor, ki je vanje vklenjen, je izredno plastičen, razširja se na vse strani enakomerno, na dolžino, širino in višino, kjer prav navpično stopnjevanje prostornin ladij podpira izraz plastičnosti prostora. Če se postavimo v srednjo ladjo, imamo ves prostor jasno pred seboj, nad nami se dvigne do najvišje temenske višine oboka in se izoblikuje na strani ravno po posredovanju višinskih razlik obokov. Takoj se zavemo izrazite prostorninske funkcije te arhitekture, kateri rafinirano služi vsak arhitektonski del zase.

Tudi na zunaj se to dobro opazi. Cerkev je vklenjena v trdno ostenje, njena lupina je neznatno razgibana le v vzhodnem motivu treh apsid, povsod drugje pa negibna, poživiljena pa z do strehe segajočimi oporniki in ogromnimi okni med njimi.

Ideja dvoranske cerkve je doživela tu svoje prvo uresničenje na naših tleh. Ni pa dozorela ta ideja pri nas. To se zgodi mnogo kasneje neodvisno od te prve dvorane, na Gorenjskem, na škofjeloško-kranjski skupini. Ideja te dvorane je prišla k nam iz sosednje Avstrije, kjer je monumentalno izpeljana pri dunajskem sv. Štefanu, ki je postal vzor celi vrsti stavb z navpično prostorninsko »stopnjevano dvorano«. Z Dunaja se preko Dunajskega Novega mesta širi ta tip v Gradec, kjer ima stolnica stopnjevano dvorano in se v obliki, ki jo poznamo na Ptujski gori prvič pojavi v Strassenglu, ki je neposredni vzor ptujskogorske cerkve. Obe cerkvi sta si na las podobni v vsej svoji zasnovi: tri ladje v razmerju širin 1:2:1 se zaključujejo s tremi apsidami, od katerih je srednja poudarjena s tem, da se izvija iz objema stran-

skih, pri obeh cerkvah nastopajo visoki, vitki nosilci in predvsem ono neovirano, lahko vibriranje prostora, ki napolnjuje to stavbo.

Ptujska gora je naša najodličnejša gotška cerkev. Arhitekturna volja po obvladanju enotne prostornine je našla tu svojega mojstra, ki je svojo nalogo odlično rešil.

Za našo umetnostno zgodovino pa odpira ta cerkev zanimive perspektive v širjenje arhitekturnih idej iz stilno naprednejših pokrajin v provincijalni milje.

### Zaključek

Sledili smo v grobih obrisih razvoju naše srednjeveške arhitekture do tiste stopnje, ko prehaja gotika v svojo pozno fazo. Gradivo s tem nikakor ni izčrpano, pa tudi kar ga navajam, ni izčrpno obdelano. Še mnogo manjka, da bo podoba naše srednjeveške arhitekture jasna stala pred nami. Vendar pa upam, da sem se cilju, katerega sem si zastavil, le nekoliko približal. Nanizal sem vrsto spomenikov in njih tipov, jih skušal stilno označiti in tako poiskal neko osnovo, katera bo lahko služila pri nadaljnjem študiju. Obenem pa sem skušal najti zvezo s spomeniki, ki so vplivali na postanek naših. Toda tudi to je še veliko neobdelano področje. Politična in predvsem kulturna zgodovina morata sodelovati pri tem delu. Le na ta način se bodo našla pota, po katerih je umetnost iz naprednejših dežel prihajala v našo odmaknjeno provinco. V Avstrijo, Nemčijo in čelo v daljno Francijo vodijo sledi. Poiskati te, se pravi razložiti našo arhitekturo v njenem nastanku.

Če kratko povzamemo rezultat tega kratkega pregleda, dobimo naslednjo sliko:

Romanski spomeniki segajo nekako do 11. stol. Cerkve te prve dobe so bile enostavne, preprosto zidane, ravnokrite enoladijske stavbe. Vzporedno tem se pojavijo tudi triladijske bazilike, za katere so značilni slopi kot nosilci arkad in ravni stropi.

Ločeno skupino spomenikov predstavljajo samostanske cerkve. Tako stiška kakor kostanjeviška cerkev nista imeli na razvoj naše arhitekture kot celote nobenega vpliva. Domače razporeženje je odklanjalo prečno ladjo in sestavljen korni zaključek.

Tem večji pomen pa imajo cerkve beraških redov, ki uvedejo novo obliko prezbiterija, ki se zveže s pri nas že znano ravnokrito ladjo in ostane osnovna oblika srednjeveške cerkve. Od teh redov prevzamejo župne cerkve tudi vse ostale značilnosti, med katerimi naj omenim le služnike kot nosilce obočne konstrukcije in njih različno formo v prezbiterijalnem zaključku in izven njega.

Gotika nastopi sredi 13. stol. Njena zrela doba traja do 30 tih let 15. stol., ko začne počasi prehajati v pozni slog. Znak tega je na zunaj vedno bolj se zapletujoča mreža reber, ki v 16. stol. postane popolnoma nekonstruktivna. V oblikovanju prostora pa nastane težnja po čim večji enotnosti, ki jo doseže končno škofjeloška arhitektura v idealni, na talni kvadrat oprti zasnovi dvoranske ladje.

## L'architecture religieuse en Slovénie jusqu'à 1450

L'auteur commence son article par une analyse de l'architecture monastique médiévale en Slovénie, celle des cisterciens à Stična (milieu du XII<sup>e</sup> siècle) et à Kostanjevica (milieu du XIII<sup>e</sup> siècle) et des chartreux à Žiža (dont les églises furent consacrées en 1190), à Jurklošter (2<sup>e</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle), à Bistra (2<sup>e</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> siècle), et à Pleterje (église consacrée en 1420). Par la suite, il donne un bref aperçu des églises paroissiales et succursales romanes: églises à une nef de St. Vid près de Stična (1<sup>re</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle), de Zgornja Draga près de Stična (milieu du XII<sup>e</sup> siècle) et de Kostanjevica (1<sup>re</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> siècle); à trois nefs, celles de Šmarje près de Ljubljana (1<sup>re</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> siècle), de Stari trg près de Lož (1<sup>re</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> siècle), de Maribor (milieu du XIII<sup>e</sup> siècle) et de Ptuj (1<sup>re</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle); à plan central, les ossuaires de Jarenina et de St. Peter près de Trebelno (XII<sup>e</sup> siècle), la double chapelle du château à Kamnik (fin du XII<sup>e</sup> ou commencement du XIII<sup>e</sup> siècle) et la rotonde de Selo à Prekmurje (XII<sup>e</sup>—XIII<sup>e</sup> siècle). Dans le chapitre sur l'architecture gothique, il expose les principes de l'architecture des ordres mendiants et donne une description des deux églises des dominicains et des frères mineurs à Ptuj (milieu du XIII<sup>e</sup> siècle) et leur influence sur l'architecture à Ptuj. Après des conclusions d'ordre général relatives à la première phase de l'architecture gothique en Slovénie, l'auteur cite parmi les monuments les plus caractéristiques les églises de Novo Mesto (milieu du XIV<sup>e</sup> siècle), de Ptuj (XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles), de Maribor (XV<sup>e</sup> siècle), de Celje (XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles) et de Ptujška gora (commencement du XV<sup>e</sup> siècle).

## LITERATURA

- Avsec Fran, Stara kartuzijanska cerkev v Pleterjih. Četrto izvestje društva za krščansko umetnost. Ljubljana 1907. Str. 48.
- Begule Lucien, L'Abbaye de Fontenay. Paris.
- Cankar, dr. Izidor, Zgodovina likovne umetnosti v zapadni Evropi. Ljubljana.
- Črnologar K., Cerkev in samostan v Stični. IMK 1894. Str. 129.
- Kloster Sittich. Mitteilungen der Zentralkommission 1891.
- Über ältere Kirchenbauten in Krain. MZK 1891. Str. 195.
- Donin Richard, Die Bettelordenskirchen in Oesterreich. Wien 1937.
- Flis Janez, Stavbinski slogi. Ljubljana 1885.
- Ginhart Karl, Die bildende Kunst in Oesterreich. Wien 1957.
- Die Kunstdenkmäler Kärntens. Celovec.
- Graus, Mariabrunn bei Landstrass. Kirchenschmuck 1902. Str. 187.
- Der Dom zu Marburg. Kirchenschmuck 1883. Str. 81.
- Die Pfarrkirche zu Pettau. Kirchenschmuck 1884. Str. 125.
- Gregorič Jože, K stavbni zgodovini kapiteljske cerkve v Novem mestu.
- Najnovejša umetnostno zgodovinska odkritja v Novem mestu. Kronika slovenskih mest. IV. Str. 22, 217.
- Helfert, Kunst-Topographie des Herzogtums Kärnten. Wien. 1889.
- Holtmeyer, Cistercienserkirchen Thüringens. Jena 1906.
- Kovačič Fran, Zgodovina lavantinske škofije. Maribor 1928.

- Marolt Marjan, Dekanija Vrhnika. Ljubljana 1929.
- Dekanija Celje. I. Maribor 1931.
  - Celje. Novo mesto. Progres 1932.
- Mettler Adolf, Mittelalterliche Klosterkirchen der Hirsauer und Cistercienser in Württemberg. Stuttgart 1927.
- Mušič Marijan, Arhitekturno zgodovinske ugotovitve ob restavraciji mariborske stolnice, objavljene v ČZN XXXIV (1939), str. 197—201; XXXV (1940), str. 61—66; ZUZ XVI (1939-40), str. 107—110; XVIII (1942), str. 117—118.
- Rose Hans, Die Baukunst der Cistercienser. München 1916.
- Stegenšek A., Dekanija Gornjegrajska. Maribor 1905.
- Konjiška dekanija. Maribor 1909.
- Stelè dr. France, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Ljubljana 1924.
- Sodni okraj Kamnik. Ljubljana 1929.
  - Stenske slike v minoritski cerkvi v Ptuju. ČZN 1951.
  - K stavbni zgodovini dominikanskega samostana v Ptuju. ČZN 1953.
  - Srednjeveška umetnost v Kranju. V žontarjevi zgodovini mesta Kranja. Ljubljana 1939.
  - Gotske dvoranske stavbe v Sloveniji. ZUZ 1938.
  - Ptujška gora. Celje 1940.
  - Mariborska stolnica. ZUZ XIX (1943), str. 1—37.
- Steska Viktor, Župna cerkev v Starem trgu pri Ložu. IMK. 1905. Str. 35.
- Veider Janez, Stara ljubljanska stolnica. Njen stavbni razvoj in oprema. Ljubljana 1947.

## SREDNJEVEŠKA GRAJSKA ARHITEKTURA NA DOLENJSKEM\*

Stavbno zgodovinski oris

Komelj Ivan, Ljubljana

### VIRI, LITERATURA IN PREGLED

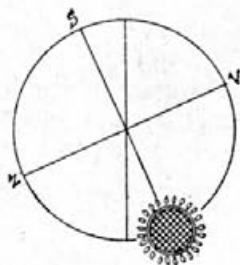
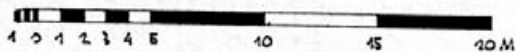
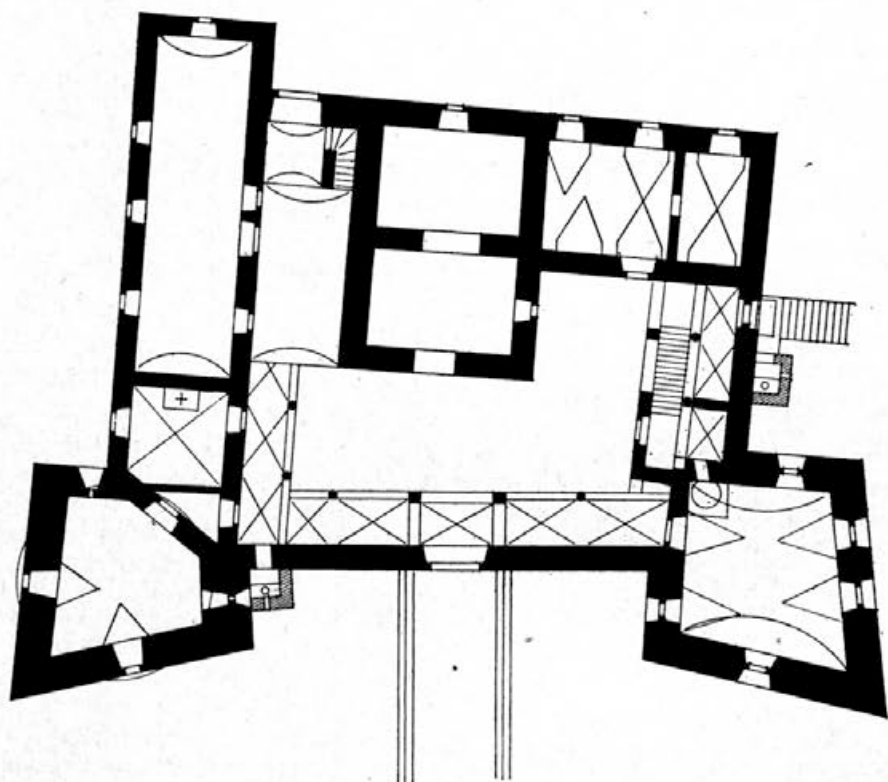
Ker nimamo starejših stavbnih popisov naših gradov, razen Valvasorjevih skopihotic, je slikovno gradivo eden najvažnejših stavbno zgodovinskih virov. Posebno dragoceno je Clobucciarichevo topografsko gradivo za zemljevid notranje avstrijskih dežel in zbirka bakrorezov v XI. knjigi Valvasorjeve *Die Ehre des Herzogtums Krain*, poleg raznih drugih upodobitev na votivnih slikah, romarskih podobicah in starejših litografijah.

Najstarejši primer je upodobitev Hmeljnika na sliki Usmiljenega samaritana v gradu Hmeljniku. Slika iz druge polovice 16. stol. je bila hkrati tudi najstarejši primer resnične pokrajine v našem slikarstvu (Stelè, *Mon. artis slov.* II., 7). Grad je slikan od značilne strani z vidnim dvojnimi obzidjem s stolpi. Ena slika, deloma še pod beležem, je bila do nedavna ohranjena v prizidku med stolpom iz začetka šestnajstega stoletja in prvotno zahodno dvoriščno steno. Slika je z rastlinskimi motivi služila kot sobna stenska dekoracija.

Clobucciarich (Dr. Fritz Popelka, *Die Landesaufnahme Inneroesterreichs von Johannes Clobucciarich 1601—1605*), prior avguštinskega samostana v Fuerstenfeldu, je v gradivu za zemljevid notranje avstrijskih dežel ohranil iz let 1601—1605 najstarejšo upodobitev Klevčeva (list XXVII 106), Mehovega (XXVIII 100, 117), Vrhkrke (XXVII 109), Višnjegore (XXV 99, 98), Otočca (XXVII 108), Podbrežja (XXIX 118), Kočevja (XXIX 120). V teh bežnih, večkrat celo obrobnihih skicah, so se nam ohranile slike naših gradov v obliki, kakršno jim je dal srednji vek in katere še ni spreminjati barok. Zunanji obris je brez dvoma dobro pogoden, manj točni in površni so detajli, tako da praktično skoraj ne prihajajo v poštev.

Risba Vrhkrke je edina podoba, ki kaže še neporušen grajski kompleks. Zanimivo je, da se obe risbi Mehovskega gradu razlikujeta od Valvasorjevega bakroreza. Klevčev, ki je v detajlih površen in ne-

\* Nagrajeno s Prešernovo nagrado l. 1950.



GRACARJEV TURN  
PRITLIČJE

Sl. 1. Gracarjev turn (Tolsti vrh), tloris





Sl. 2. Tolsti vrh (Gracarjev turn)

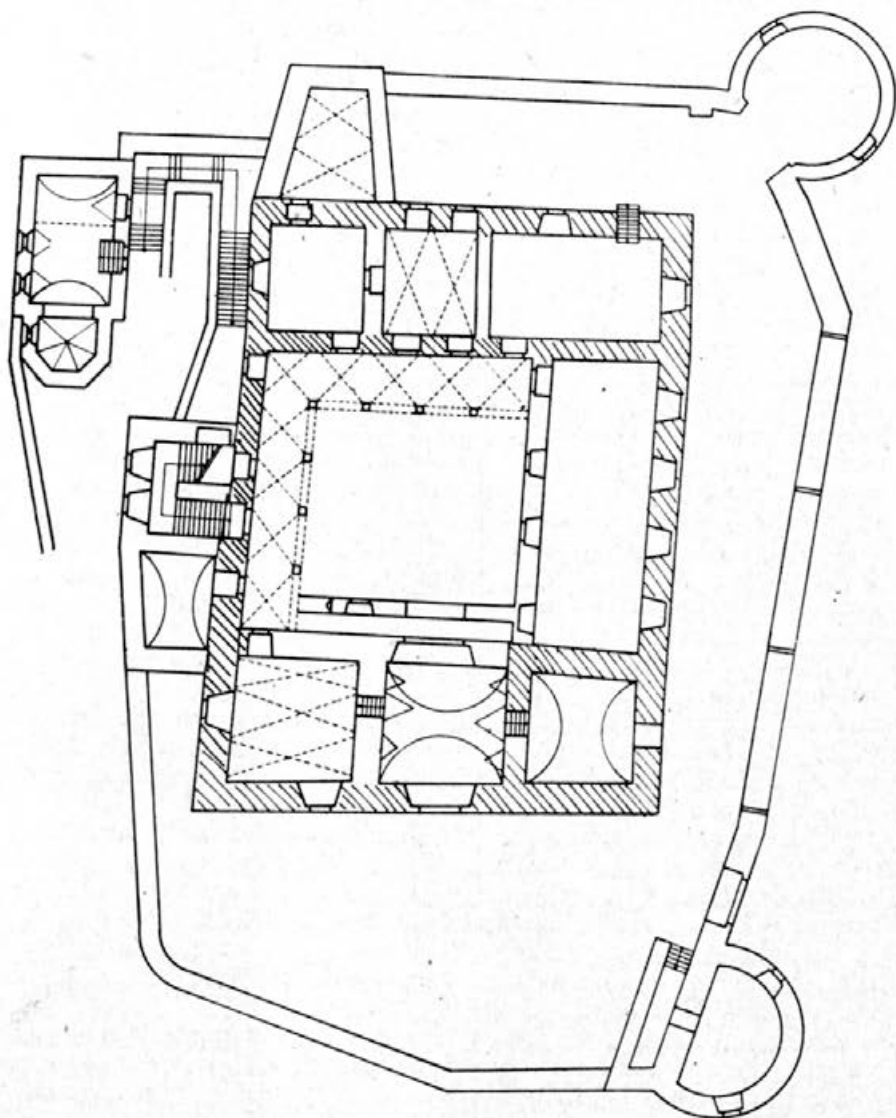
siguren, je kot celota sijajno rešen. Nad stavbnimi kompleksi dominira mogočen stolp. Tudi Višnjegorski grad nam je ohranil z dveh različnih pogledov. Severni pogled se po obrisu v glavnem sklada z Valvasorjem.

Pri vseh upodobljenih gradovih, tudi pri teh, ki so danes že popolnoma razrušeni, nastopa obzidje s stolpi, edino Klevevž je izjema. Otočec je do nedavnega ohranil že za Clobucciaricha uveljavljeno mirno silhueto, dočim je Klevevž izgubil za Valvasorja še ohranjeni poudarek v mogočem stolpu. Primerjava enih kot drugih slik pa je tudi poučna in značilna za značaj Clobucciarichovih in Valvasorjevih upodobitev. Nedvomno je značaj gradov pri Clobucciarichu bolj zadet in pristneje prikazan kot pa pri Valvasorju, kjer že hoteno oblikuje estetika njegove dobe. Tako n. pr. se pri Klevevžu močan in visok stolp na Clobucciarichovi sliki podreja okolici in okoli tega središča se gnetejo in stiskajo objekti. Valvasor pa je nepravilni in lomljeni tloris Klevevža oblikoval v pravičnega, stolpu pa je odvzel videz dominantnega položaja. Podobno velja tudi za Višnjo goro in Mehovo. Vsekakor pa je bil Clobucciarich odličen risar, ki je v nekaj potezah znal podati najvažnejše in najznačilnejše v obrisu gradu.

Valvasor nam je z XI. knjigo *Die Ehre des Herzogtums Krain*, Laybach 1689, bogat vir za študij naših srednjeveških gradov. V obsežnem seznamu gradov in graščin na Kranjskem jih je od tega na Dolenjskem vsaj 60 srednjeveških. Od tega števila se jih je do ne-

davna ohranila komaj ena tretjina. Slikovni vir nam daje bogato gradivo za rekonstrukcijo za Valvasorja že deloma razrušenih ali opuščenih gradov, kakor tudi za primerjavo in ugotavljanje zgodnejših oblik pri gradovih, ki so se do nedavnega ohranili v več ali manj spremenjeni obliki. Valvasor je za nas važen predvsem kot slikovni vir, pa tudi tekstni del ni vselej brez pomembnosti za študij arhitekture naših gradov. Pri slikovnem gradivu smo že omenili, da ga vodi estetika dobe in da tej ustrezno reže v baker. Primerjava med risanimi predlogami v Valvasorjevi grafični zbirki v Zagrebu in kasnejšimi bakrorezi bi pokazala, koliko se morebiti bakrorezi odklanjajo od risanih predlog. Kadar grajsko dvorišče obkrožajo arkadni hodniki, elika grad od dvignjenega pogleda tako, da je vselej možno videti v dvorišču arkadne hodnike. Na ta način je naslikal na Hmeljniku hodnike na oni strani, kjer jih ni in jih nikoli ni bilo. Tlorisne nepravilnosti, morda zaradi težav s perspektivo, izravna tako, da večkrat dobimo pravilno zasnovo namesto nepravilnih in lomljenih oblik. Izrazita taka primera sta Mokronog in Stari grad pa tudi Klevevž. Priznati pa mu je vernost in točnost pri posameznih objektih in detajlih, pri njih številu, n. pr. številu okenskih odprtih in podobno.

Tekstni del je, kar tiče arhitekturni popis, bolj skromen. Ob strogo zgodovinskem delu se ne bom mudil, karakterizira ga med drugim tudi netočnost podatkov, razen kadar sam citira ali navaja vir. Tudi v tem delu, enako kot slikovnem, ga vodi estetika njegove dobe. Skop in skromen v stavbnem popisu, v razlagi svojih estetskih naziranj, ob navdušenju nad novo arhitekturo ali pa ob ugotovitvi še stare, vsekakor zastarele, nam daje svoje skromne stavbnozgodovinske podatke. Za Ribnico pravi: »...es ist ein zwar grosses, doch nach denen alten Bau-Regeln aufgefuehrtes Gebäu, und ist inwendig darinn eine Capelle S. Johann des Täuffers, so vor mehr als zweyhundert Jahren geweihet...« (Valv. XI, 466. izd., Krajec). Pri Trebanjskem gradu je v sliki in popisu ohranjen brčkone prvoten stolp. »Das Schloss ist von ansehnlicher Groesse und mit Thuernen wol versehen, unter welchen insonderheit ein grosser, starcker und hoher viereckter Thurn, der vor langen Zeiten aufgefuehrt und allen Ansehn nach mit der Zeit das uebrige Gebäu diesem grossen Thurn beygefuegt worden.« (Valv. XI, 587.) Tudi za Rožek sporoča četverooglat stolp, hkrati pa omenja tudi spremembo, ki se je izvršila v njegovem času. »Daselbst ist es trefflich-sauber gebaut und ein grosser viereckter Thurn darinn... Diesen vortheilhaftten Bau hat das Schloss dem jetzigem Herrn Besitzer zu dancken, als welcher die nach der alten Manier aufgerichtete Zimmer gaentzlich ueberbaut.« (Valv. XI, 471.) Tudi za Hmeljnik sporoča, da je to že star grad in ugotovi spremembo, ki se je brčkone izvršila v renesansi. »Vorzeiten ist diss Schloss gar fest mit Thuernen, starcken Ringmauern und Graben aufs Beste versehen gewesen, aber ein Herr von Aursberg hat daran viel verbessert, und es in einen feinen Bau-Stand gesetzt, als welcher zwo Seiten von Grund auf mit gantz neuaufgefuehreten Mauren geruestet, und also das Ansehn des Gebäues um ein Gutes vergroessert hat.« (Valv. XI, 286.)



## HMEĽJNIK

Sl. 3. Grad Hmeljnik, tloris

V bistvu so to le bolj slučajnostne opazke, ki pač karakterizirajo estetsko naziranje dobe in njegovo osebno.

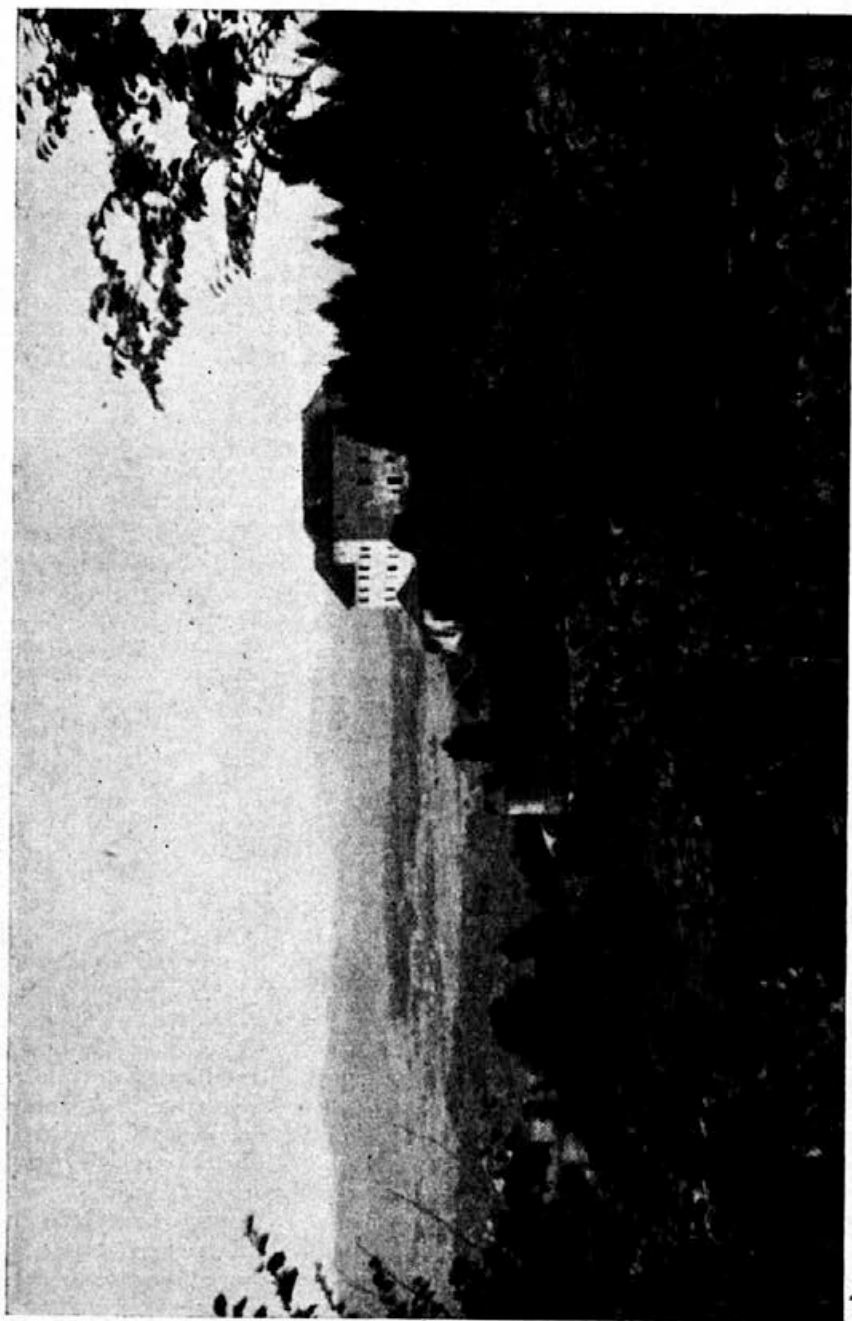
Vendar nam je poleg teh splošnih in redkih ugotovitev ohranil nekaj prav važnih podatkov in sporočil. Pri popisovanju starega Čreteža je potrdil splošno veljavno ugotovitev o početni stolpasti obliki gradov. Pri popisu starega stolpa nad novejšim gradom pravi: »Massen ehdessen in Crain gantz gewoehnlich war, dass man solche Thuerne an statt der Schloesser auffuehrte.« (Valv. XI, 470.) Za postanek sedanjega Šumberskega gradu citira listino, ki govori o gradnji novega gradu. (Valv. XI, 504.) Ta citirana listina je še posebej važna, ker potrjuje ugotovitev o tradiciji stolpaste oblike gradu. Grad, po citatu okoli 1465. leta, ohranja obliko stolpa.

Pisano gradivo pa daje tudi podatke, ki govore o usodi že razvaljenih gradov in o vzrokih njih rušenja. Izguba funkcije je običajen vzrok njih opuščanja, material gornjega gradu se uporabi za spodnji udobnejši. Obdelani kamen Dobropoljskega gradu je deloma služil za zidavo Čušperka. »Den man hat es gantz abgebrochen, und was gute gehauene Steine gewest, zum Bau dess neuen Schlosses Zobelsberg verbraucht.« (Valv. XI, 245.) Za Kozjak pravi: »Anjetzo wird es zwar nicht mehr bewohnt seit dem das neu aufgerichtete Gebäu Kleindorff stehet.« (Valv. XI, 315.) Za Boštanj ob Savi pravi, da so ga razrušili kmetje leta 1515 (Valv. XI, 495), za staro Sotesko pa trdi, da jo je razrušil Herman Celjski 1458. (Valv. XI, 12.)

Slikovni material bo kljub nekaterim netočnostim predragoceno pomagal pri sistematičnem načrtovanju in rekonstrukciji srednjeveških tlorisov. Hkrati pa so to edine upodobitve za dobro večino danes ne več ohranjenih gradov. Tudi redkobesedni tekstni del daje nekaj stavbno zgodovinskih podatkov, predragocenih za študij stavbno zgodovinskega razvoja.

Kot omenjeno prihajajo kot slikovni vir v poštev tudi starejše upodobitve na nabožnih podobnicah, votivne slike (Mokronog na votivnih slikah na Žalostni gori pri Mokronogu), oltarne slike (pogled na Mokronog na sliki Sv. Florijana iz 2. pol. 18. stol. — deloma poškodovani — pri Sv. Florijanu pri Mokronogu), cela vrsta Wagnerjevih litografij iz 1. pol. 19. stol., grbovne in napisne plošče (Turjak), ter končno tlorisi v starejših katastrskih mapah.

Kosovo gradivo I—V je važen vir za ugotavljanje prvih pisanih sporočil o naših gradovih. Ne gre vselej za direktno imenovanje gradu z označbo castrum ali podobno, temveč navadno za seznam prič na koncu listine, ki se imenujejo po gradu. Tu moram poudariti, da se prva omemba v listini ne sklada vselej z dejanskim stanjem razvaline in uporaba prve zgodovinske izpričane letnice za ante quem današnjega ni na mestu, ker v časovnem opredeljevanju arhitekture večkrat govore bolj točno formalno stilski kriteriji. Prva omemba nam pove le, da je grad tedaj stal, ne govori pa vselej za starost ohranjene razvaline. Pri Višnjegorskemu gradu nimamo več vidnih sledov gradu nekdanjih Višnjegorcev, temveč jedro sedanje razvaline nosi znake zrele gotske dobe. Isto velja tudi za Hmeljnik. Jedro je mnogo mlajše kot pa v virih navedena letnica prve omembe. Podobno je tudi za da-



Sl. 4. Hmeljnik

našnji Šumberk, kjer je Valvasor ohranil letnico zidave novega gradu. Težja pa je ugotovitev razmerja med pisanim sporočilom in dejanskim stanjem pri že tako razrušenih gradovih, da se, razen načina zidave same, ni ohranilo prav nobenih časovno določljivih fragmentov.

Za iskanje prvih omemb in podatkov o stavbni zgodovini naših gradov sem uporabljal tudi Schumijev Archiv fuer Heimatkunde in Urkundenbuch ter gradivo v Mittheilungen des Musealvereins fuer Krain ter drugih podobnih publikacijah. Za precejšnje število gradov pa mi je dal na razpolago podatke prof. M. Kos iz svojega rokopisnega gradiva, za kar se mu najlepše zahvaljujem.

Zanimiva je, na podlagi virov ugotovljena časovna razporejenost gradov. Na Dolenjskem se v 11. stol. v virih ne imenuje noben grad. Sicer imamo za kraj Krško prvo sporočilo že za leto 895 (Gr. II, 509), grad sam se tedaj ne omenja izrecno in vir določno govori o »predium ultra fluvium Sowam Gurcheult nuncupato«. Ker pa imamo večkrat isti naziv za naselje in grad, bomo morali biti posebno pazljivi pri onih nazivih, ki se ne končujejo značilno na -eck ali -stein, -berg ali -burg ter so hkrati skupni za grad in selišče. V takem slučaju bomo večkrat imeli opravka le s prvo omembo naselja, ne pa še gradu. Do srede 12. stol. zasledimo na Dolenjskem vsaj pet gradov (Mokronog, Žibnek, Šumberk, Sicherstein, Škrljevo), vendar z gotovostjo ne moremo to trditi niti za Škrljevo, niti za Mokronog, ker se le-ta v virih izrecno kot grad imenuje šele 1256 (Jaksch, Mon. Car. IV, 491). Do konca 12. stol, se je pridružila Višnja gora, Krško, Obla gorica (Wolchenberch), Mehovo, Turjak, Svibno, Breitenau (izrecno turen gen Praytenaw šele 1351, list. Drž. arh. Dunaj — prof. Kos), Boštanj (Sawenstein), Rakovnik ? naselje 1195 (GRN 852). Do srede 13. stol. se v virih omenja Falkenberg, Mirna, Orišek, Ribnica, Čušperk, Dobro pole (1220 se prvič omenja vas, Gr. V, 310; o gradu sporoča Valvasor, da je bil tedaj že razvalina; danes ni sledov), Lihtenberg, Hmeljnik, Prežek, Čretež, Gradec (? ime že 1228, Archiv II, 47, Graecz 1326, MMVK 18, 144, grad Grecz pa šele 1476, Carniolia 1910, 235 — prof. Kos), Stari grad, Kostanjevica, Poljane (kraj že 1248, Schumi II, 120, castrum... de Poelano 1336, list. v Drž. arh. Dunaj — prof. Kos), Rožek, Wilingrain (Breški grad) vas prvič 1241 Gr. V, 766. Do konca 13. stoletja z gradovi Otočec, Sostro, Lanžprež, Štrlek, Klevevž, Žužemberk, Podpeč (Gallenstein) naraste število na 35 + 1 grad, kar je več kot polovica vseh gradov na dolenskem teritoriju, ugotovljenih s pomočjo pisanih virov in Valvasorja. Računali pa smo tudi gradove, katerih eksistenca je več ali manj dvomljiva, s prvo navedbo naziva sporočenega v pisanih virih. V 14. stol. sledi Krupa (? 1312 prvič reka Crop, list. v arh. na Dunaju, Nem. vit. red — prof. Kos), Soteska, Kozjak, Ortenek, Kostel, Kočevje (? kraj prvič 1339), Vrhkrka, Graben, Luknja, Gorenji Mokronog, Rukenštajn; viri 15. stoletja pa poročajo za Mokrice, Fridrihštajn, Trebnje. Gradovi Vinica, Šrajberski turn, Bogenšperk, Rakovnik, Podbrežje, Gracarjev turn, po značaju še srednjeveški s srednjeveškimi stavbnimi fragmenti pa ne nastopajo v virih srednjega veka, enako tudi ne pri Valvasorju sporočena Št. Jurjeva gora (S. Joergenber) in Ottenstein. Seznamu srednjeveških gradov pa je še pri-

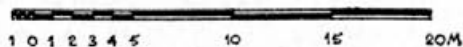
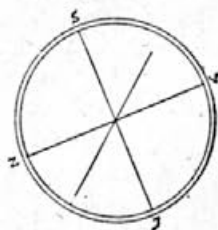
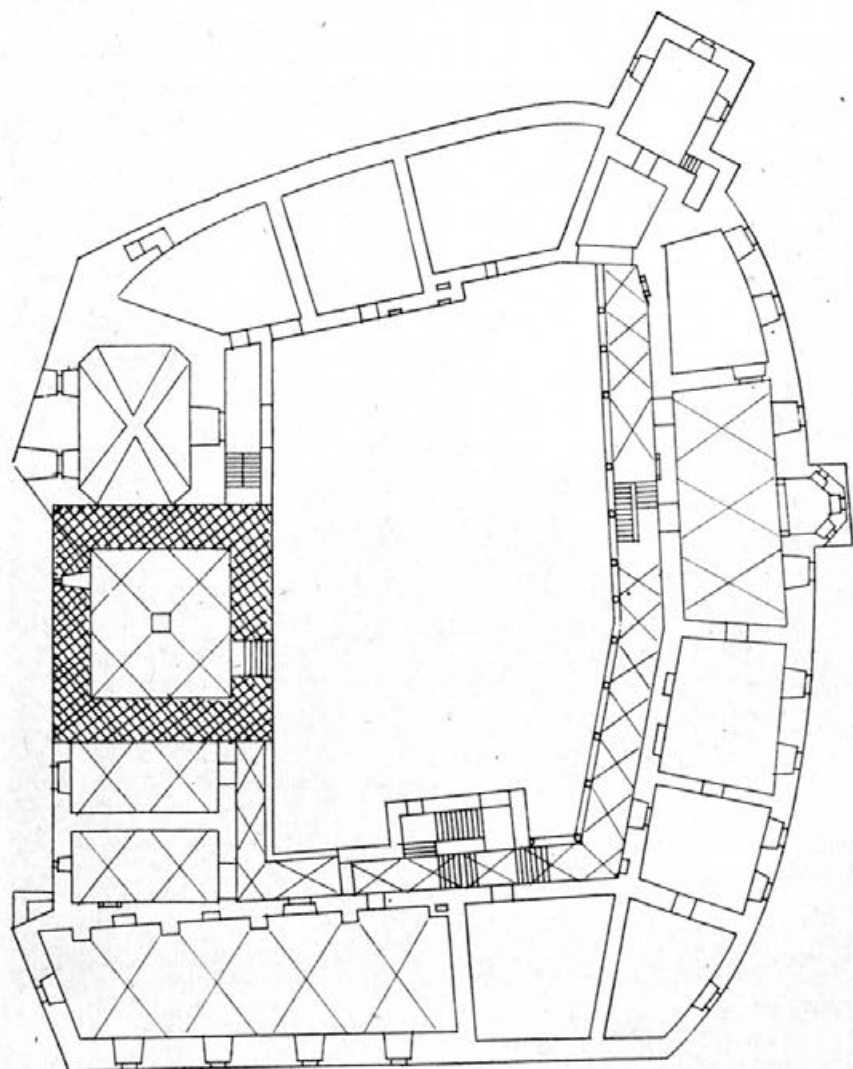


Sl. 5. Hmeljnik, renesančno dvorišče

štetih Erkenstein in Radeče, kakor tudi Boštanj pod Grosupljem, čeprav njegov postanek sega že v sredino 16. stol. Potemtakem se število vseh omenjenih gradov dvigne na  $61 + 1$  (62). Če si poblize ogledamo kronološko razpredelnico, koder bo zaenkrat v veljavi prva navedba imena, pa naj gre tu za grad sam ali ime naselja, dobimo tako sliko:

#### 1. polovica 12. stoletja

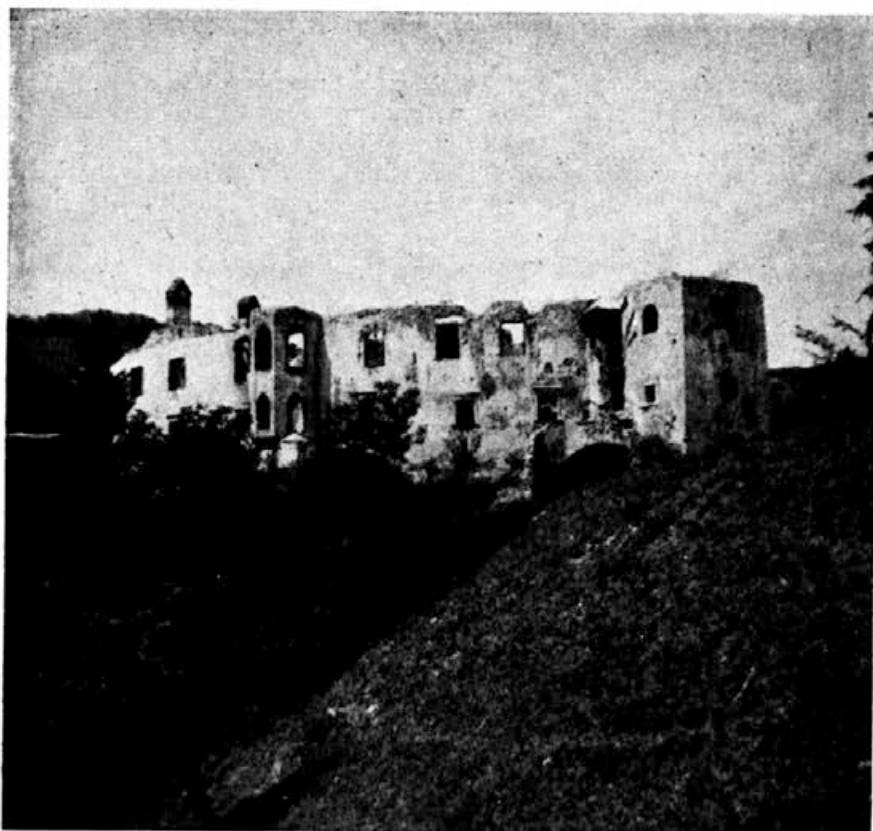
1. Škrljevo 1130 18. okt., predium (?) Chrilowe (Gr. IV, 99).
2. Mokronog (Nassenfuss) 1137, Heinrich de Nazvoz (Gr. IV, 142). Grad-castrum 1256 (Jaksch, Mon. Car. IV, 491).
3. Zibnek (Siebenegg) 1139, Purchardus de Susnic (Gr. IV, 152), castrum in Sybenekke, Sybnekke 1286, castrum muri ambitu conclusum (Mon. Germ., Const. III, 658 — prof. Kos).



# KLEVEVŽ

Sl. 6. Klevěž, tloris





Sl. 7. Klevevž

4. Sumberk (Schoenberg) 1141 mes jul., Meginhardus de Sconenberge (Gr. IV, 169).
5. Siecherstein 1147 20. apr., Rüdiger de Sichenstein (Gr. IV, 237).

#### 2. polovica 12. stoletja

6. Višnja gora (Weichselburg) 1152 Meginhalmus de Wisilperc (Gr. IV, 312).
7. Krško (Gurkfeld) 1154 12. marca Perhtoldus de Gurchewelt (Gr. IV, 322), kraj prvič 895 (Gr. II, 309), castrum Gurkenelt cum tota dominicatura 1189 25. jul. (Gr. IV, 760).
8. Obla gorica (Wolchenberch) 1161 13. febr., Hermannus de Wolchenburch (Gr. IV, 421), castrum Wolchenburch (Gr. IV, 489).
9. Mehovo (Maichau) okoli 1162 Hartwic (de) Micho (Gr. IV, 451), sub castro Michow okoli 1215 (Gr. V, 245).
10. Turjak (Auersberg) 1162 3. maja Engelberus de Vrsberch (Gr. IV, 441), ober hus ze Ursperg und dez nider 1318 (MMVK 18, 134).

11. Svibno (Sharffenberg) okoli 1175 Chunrat de Scharphenberch (Gr. IV, 565).
12. Zalog (Breitenau) okoli 1180 Bertoldus de Praneovege (Gr. IV, 657), Preitenawe 1249 (Schumi II, 128), turen gen Praytenaw 1351 (list. v Drž. arh. Dunaj — prof. Kos).
13. Boštanj (Sawenstein) 1197 31. okt. Otto et filius Wlwingus de Sowenstein (Gr. IV, 898).

## 2. polovica 13. stoletja

14. Falkenberg okoli 1214 Marquart de Valchenburch (Gr. V, 252).
15. Mirna (Neudeck) 1215 4. okt. Zoppo de Nidech, castrum 1250 (Jaksch, Mon. Car. IV, 386).
16. Orišek okoli leta 1215 sub castró Orishek (Gr. V, 244).
17. Ribnica (Reifnitz) 1220 (Schumi, Urk. II, 25), castrum Reineuz 1263 (Schumi, Urk. II, 249).
18. Čušperk (Zobelsberg) 1220 7. apr. Hartwicus de Czobelsperch (Gr. V, 310), castrum (Schumi Urk. II, 1248, 120).
19. Dobropole (Gutenfeld) 1220 7. apr. dominus Gebardus de Gütenvelt ?vas (Gr. V, 310)
20. Lichtenberg 1223 25. jan. Noppo de Lihtenberc (Gr. V, 371) grad 1245 (Gr. V, 814)
21. Hmeljnik (Hopfenbach) 1223 Adelhedo de Hopfenbach... (Gr. V, 376) castrum izrečno 1290 (MMVK 18, 150)
22. Prežek (Preiseck) 1228 pred 18. jul. Gotfridus et frater eius Meinhardus de Preiseke (Gr. V, 481)
23. Čretež (Reuttenburg) 1228 18. okt. Rudeger de Rütenberc (Gr. V, 486)
24. Gradac (Graez) 1228 (Schumi Arch. II 47), grad Grecz 1476 (Carniolia 1910, 233)
25. Stari grad (Altenburg) 1230—32 Albertus de Altenburch (Gr. V, 525)
26. Kostanjevica (Landstrass) 1235 (Schumi, Urk. II 63)
27. Wilingrain 1241 8. maja imenuje se vas Williginrain (Gr. V, 766)
28. Poljane (Poelant) kraj 1248 (Schumi II, 120), castrum ... de Poelano 1356 (list. Drž. arh. Dunaj — prof. Kos)
29. Rožek (Roseckh) 1249 Reizekke (Schumi II, 126)

## 2. polovica 13. stoletja

30. Otočec (Woerdl) 1252 (Schumi, Arch. 147, 148), ze Werd an(?) der Vest 1348 (list. Drž. arh. Dunaj — prof. Kos)
31. Sostro (Osterberg) 1256 Osterberch, castrum (Jaksch, Mon. Car. IV, 490)
32. Lanšprež (Landspreis) 1261 (Schumi, Urk. 217), die vest Landespreys 1351 1. VIII (list. Drž. arh. Dunaj — prof. Kos)
33. Štrlek 1267 20. sept. (Zahn, Cod. Fris. I 295), castrum Pravnsdorf sive Stralek okoli 1300 (FRA II, 36, 152 — prof. Kos), 1499 bey dem oeden gesslos Sterlhek (list kap. arh. Nm—Kos)

54. Klevevž (Klingenfels) 1269 (Fontes rer. Austr. II, 31, 304)  
 35. Žužemberk (Seisenberg) castrum Seusenberch 1295 13. V. (list. Drž. arh. Dunaj — prof. Kos)  
 36. Podpečjo (Gallenstein) 1300 Gallestayn, Gallinstayn (Thes. eccl. Aquil., 149, 294 — prof. Kos)

#### 1. polovica 14. stoletja

37. Krupa (Krupp) (?) reka prvič 1321 Crop (list. v arhivu Nem. vit. reda na Dunaju — prof. Kos), današnja grajska razvalina koncept 1. pol. 16. stol.  
 38. Stara Soteska (Alt Ainoedt) 1313 der deber mit der vest zer Ainoed (Mith. d. Inst. f. oester. Gesch. 22), 1454 12. maja haus, turren, der hoech oeder turren in dem mayerhoff, vor der prukehln... (list. Drž. arh. Lj. — prof. Kos)  
 39. Kozjak (Kosieck) 1332 6. dec. Cozyak (list. v Drž. arh. Dunaj — prof. Kos)  
 40. Ortenek (Ortenegg) 1335 12. nov. Ortenek (list. Drž. arh. Dunaj — prof. Kos), castrum de Ortenek 1336 24. jun. (list. Drž. arh. Dunaj — prof. Kos)  
 41. Kostel (Grafenwarth) castrum Grawenwarth 1336 (list. Drž. arh. Dunaj — prof. Kos)  
 42. Kočevje (Gotschee) kraj prvič 1339  
 43. Vrhkrka (Obergurckh) 1341 12. maja kraj (list. Drž. arh. Lj. — prof. Kos), hoff gelegen an der oberngurk pey dem 1371 10. apr. (Drž. arh. Lj. — prof. Kos), turn und vier hoff gelegen zu obern Gurckh bey dem ursprung 1444 10. II. (list. Drž. arh. Lj. — prof. Kos)  
 44. Graben 1350 (MMVK 18, 170), turn zu den Graben an der March 1482 (AF 60 — prof. Kos)

#### 2. polovica 14. stoletja

45. Luknja (Luegg) 1351 1. sept. (list. Drž. arh. Dunaj — prof. Kos)  
 46. Gor. Mokronog (Obernassenfuss) 1390 vest Obern Nassenfüzz (MMVK 19, 132)  
 47. Rukenštajn (Rukhenstain) 1392 (MMVK 19, 135)

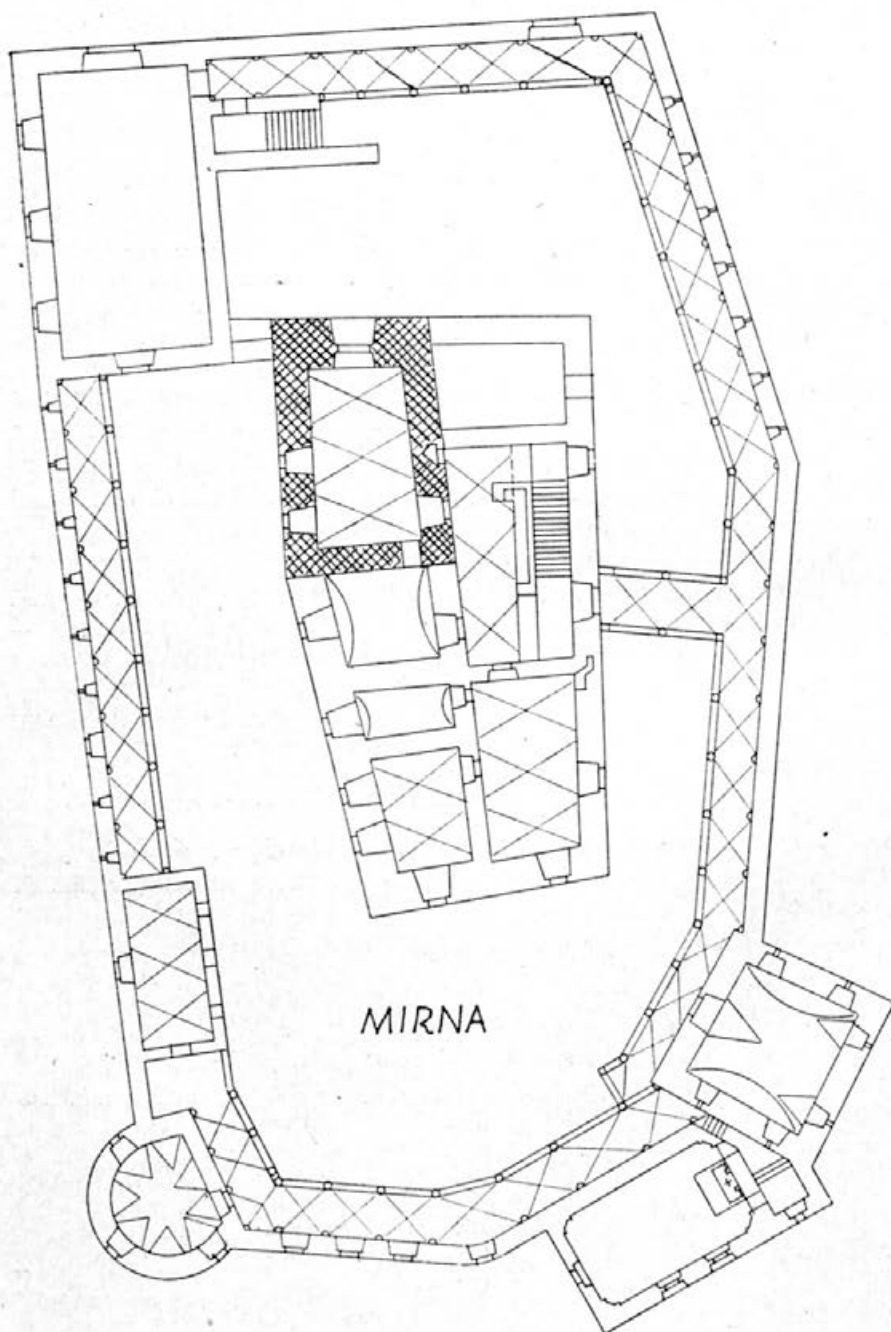
#### 15. stoletje

48. Mokrice (Mokhriz) 1444 geslos Moksrecz (AF 45 prof. Kos)  
 49. Fridrihštajn (Friedrichstein) 1457 geslos Fridreichstain (Drž. arh. Dunaj — prof. Kos)  
 50. Trebnje (Treffen) 1486 turn ze Trefen (CF 80 — prof. Kos)

#### Neomenjeni v virih srednjega veka

51. Vinica  
 52. Šrajberski turn  
 54. Bogenšperk  
 55. Podbrežje  
 56. Gracarjev turn

1 0 1 2 3 4 5 10 15 20M



Sl. 8. Tloris gradu Mirne



Sl. 9. Mirna, arkadno dvorišče

57. Št. Jurjeva gora
58. Ottenstein
59. Radeče (kdaj?)
60. Erkenstein (kdaj?)
61. Boštanj pod Grosupljem (koncept že iz 16. stol.!)
62. Rakovnik (Kroissenbach); vas se prvič omenja 1193 (Gr. IV, 832) 1275 Crespach, Crasperch? (Thes. eccl. Aquil. 181, 151 — prof. Kos)

Skupno število je torej 62 gradov. Ni pa izključeno, da še marsikatera graščina nosi v svoji lupini znake srednjeveške zasnove. Poglejmo še številčno statistiko gradov po stoletjih. Tudi tu se ne bomo vsaj zaenkrat ozirali nato, ali imamo opraviti s prvo navedbo imena naselja ali gradu. Taka statistika pokaže v 12. stol. 14 gradov. V 15. stoletju se jim pridruži 23 gradov (vštevši tudi nesigurni Rakovnik, jedro sedanjega gradu je šele iz 2. pol. 15. stol.). V tem stoletju je tudi postavljenih največ novih gradov. V 14. stoletju pa je 11 novih gradov. Večina ostalih pa bržkone izvira iz poznega 15. stoletja.

Ce pogledamo sedaj še na usodo naših gradov, vidimo, da jih je bila že dobra tretjina razrušena za Valvasorja: Šumberk, Sicherstein, Žibnek, Svibno, Boštanj ob Savi, starejši Čreteški grad, Čušperk, Lichtenberg, Prežek, Kozjak, St. Soteska, Gor. Mokronog, Dobropolje, Ottenstein, Podpečjô, Rekštajn, Sostro, Št. Jurjeva gora, Vrhkrka, Lanšprež, Valvazor sam pa ne omenja več, sicer v virih sporočene Oble gorice, Falkenberga, Oriška, Štrleka, pa tudi Erkensteina nisem našel pri njem. Po Valvasorju do 1941. leta so postali razvaline Mehovo, Krško, Višnja gora, Ortenek, Luknja, Wilingrain, novejši Čretež, Kostel, Poljane, Rožek, Radeče, Friedrichstein. Od ostalih gradov, v kolikor niso postali žrtev strateških požigov v letih 1941—1945 (Mokronog, Turjak, Hmeljnik, Mirna, Ribnica, Stari grad, Otočec, Žužemberk, Klevevž, Gracarjev turn, Krupa, Podbrežje, Rakovnik, Kočevje, Boštanj pod Grosupljem, Breitenau v konceptu iz 17. stoletja), so se do danes ohranili v več ali manj spremenjeni obliki le Škrljevo, Gradac, Mokrice, Šrajberski turn, Trebnje, Bogenšperk, Kostanjevica, Graben, Vinica.

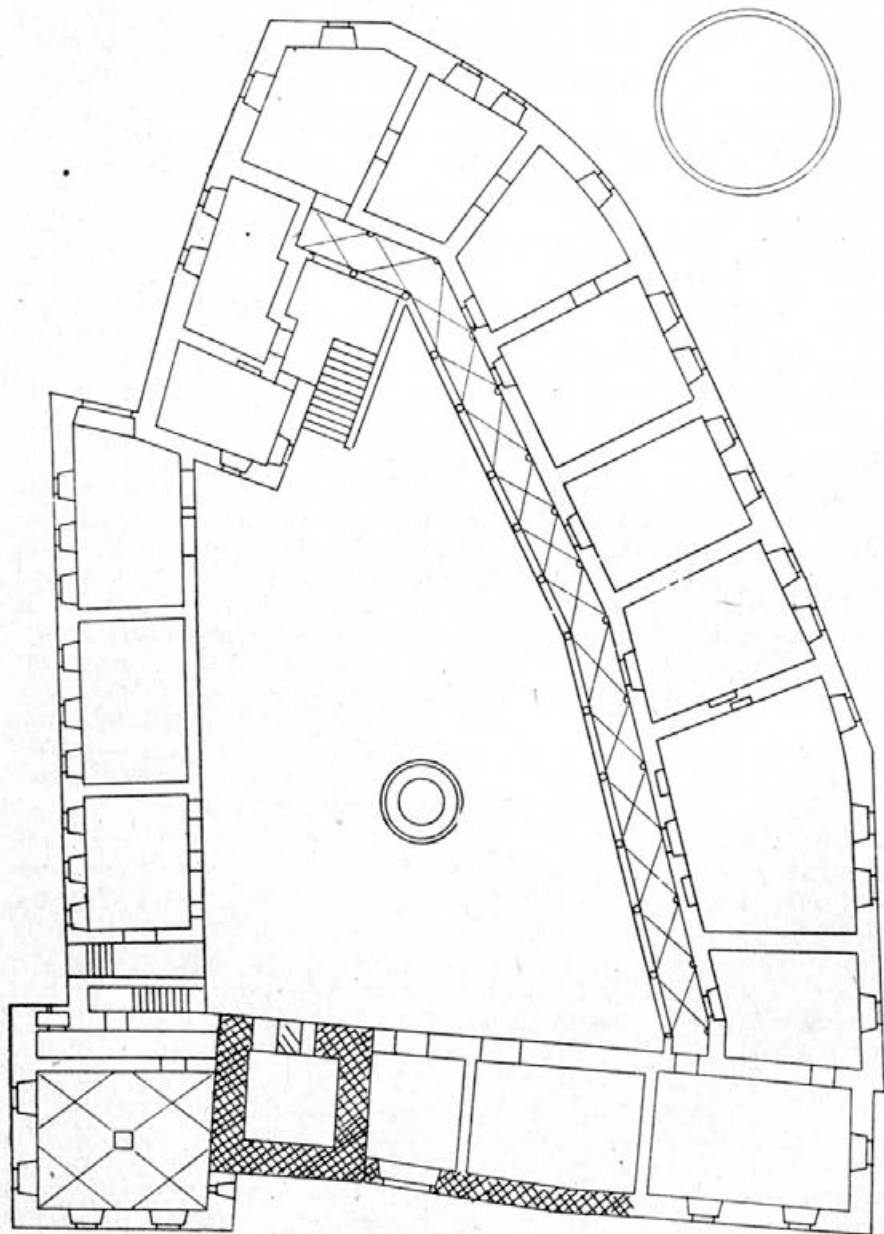
Literatura o naših dolenskih gradovih je kaj skopa. Vse, kar se omenja do druge polovice oziroma do konca 19. stoletja, so le bežne notice brez stavbno zgodovinskega interesa. Omembe v Bischings Erd-beschreibung iz konca 18. stoletja so le topografske drobtinice, enako tudi Heinrich Costa v svojih Reiseerinnerungen aus Krain (Ljubljana 1848) ne kaže dosti interesa za arhitekturo. V seznamu na koncu Burgenkunde omenja Piper poleg Bleda tudi Klevevž. Take in podobne notice skoraj da nimajo praktičnega pomena. Prvo večje in kritično poročilo je v 1891. leta izišlem delu Kärnten und Krain v zbirki Die oesterreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. To je Franke-tov članek Burgen, Ortsanlagen, und Typen von Bauernhäusern na strani 390. Avtor ne podaja stavbno zgodovinskega razvoja, vendar prihaja na nekaterih mestih do prav važnih splošno stavbno zgodovinskih ugotovitev. Starejši gradovi, ki so kaj malo ohranili svoj

prvotni značaj, se v času turške nevarnosti prezidavajo, večajo in nanovo utrjujejo. Tu ločuje dva utrditvena tipa. Obzidje, katero povezuje stanovanjska poslopja, je utrjeno z oglatimi ali okroglimi stolpi, z utrjenim obzidjem povezani stavbni objekti tvorijo na sredi običajno nepravilno dvorišče. Za tak primer navaja Otočec, Luknjo, Mirno in Podbrežje, katerega ima za največji primer take vrste. Drugi, mlajši tip, ki se izvaja iz tega prvega, pa je označen z utrjenimi stanovanjskimi trakti, ki tvorijo in zaključujejo od vseh strani zaprto dvorišče. Oglja pa so utrjeni z močnimi stolpi. Za primer take vrste navaja Žužemberk, Turjak, Mokrice in Krupo, pri kateri pa izrecno navaja pet izstopajočih stolpov. Tako ga opisuje tudi Valvasor. Grad pa je še pred nedavnim rušenjem kazal izrazito četverokotno dvorišče s štirimi stolpi. Ta drugi tip je pri Franketu merodajen in odločilen za kasnejši razvoj. Floris se uravna v pravilno lomljene oblike, stolpi pa vse bolj dobivajo dekorativen značaj.

Druga večja razprava, ki tudi zadeva naše dolenske gradove, je Pettauerjeva študija o Imenih važnejših, starejših gradov na Slovenskem nekdanj in danes (Kronika V. letnik). Ker je to predvsem etimološka razprava, ki se bavi le z ugotavljanjem in iskanjem izvora grajskim nazivom, za nas ne prihaja toliko v poštev. Kar pa se je tedaj pisalo o dolenskih gradovih, je izrazito propagandno turističnega značaja, brez stavbno zgodovinskega interesa, pa tudi brez znanstvene vrednosti (Gradovi v Novomeški okolici v zborniku Dolenjska, izdal Progres 1930; Viktor Pirnat, V dolini gradov v Koledarju Vodnikove družbe; istotam je tudi izšel poljuden Pettauerjev članek o gradovih; poglaviten vir mu je Valvasor.). V Dolenjski, ki jo je izdal Progres 1930. leta, je natisnjen tudi Vurnikov članek O umetnosti na Dolenjskem in njeni metropoli. Poudarja pomen renesanse in baroka za razvoj posvetne arhitekture, posebno grajske. Zanj je Turjaški grad eden najlepših primerov renesančnih grajskih stavb na Slovenskem, Hmeljnik ima najlepše renesančne hodnike.

Ostajata pa še dve važni razpravi, to je Stelétova Umetnost Dolenjske, Etnolog 1933 ter Gregoričevi razpravi Umetnost Dolenjske v zborniku Dolenjska 1938 in Umetnost na Dolenjskem, postavljena za Kroniko 1941, a ne natisnjena. Stelè karakterizira gradove na Dolenjskem kot izrazito fevdalno-internacionalno umetnostno posest brez globljih domačih vezi. Kot taka je v naši domači umetnostni posesti izrazit tuj element. Njih vloga je še danes krajinsko mikavna. Po geografskih vidikih našteje ustrezne tipe. Za Gregoriča so gradovi bogato strnjeno gradivo, kjer se da zasledovati stavbni razvoj iz srednjega veka do zatona po baročni dobi, dalje ugotavlja v razpravi postavljeni za Kroniko 1941, da se stavbni razvoj sklada z razvojem srednjeevropske grajske arhitekture. Omejuje pa se le na takrat še cele gradove, pri najstarejših se mu je po pomoti vrnil Rakovnik. Tudi on jih na koncu karakterizira po geografskem položaju.

Poleg arhivskih virov pa bo še treba pregledati predvsem župnijske kronike in lokalno literaturo, v kateri so stavbno zgodovinski podatki za novejšo dobo.



1 0 1 1 4 5 10 15 60M

## MOKRONOG

Sl. 10. Grad Mokronog, tloris





Sl. 11. Grad Mokronog, stenska slikarija, lovski prizor (okrog 1520—30)

## STAVBARSKO-ZGODOVINSKI ORIS DOLENJSKIH GRADOV

### Zgodnja doba

V primeri s sosednjimi ozemlji je postanek gradov na današnjem dolenskem teritoriju razmeroma kasen, kakor je tudi, gledano v širšem evropskem merilu, razvoj srednjeveške grajske arhitekture na slovenskem teritoriju zapoznel. Če spregledamo Krško, ki se z bližnjim štajerskim Rajhenburgom imenuje že v 9. stol., ne srečamo na današnjem Dolenjskem v 11. stoletju prav nobenega gradu in prvi v virih zapisani nazivi za dolenske gradove izvirajo šele iz prve polovice 12. stoletja. Medtem pa politično živahnejša Koroška izpričuje za ta čas že celo vrsto gradov, ki nastopajo že v 9. in 10. stoletju (dvoje gradov v Trušnjah 859, Gr. II, 309, Kamen v Podjuni 994, Gr. II, 517,

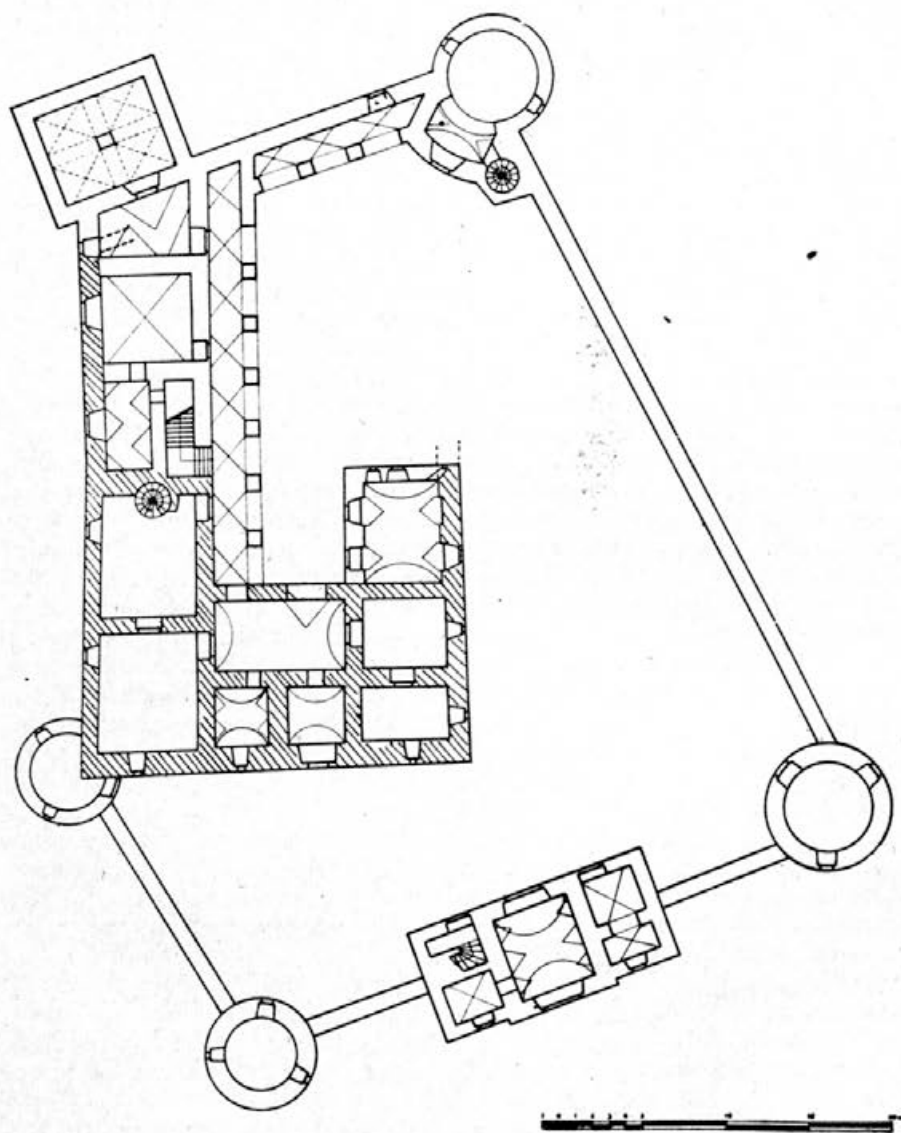
Beljak 979, Gr. II, 468). Tudi v sosednji Štajerski, Primorski in Gorenjski imamo za ta čas nekatera sporočila za sicer tedaj pri nas na zelo redko posejane gradove (Blatograd 880, Gr. II, 299, Rajhenburg 895, G. II 468. V loških hribih se 973 omenja »castrum Bosisen« Gr. II 445. Na Gorenjskem Bled 1011, Gr. III 28, utrdba v Kranju 1075 Gr. III 154, Solkan 1001 Gr. III 1). Ta redka mreža gradov se je jela gostiti šele z 12. stoletjem in s tem stoletjem se pri nas pojavljajo številnejši gradovi srednjeveškega značaja. Ker nimamo trdnih arheoloških dokazov o tej zgodnji arhitekturi, moremo zaenkrat samo domnevati njih obliko. Kar se v virih do 12. stoletja naziva grad (castellum, civitas, castrum, urbs, munimen), je po večini le utrjen dvor ali staro gradišče (Kos, Zg. Sl. 122). Na zunaj si jih moremo predstavljati kot večje lesene ali napol zidane stavbe, nekatere obdane s palisadami, jarkom in nasipom. Kamnit zid okoli dvora je izjema, ki jo vir izrecno navaja (Kos, Zg. Slovencev 121 sl.). Začetek gradov na Dolenjskem sovpada s splošnim porastom njih števila na sosednjih ozemljih ter se tudi v oblikah stavbnega razvoja v glavnem uklada s stavbnim razvojem sosesčine, v kolikor ne igrajo vloge tu ali tam le posebni pogoji, ki sedaj bolj ali manj poudarjajo enkrat vojaški moment v grajski arhitekturi, drugič pa stanovanjskega. Preden gremo na oris stavbnega razvoja samega, se samo na kratko še ozrimo na splošne pogoje, ki so več ali manj odločilno vplivali na značaj grajske arhitekture na Dolenjskem.

Za Dolenjsko, ki je bila po madjarskih vpadih po upravnih edinicah razdeljena na črti Grosupeljska kotlina — jugozahodni obronki Gorjancev med Savinjsko krajino in Kranjsko krajino, in jo je svetno upravna razdelitev 13. stol. združila, razen ozkega pasu med Boštanjem in Kumom v Kranjski s Slovensko krajino (Kos, Zgod. Slov. 108), je bil pri postavljanju gradov odločilen predvsem gospodarsko strateški moment. Deželno brambnega si je kar težko zamisliti. Ko se prične v prvi polovici 12. stol. na Dolenjskem grajska stavbna delavnost, je bila že daleč vsaka nevarnost od zunaj. Zainteresiranost na zemljiški posesti na dotlej politično odmaknjenem in od središč oddaljenem ozemlju je pobudila darovnice freisinški in salzburški cerkvi, od plemstva pa je privabila Spanheime, Višnjegorce, Babenberžane in Ortenburžane, Turjačani pa zastopajo domače plemstvo. Na tako po različnih gospostvih razcepljenem in razdrobljenem ozemlju se je razplamtelo živahno notranje politično življenje, ki je ustvarilo gosto mrežo gradov. O kaki sklenjeni zemljiški posesti ni govora, temveč segajo lastništva eno v drugo. Freising ima posest okoli Bele cerkve, Škocjana, Štrleka in Klevevža. Salzburg obvladuje s Krškimi in Rajhenburgom pot ob Savi proti Hrvatski. Spanheimi, ki imajo močno postojanko v Ljubljani, posedujejo ozemlje ob spodnji Krki, s središčem v Kostanjevici. Kostanjevica naj bi bila protiutež bližnjemu freisinško-babenberškemu trgu ob Hrovaškem brodu. Višnjegorci, ki se v prvi polovici 12. stol. naselijo na svoja kranjska posestva, imajo razsežno posest od zgornje Krke, Višnje gore in Litije do jugozahodnega in južnega podnožja Gorjancev. Višnjegorski ministerijali se imenujejo po Mehovem, Cretežu, Mirni, Hmeljniku, Prežeku. Šumberk pa ima rod

Ortenburžanov, ki so sorodniki Višnjegorcev. Od Grosupeljske kotline pa do Ribnice sega posest Turjačanov, Babenberžani pa so s fevdi freisinškega škofa posegli preko Save v gorice med Mirno in Krko. Pomembno je, da tvorijo ti fevdi nadaljevanje babenberške posesti ob spodnji Savinji in pod Kumom (Kos, Zgod. Slov., poglavje Dinaistični teritoriji). Od držanja važnejših ob poteh in njih križiščih ležečih točk je odvisna celotnost fevdalčevega ozemlja. Dobro to prikazuje geografija dolenskih gradov. Z gradovi so posejana pota ob dolini Krke, Mirne, Radulje, Laknice, Sopote, kakor tudi važnejši prehodi vzdolž Gorjancev in kasneje na Kolpi. Radi take, pretežno v zaledje razpostavljene vrste gradov ne moremo jemati v poštev deželno varnostnega momenta, obratno, morda gre ponekod celo za agresivno zavojevalni značaj (Kostanjevica, Sicherstein, Prežek, Mehovo).

Grajsko arhitekturo, v pomenu srednjeveške, ki hkrati združuje varnostno-obrambne in stanovanjske momente, je prineslo k nam tuje plemstvo. V kolikor bi ohranjeni material dovoljeval, bi ožjih formalnih zvez najprvo poiskali v domovini tujih prišlekov. Širših formalnih podlag pa iščemo v takozvanem rimskem burgu, stolpastih branikih, na nekdanjem rimskem limesu ob Renu (Donin, 74; Schuchardt). Poleg tega stolpastega principa, ki se je najpreje uveljavil v severozahodni Franciji, Normandiji in od nje odvisni Angliji, je ločiti na jugu dediščino rimske pozne antike, ki razvija pravilen, načrten ter svobodno organiziran grad in kastel ter severni princip, kjer se gradovi v svojem razvoju drže pogojev narave danega terena (Clasen 213). Za naš razvoj pa je vsekakor važnejši stolpasti princip in za določene predele, bližje rimski tradiciji (Porenje, Podonavje, v Nemčiji pa je posebno poudariti Bavarsko in sploh južnejše predele, ki se bistveno ločujejo od severnih predelov, n. pr. Saška), je stolpasti grad v prvem obdobju značilna in splošna oblika grajske zasnove, ki je obvezna tudi za naše skromnejše dolenske gradove. Ni pa utrdjena arhitektura novost na našem ozemlju, ki bi se uveljavila šele z 12. stol., ampak sledimo od prazgodovine pa vse do preseljevanja narodov razne oblike utrdbenih naprav, od hallstattskih gradišč, utrjenih z nasipom, pa do organiziranih pozno rimskih utrdbenih naprav. Tu pa naletimo na vprašanje kontinuitete. Material zaenkrat ni toliko preiskan, da bi mogli dati zadovoljiv odgovor. Vsekakor pa lahko trdimo vsaj glede kontinuitete, da se ta omejuje na kontinuiteto geografskega položaja odnosno zemljišča samega, izključena pa je direktna formalna kontinuiteta.

Prvo, zgodnje obdobje daje naši grajski arhitekturi izrazit trdnjavski karakter. Zasedajo se točke ob poteh, križiščih, ali ostalih prehodih. Grad se postavi ali na jezikastr obronek, ki moli iz gorskega hrbta in ga navadno obliva voda (Stari grad, Klevevž, Prežek itd), nastopa pa tudi na kopastih in stožčastih gričih, ki stoje v dolini ali pred gorskim hrbtom (Svibno, Šumberk, Mehovo). V dveh primerih pa so grad postavili na strm greben, ki poteka vzporedno z gorskim hrbtom in ga od njega ločuje globoko vrezana dolina (Rožek, Boštanj ob Savi). V Otočcu, Ribnici, Rakovniku, Wilingrainu pa imamo primer v dolino postavljenega gradu. V tem primeru je bil grad zavarovan z



OTOČEC

Sl. 12. Otočec, tloris



Sl. 13. Otočec, gotski portal

rečnim rokavom ali umetno izpeljanim, navadno z vodo napolnjenim jarkom. Pri hrbtu vzporednem položaju je grad navadno zavarovan z dvema prečnima jarkoma. Grad, ki je postavljen na obronek, varuje prečni jarek, ki reže stavbni teren od ostalega gorskega hrbta, lahko ga pa tudi opasuje polkrožni jarek (Prežek). Pri gradu na kopastem griču se utrditev navadno opira na stene, strmo padajoče na vse strani, ni pa tudi izključena možnost, da se grajski prostor obzida z obzidjem, ki se dviga nad nivojem grajskega prostora (Svibno ?, Čušperk). Jarek pa ni imel samo varovalne funkcije, hkrati je bil tudi najbližji kamnolom za gradbeni material. Na ta poiskan, po naravi že deloma zavarovan in umetno utrjen položaj se postavi grad.

Značilna in običajna oblika v tej prvi dobi je stolp. To dokazujejo več ali manj ohranjeni stavbni fragmenti, za to stolpasto obliko govori tudi Clobucciarichevo in Valvasorjevo slikovno gradivo, Valvasorjev tekstni del pri nekaterih gradovih, grajsko ime samo, ali pa tudi ime pod gradom ležečega naselja. Dosedaj je spomeniško ugotovljena oblika stolpa za Mokronog, Gradac, Šumberk, Višnjo goro, Mirno, Stari

grad, Čretež, Žužemberk, Klevevž, Štrlek, Otrnek, Gracarjev turn, Rakovnik, Luknjo, Kostel, Poljane, Vinico (?), Staro Sotesko, Čušperk. Valvasor priča za Krško, Mehovo, Boštanj, Rekštajn, Lichtenberg pod Bogenšperkom, Trebnje, Kozjak, G. Mokronog, Ottenstein, Podpeč, Št. Jurjevo goro. Ime Šrajberski turn, Gracarjev turn ali pa naziv Podturn enako pričajo za stolpasto obliko. V Rožeku nad Podturnom je še danes opazen v razvalini obris nekdanjega prvotnega stolpa, ki je dal naselju ime, dočim pa Hmeljnik nastopa v novejšem konceptu ter vas Podturn, raztresena nad dolino Radulje nasproti Hmeljnika, govori le za nekdanji, danes ne več ohranjen stolp, po katerem se vas naziva še danes. Že pri Trebanjskem gradu je Valvasor opazil visok stolp, katerega danes ni več, a pri opisu Čretežkega gradu, stolpaste oblike, navaja zanimivo sporočilo, ki tudi govori za stolpasto obliko naših prvih gradov. Valvasor pravi: »Massen ehdessen in Crain gantz gewoenlich war, dass man solche Thuerne an statt der Schloesser auffuehrte« (XI, 470). Stolpasto obliko za početke kamnite grajske arhitekture, poleg ohranjenega spomeniškega gradiva, pisanih in slikovnih virov, potrjuje tudi analogija z gradovi na sosednjih ozemljih (Prim. Baravalle-Knapp, Szabo, 22, Atz, 214, Donin itd.).

V romaniki in zgodnji gotiki gre navadno za četverooglat stolp, masivno zidan in dvignjen v več nadstropij. Mere, kakor tudi oblika tlorisa more biti kaj različna. Kvadrat ali pravilen pravokotnik imamo na Klevevžu, Starem gradu, Rožeku, Mokronogu; stisnjen pravokotnik, ki se približuje že trapecu imamo v Mirni. Pravokotnik s polkrožno posnetimi ogli na dveh sosednjih straneh je opazen v razvalini Stare Soteske. Peterokotnik z vên obrnjenim čelom je na starem Čušperku, Otrnek pa izkazuje polkrožen, na notranji strani ravno lomljen tloris. Oba zadnja primera sta izjemi, tu se tlorisni obris uravnava po obliki skalnatega čoka, kamor je grad postavljen. V večini pa prevladuje običajen, več ali manj pravilen četverooglat tloris. Okroglega nisem na Dolenjskem nikjer zasledil. (Sl. 1, 2, 6, 8, 10, 16, 17, 19, 20 in 21.)

V prvotni zasnovi, brez kasnejših dozidav, se je v razmeroma dobri razvalini ohranil edinole stari Čretež. Stolpasti grad je postavljen nad dolino Lanknice, na poti med Mokronogom in Šmarjeto, na grebenasti obronek, ki je s treh strani zavarovan s strmim pobočjem, na položni strani pa z v skalo vsekanim jarkom. Notranji prostor četverooglatega stolpa je skromen (5,60 proti 5,50), stena sama pa je debela približno 2,50 m. Prvotna višina se ni ohranila, vendar stene delno segajo še v tretje nadstropje, tu se pa zid očitno stanjša. Prvotno je bil vhod postavljen v prvo nadstropje severne stene. V vzhodni steni istega nadstropja je ohranjena lina z močno zožujočim se ostenjem. Enaki odprtini sta tudi v vzhodni in južni steni drugega nadstropja. Vse odprtine, kakor tudi vhod, so zidane s ploščatimi kamni, vrh ostinja je rahlo polkrožno upognjen. Na zunaj odprtine niso bile skrbneje oblikovane ali poudarjene s kamnitim okvirjem. Stropove so nosili leseni tramovi. Solidna zidava je organizirana v plasteh, ogelni kamni so skrbneje oblikovani, niso pa odločilni za višino posameznih plasti.



Sl. 14. Otočec

Stolp, ki danes delno še dobro stoji, je bil za Valvasorja ohranjen in ga je tudi ohranil v popisu, kateri nam lahko služi za rekonstrukcijo naših zgodnjih stolpastih gradov. »Ober dem Schloss auf dem Berge in der Wildniss, befindet sich das alte Schloss Reuttenburg, so aber nur ein starcker und zugleich hoher Thurn gewest, mit ein anderthalb Klaffter dicken Mauer und hoch von der Erden hatte es den Eingang ueber eine huiltzerne Bruecke oder Steeg. Massen ehdessen in Crain gantz gewoelich war, dass man solchẽ Thuerne an stat der Schloesser auffuehrte; damit man sich bey andringender Kriegs-Gefahr desto besser gegen dem Feind wehren koennte. Dieser Reuttenburgische Schloss-Thurn hatte oben herum bey dem Dach einen Gang, von welchem man mit Pfeilschiessen, Steinwerffen und anderem dergleichen Gewehr den Feind ab- und zurueck treiben koennen. Und obwol dieser Thurn viel und undenckliche Jahre ohne Dachstuhl, also dem Wind und Regen bloss und offen steht, ist nichts desto minder die Mauer noch so fest, dass man nicht das geringste davon abbrechen kann.«

Tudi Klevevž ima v Valvasorjevem času še dobro ohranjeno stol-pasto jedro, ki je danes zrušeno vse do pritličja. Lepa je zidava, kjer urejajo višino posameznim plastem višine ogelnih kamnov. Ohranilo se ni prav nobenih drugih detajlov, ki bi točneje opredeljevali starost zidave. Pri Starem gradu, kjer je četverkoten stolp ohranjen v prvotni višini in vključen v kasnejšo zasnovo, so šivani in kamnoseško bolj skrbno izdelani ogli iz izbranega materiala — lehnjaka, iz lehnjaka pa je tudi trilistna lina v tretjem nadstropju. Zidava je še dokaj urejena in organizirana v plasteh, vendar ne več strogo. Podoben karakter je imel tudi stolp v Žužemberku, kjer se je tudi ohranila trilistna lina. V Valvasorjevem času še dobro v nadstropja ohranjeni stolp v Mokronogu ima ogle rezane iz lehnjaka, v prvem nadstropju pa je zazidana večja polkrožna odprtina, ki ima s kosi lehnjaka zidan zunanji okvir.

Jasno časovno določljivih in stilsko značilnih znakov, razen na Starem gradu in Žužemberku, nisem opazil. Računati moramo s tem, da imamo opraviti le s fragmentarno ohranjenim gradivom na eni strani, na drugi strani pa je to uporabna arhitektura, ki odgovarja funkcionalnim zahtevam, predvsem varnostnim in stanovanjskim. Radi tega izrazito utilitarnega značaja je lepотно dekorativni element potisnjen v ozadje; v kolikor nastopa, je dokazan spomeniško le za zrelo gotiko in se formalno sklada s cerkvenim. Ohranjene ni nobene izrazite romanske oblike. Okenska konstrukcija v kamenitih ploščatih zidakih, kakršno smo srečali na starem Čretežu, je običajna skozi ves srednji vek, njen značaj se menja le v toliko, kolikor se zunanji premer razširi ter s tem poveča rahlo upognjeni lok ostinja. Skopo ohranjeno gradivo sicer ne dopušča nobenih domnevanj, ni pa izključno, da je šlo pri naših razmeroma skromnih zasnovah zgodnjega obdobja le za golo konstrukcijo in da se je le izjemoma uveljavil lepотно dekorativni element. V kolikor so ohranjeni starejši, še v romaniko ali zgodnjo gotiko segajoči grajski koncepti, ne kažejo prav nobenega lepотно izrazitega poudarka. Prav povsod gre le za strogo funkcionalno pojmovanje okenske odprtine. Lepotni element se je mogel svobodneje uveljaviti šele v arhitekturi v grajskem kompleksu stoječe grajske kapele. Iz romanske dobe se je tak primer ohranil edinole na Turjaku, ni pa se ohranil tudi grad, razen dela stene ob kapeli, tako da ni možna točnejša primerjava. Zanimiva in poučna pa je primerjava že na kasnejši, zrelo gotski stopnji stanovanjskega koncepta in vanj vključene grajske kapele na Klevevžkem gradu. Ves lepotni poudarek je osredotočen na sakralno arhitekturo, tako slikarski kot kamnoseško kiparski, dočim se stanovanjska zadovoljuje še vedno s skromnimi kamnitimi okvirji. Te razlike je izravnala šele izrazitejša in vse bolj prevladujoča arhitektura pozne gotike, ki v svoji končni fazi enako skrbno in lepotno oblikuje in dekorira posamezne gradbene elemente tudi že na stanovanjskem in uporabnem delu grajskega koncepta in ne več samo v cerkvenem (Otočec, Hmeljnik, sl. 5, 9 in 13).

Radi izrazitih funkcionalno smotrnih in utilitarnih zahtev je zgodnjo profano arhitekturo le težko vključiti v splošen formalno stilski razvoj, temveč je za njo merodajna sprememba v uporabnosti in uporabljivosti stavbnih objektov in v prilagajanju vsakokratnim zunanjim





Sl. 15. Grad v Ribnici, gotsko okence

zahtevam. Za zgodnji razvoj sta značilna dva enakovredna in uravnotežena momenta, varnostni in stanovanjski, vendar gre razvoj očitno vse bolj k poudarjanju in podčrtovanju stanovanjskega elementa. Na zgodnji stopnji, v romaniki in zgodnji gotiki oblikujeta ta dva momenta na utrjeno strateško ležečo vzpetino postavljen stolpast objekt, kar daje največ možnosti varnega zavetja, večje preglednosti terena, lažje obrambe in ne nazadnje gospodujoč poudarek.

Varnostni moment pa se ne omejuje zgolj na prilagojeno, ustrezno obliko arhitekture ter na tri načine vrezanih jarkov, temveč pri nekaterih zgodnjih, na Dolenjskem prav redkih zasnovah oblikuje ta moment tudi varovalno obzidje. Tako zgodnje obzidje se navadno tesno uravnava po robu grajskega terena ter ga nekako obzida. Tak primer je najlepše in najboljše ohranjen v starem Čušperku. Razmeroma ozko, raztegnjeno teme štrlečega grebenastega izrastka je obzidano z dokaj visokim, danes le deloma ohranjenim zidom. Severna, klinasta konica obzidja je z notranjim prečnim zidom tvorila zaključen peterokoten prostor, ki se je po vsej verjetnosti dvigal nad višino ostalega zidu, ter je na ta način oblikoval običajno v zgodnji dobi nasto-

pajoči stolp. Ogli v tem lomljenem delu so skladno šivani ter kamno-seško skrbno oblikovani. Po karakterju zidave zid ne sega preko zgodnje gotike. Na Otrneku se je ohranil fragment obzidja, na katerem je danes naslonjen severni trakt. Tudi tu oblikuje na skalo postavljena konica obzidja polkrožen z notranjim prečnim zidom zaprt prostor. Kot na Čušperku se tudi tu ni ohranila prvotna višina. V tem, nekdanj stolpastem, v višino dvignjenem objektu, sta se ohranili v severni in južni steni dve okrogli odprtini, za katerima se ostenje močno razširi. Zidava tega zidu je urejena, karakterizirajo jo veliki kosi v vrste postavljenega lomljenca. Kot kaže danes ohranjena situacija, gre v obeh primerih za kombinacijo okvirnega zidu ter vanj vključenega in nad njim dvigajočega se stolpa. Podoben obzidan grajski prostor izkazujeta že fragmentarni razvalini Svibnega in Žibneka. V obeh primerih z gotovostjo opazujemo obzidano gornjo ploščad, kar potrjujeta tudi pri Valvasorju ohranjena bakroreza. Tudi mokronoški grad je v zvezi z delno še ohranjenim stolpom ohranil del obzidja, ki kaže prav isti karakter zidave kot stolp sam. Na starem obzidju, ki se lepo ovija in lomi skladno s terenom, je postopoma rastel Klevevž. Obzidje je vsekakor starejše kot 1449 postavljeni stanovanjski objekt s kapelo in mlajše kot že omenjeni stolp. Tudi na Turjaku ohranjeni zidni fragment z romansko kapelo priča o nekdanjem obzidanem grajskem prostoru, kapela je v romaniki večkrat vključena v grajsko obzidje.

V ohranjenem spomeniškem gradivu na Dolenjskem smo opazili kot početno obliko grajske arhitekture stolp, ki stoji samostojno in ga varuje jarek, ali pa se vključuje v obzidje, ki opasuje grajski prostor. V tem zadnjem primeru stolp ni več obvezen, za to bi govorili razvalini Svibnega in Žibneka, vendar to trditev vzamemo za sedaj še z rezervo. Tudi slike v Valvasorju ne govorijo za stolpasto jedro. Stolp pa je kot osrednji stanovanjski objekt živ skozi ves srednji vek in se ne pojavlja samo pri skromnejših grajskih konceptih.

## OBDOBJE DO TURŠKIH VPADOV

Zapletena zgodovina posameznih spomenikov in fragmentarnost ohranjenega spomeniškega gradiva ne dovoljuje rekonstruirati podrobnega razvoja grajske arhitekture. Tudi oblikovalni principi so pri grajski arhitekturi manj stalni in bistveno drugi kot pri cerkveni. Pri cerkveni gre vselej in vsakokrat za le enemu in edinemu smotru namenjen prostor, pri uporabni arhitekturi, kot je grajska, pa gre za kopičenje prostorov, ki jih oblikujejo vsakokratne nove zahteve, ki se podrejajo predvsem spremenjenim stanovanjskim in varnostnim oblikovalnim principom.

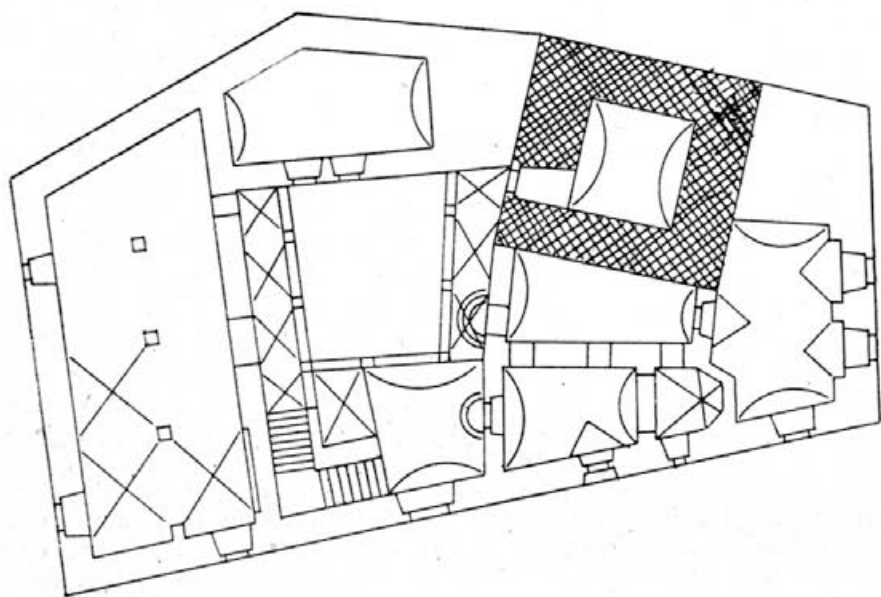
Konsolidacija notranjih razmer, ustalitev ministerjalstva, spremenjene oblike življenja, iskana udobnost, je izza 14. stoletja spreminjala značaj naše grajske arhitekture. Razgibano notranje politično življenje karakterizira početno dobo naših gradov. Značaj teh prvih grajskih zasnov je predvsem vojaški, pa čeprav so te postojanke istočasno

služile tudi za upravna središča zemljiških gospostev. Trdnjavska, stanovanjsko skromna zasnova prvih stolpastih gradov ne ustreza več novim življenjskim prilikam. Prostor je postal pretesen. Vendar se stari položaji ne zapuščajo. Ob prvotnih jedrih običajno rastejo nove ustreznejše zasnove. Postopno in polagoma se zazidava stavbni teren, tloris se poveča in komplicira, radi tesnosti in nezadostnega prostora se pričenja večkrat dvigati tudi v višino. Poleg take organske rasti grajskega tlorisa, imamo tudi primere nastajanja popolnoma novih konceptov. Formalne vzore za te nove koncepte je tudi iskati že v početnih oblikah zgodnje grajske arhitekture.

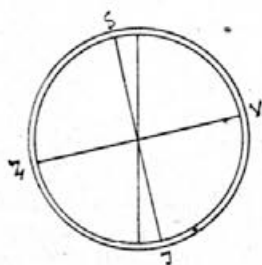
Zgodnjemu stolpu se navadno pridruži večji objekt stanovanjskega značaja. Ta se, ali direktno nasloni na starejšo jedro, ali pa se postavi v njegovo bližino, lahko pa tudi zraste na že obstoječem obzidju. V zgodnjih primerih se tloris novo postavljenih objektov vselej lomi z obliko terena ter tudi novo postavljeni objekt raste iz roba grajskega terena. Na Štajerskem se tak stanovanjski koncept pojavi že v 12. stoletju (Baravalle-Knapp 11), tudi pri gradu (?) v Ljubljani se že zgodaj imenuje palatium (Gr. V, 311 in palacio nostro Leibach 1220). Kdaj se pojavi tak nov stanovanjski koncept na Dolenjskem, ni ugotovljeno in tudi spomeniško gradivo ne daje trdnih osnov. Datirani primer se je ohranil edinole na Klevevžu iz leta 1449. Tu je novo poslopje postavljeno nasproti stolpastemu jedru, dvignjeno je na starejšem obzidju ter se skupno z njim zalamlja v skladu z grajskim terenom. Tudi v Mokronogu se kontura tlorisa novega stanovanjskega poslopja prilagaja severovzhodnemu delu grajskega stavbišča. Tu pa ne gre več za enoten trakt, temveč ta se na konici stavbišča zalomi ter se delno še nadaljuje proti jugu. Iz ohranjenega spomeniškega gradiva lahko omenimo še Stari grad, kjer novi objekt že nastopa v obliki kljuke in se že pravilno zalamlja ter se je, pred delnim rušenjem, naslonil z vzhodnim koncem direktno na starejši stolp. Vse pa kaže, da imamo tu že zelo kasen koncept, nastopajoča okna so preprosta, četverokotne oblike s posnetimi robovi. Nad portalom, ki je danes nadomeščen z novejšim, je bil običajen pomol na kamnitih konzolah. Zanimiv primer širjenja grajskega kompleksa imamo na Mirni. Tu se novi objekt ni postavil na rob terena, temveč se je strnil s stolpom ter z njim skladno raste v višino. Pri vseh prvih naštetih gradovih ustvarja tako postopno kopičenje objektov več ali manj zaključeno dvorišče, ki je v tlorisu navadno nepravilne oblike. (Sl. 6, 7, 8, 10 in 12.)

Enak razvoj doživljajo tudi gradovi, pri katerih smo ugotovili kombinacijo stolpa z obzidjem. Pri teh se v obzidanem prostoru na okvirni zid nasloni objekt in navadno na njem raste v višino. Taka primera sta se ohranila tako v starem Čušperku kot na Otrneku. Dočim pri Čušperku, kjer je zid razvaljen do temeljev, ne moremo časovno ugotoviti nove prizidave, je pri Otrneku ohranjen zelo kasen, morda že v 16. stol. segajoč koncept. Okenske odprtine so že normalnega formata in imajo preproste kamnitne okvirje s posnetimi robovi.

Za večji del ostalih gradov je težko kaj reči. Fragmentarni ostanke, dokler niso arheološko točneje preiskani, ne dopuščajo zaenkrat dokazljivih zaključkov. Vendar je iz ohranjenega gradiva razvidno,



## STARIGRAD



Sl. 16. Stari grad, tloris



Sl. 17. Stari grad

da gre za razmeroma časovno kasno širjenje grajskih kompleksov in da v večini prevladuje skromna zasnova. Razložljivo pa je to z značajem našega fevdalstva, ki skoraj da ni presegalo stopnje ministerjalstva. Tudi pri novopostavljenih gradovih prevladuje skromen koncept.

Stolp ni samo značilna in obvezna oblika za početek gradov na Dolenjskem, ampak je to oblika, ki se pojavlja skozi ves srednji vek. Kot že izrazit stanovanjski objekt se postavi ali na mesto porušenega starejšega gradu (Višnja gora, Šumberk), ali pa je tudi lahko še vedno veljavna oblika za novo nastale gradove. Na ohranjenih spomenikih lahko sledimo razvoj skozi ves srednji vek. Tradicija stolpa se ohranja in nadaljuje od prvih skromnih početkov v romaniki in zgodnji gotiki, v čas, ko poleg početnih stolpastih zasnov že nastopajo večji, ne samo v višino se razvijajoči objekti. Značaj stolpa se je spremenil

novim pogojem ustrezno. Povečali in razširili so se prostori, debelina sten se je stanjšala, povečane okenske odprtine pa se na zunaj oblikujejo in poudarjajo z rezanimi kamnitimi okvirji. Tudi njih število se je povečalo. Gracarjev turn je od zgodnje gotske zasnove korak naprej. Odprtine, ki preje nastopajo le v višjih nadstropjih, se tu že pomaknejo v pritličje, ohranilo se je tu okno s kamnitim rezanim okvirjem na ajdovo zrno. Primer takega poznega stolpastega gradu se je ohranil v Višnji gori. Četverooglat stolp je opasan s pritličnim pristrešenim zidcem. Okna povečanega formata nastopajo že v prvem nadstropju in imajo lepe rezane okvirje z žlebasto posnetimi robovi. Ogli stolpa so skrbno šivani, za vse kamnoseško oblikovane dele je uporabljen lehnjak. Stopnjo naprej pa kaže stolp v razvalini Lukenjskega gradu. Vhod se je pomaknil na tla, okna z rezanimi kamnitimi okvirji pa so že običajnega velikega formata. Pri Višnji gori in Luknji gre za novo postavljen grad namesto starejšega porušenega, Gracarjev turn pa se v virih kasneje imenuje. Za Šumberk je Valvasor v prepisu ohranil listino, ki govori o zidavi novega gradu (XI, 504), kjer pravi: »ein Geschloss und Vesten pauen machen, zu der Wehr zurichten«. Grad so postavili 1463. leta. Torej že v času turške nevarnosti in drugih notranjih vojn. Sicer pa stolp ne kaže več izrazitega trdnjavskega karakterja. Notranji prostor meri 8 proti 9 metrov. Debelina sten je v pritličju 2 metra, nato pa se že v prvem nadstropju stanjša na 1,70. Na vsaki steni prvega nadstropja je po ena večja odprtina, vhod je bil po vsej verjetnosti dvignjen. Enako število je tudi v drugem nadstropju, poleg teh večjih nastopajo neurejeno tudi manjše odprtine. Da so bila okna na zunaj uokvirjena, dokazuje fragment okenskega okvirja, ki je danes uporabljen pri ograji pod gradom ležečega vodnjaka. Stolpasta tradicijo je tudi ohranjal najstarejši del, danes že popolnoma razrušenega, v ravnino postavljenega Rakovnika. Za vse te gradove pa je značilna že skrbna kamnoseška obdelava posameznih detajlnih kosov.

Poleg teh dveh oblik razvoja pa je opazen še en prostornejši in velikopetезnejši koncept grajske arhitekture na Dolenjskem. Gre za razširitev že preje uveljavljenega tipa gradu, ki s prostor objemajočim zidnim okvirjem združuje nad zidom dvigajoči se stolp. Izrazit tak primer je bil Čušperk. V zgodnji dobi je za obliko zidnega okvirja, kakor tudi obliko novo postavljenega objekta, odločilen obris terena, kasnejši razvoj, kot smo videli že pri stanovanjskem poslopju Starega grada, ravno seka teren, ali pa ga tudi v ravnih črtah obzida. Tudi pri teh novih, na principu obzidnega okvirja slonečih zasnovah kasne stopnje razvoja gre za pravilno lomljen tloris, v obliki četrrokota; prvotni stolp je sedaj nadomeščen s kraki, postavljenimi v podkev ali kljuko tako, da imajo z obzidnim okvirjem skupne stene ter se dvigajo iznad ostalega obzidnega okvirja. Izrazito do nedavna ohranjene primere smo imeli na Otočcu, Hmeljniku, Ribnici, Rožeku in morda v Valvasorjevem času še celem novejšem Čretežkem gradu. Preiskava razvalin in Valvasorjevi bakrorezi pa vzbujajo domnevo že za ome-

njena Svibno in Žibnek, kjer ni izključeno, da gre v obeh primerih za zgodnji primer gradu, ki ni razvil stolpaste oblike, kot je to na Čušperku in Ortneku, kjer imamo tudi opraviti z obzidanim grajskim prostorom.

Tak okvirni tip moremo dobro ilustrirati na požganem Hmeljniku, Otočcu in Ribnici. Hmeljnik in Otočec dokazujeta po fragmentiranih ostankih kasno drugo polovico 15. stol., v Ribnici pa je na šilastem, bogato profiliranem na fasadni strani iz osi pomaknjem portalu letnica 1537, ki morda govori za utrditev okoli gradu, ne pa o zidavi gradu samega.

Od vseh se je najboljše ohranil Otočec. Grad leži na nizkem otoku sredi Krke, pod št. Petrom. V grajskem kompleksu, ki je zaključil svoj razvoj šele v baroku, ni ohranjen prvotni koncept, temveč koncept, ki je bil na novo postavljen šele v pozni gotiki in tvori danes jedro grajskega kompleksa. Na notranjo stran okvirnega obzidja je naslonjeno grajsko poslopje v obliki kljuke, tako da se okvir ne zaključi že v dolžini trakta, temveč se je še nadaljeval in končal s prečno okvirno steno. Vhod v dvorišče vodi skozi prehod, zvezan med pritličnimi prostori z usločenimi portali. V nadstropje pa so vodile polžaste stopnice, vdelane v zaključni dvoriščni steni južnega kraka. S paličastim okvirom uokvirjena okna so gledala na zunanjo in dvoriščno stran. Zvezo med posameznimi prostori so imeli usločeni vhodi. V vzhodnem kraku pa je bila grajska kapela, katere prezbiterij je zunaj slonel na konzolah, od ladje pa je bil ločen s še danes ohranjenim šilastim slavolokom. Grad je bil enonadstropen. (Sl. 12, 13 in 14.)

Temu sličen je Hmeljnik. Tudi ta grad je ohranjen v kasnejšem konceptu in ni iz časa, ki ga mavajajo viri. Postavljen je na vzvišen, jezikasto oblikavan obronek, ki je od hrbita odrezen s prečnim jarkom. Grad, kateremu so formalno dali pečat utrdbene prezidave v času turških vpadov in lepotno uveljavljajoča se renesansa, je ohranil v kasnejši, preurejeni zasnovi pozno gotsko okvirno jedro. Ker je tudi to jedro preživljalo več prezidav, je točna prvotna oblika nejasna, gotovo pa je, da vzhodna in južna stena okvirja nista bili pozidani. Zunanja severna stena kaže, da so bila okna na zunanjo stran neznatna in maloštevilna, na dvoriščno stran pa so gledala okna velikega formata, z bogatim paličastim okvirjem, katera je kasneje zakrila renesansa. Vzhodni krak zavzema danes večji podolgovat, pravokoten prostor in nanj v jugovzhodnem oglu naslonjen četverooglat prostor, ki je do nedavna v drugem nadstropju ohranil križno obokan, rebrast svod. Stena dolgega pravokotnega prostora je proti dvorišču nova, vendar nosi gotske znake.

Ribnica je ohranila v tlorisu zasnovo, kjer so trije v podkev postavljeni kraki zrasli na okvirju. Iz gotske dobe se je ohranil bogato profilirani portal na fasadni strani in pa trilizna lina s srednjim suličastim listom v severnem kraku (sl. 15); v istem kraku je na severni dvoriščni strani šilasto zaključena lina z močno zožujočim se ostenjem. Tudi tu gre za enak tip kot smo ga srečali že na Otočcu in Hmeljniku:

Četverooglat obzidni okvir in nanj na notranji strani naslonjeni trije kraki. Podobna tipa pa izkazujeta tudi razvalini Čreteža, novejšega gradu pod starim stolpom in prvotnemu stolpu prizidani del v današnji razvalini Podturna.

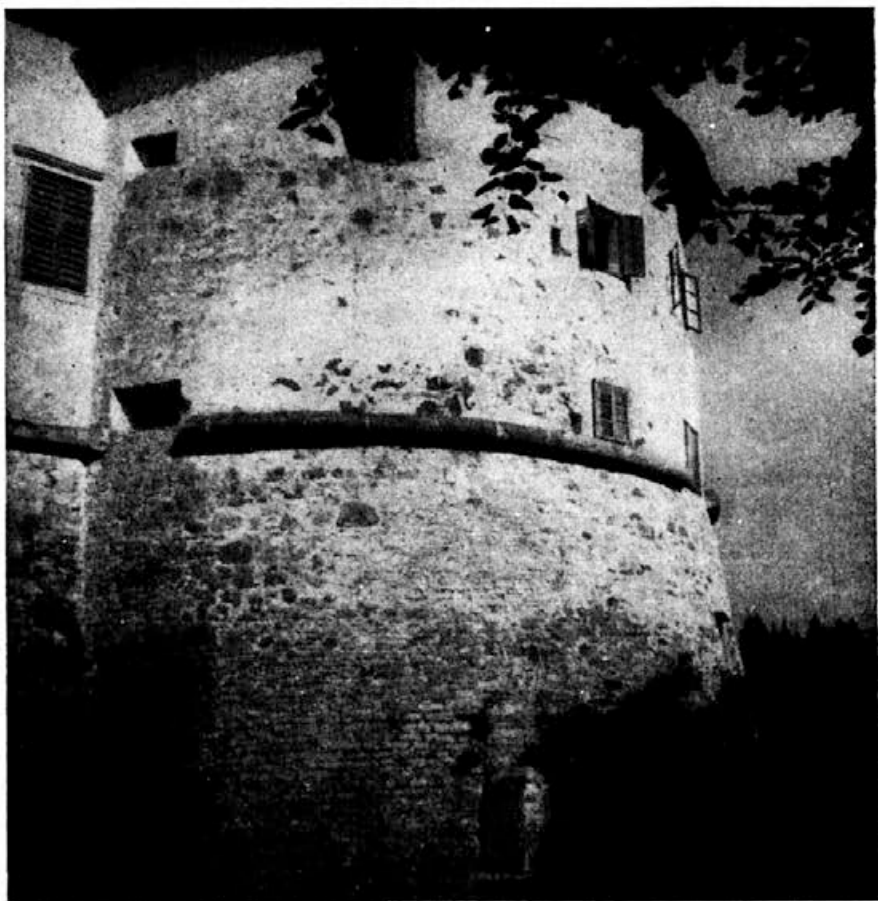
Na pragu novega, ne več srednjeveškega obdobja, smo opazili tip gradu, ki že v enotni zasnovi postavlja krake v ključu ali podkvi, tako da z neobzidanim delom okvirnega zidu zapira v sredi dvorišče. Tak tip je postal važen tudi za kasnejši razvoj. V tlorisu ravno lomljeno dvorišče, ki ga zapirajo trije, ali navadno štirje kraki, postane vodilna oblika vse do 17. stoletja.

Po sijajni kamnoseški obdelavi, v plasteh organizirani zidavi, pravilnem, dvorišče oklepajočem tlorisu, bi provenienco vzorov za Hmeljnik in Otočec iskali kje na jugu, morda že na Krasu, za to trditev pa nam zaenkrat manjka primerjalnega materiala. Na drugi strani pa smo v Čušperku, Ortneku (in morda tudi v Svibnem in Žibneku?) videli na zgodnji stopnji razvoja uveljavljen enak tip, kjer pa se okvirni zid uravnava še po obliki zemljišča, videli pa smo tudi, da teži kasnejši razvoj grajskih stavbnih oblik po večji ali manjši pravilnosti, ki že premaguje slučajnostno, po naravi dano obliko grajskega zemljišča. Tudi pojavu prosto stoječega, nezazidanega dvorišča sledimo skozi ves srednji vek. Čušperk je bil tak zgođen primer, kjer je problem dvorišča rešen z enotnim, sočasno s poslopjem postavljenim konceptom obzidja. Drugod ustvarja dvorišče sekundarno postavljeno obzidje; najpogosteje pa kopičenje in medsebojno vezanje stavbnih objektov postopno oblikuje in zaključuje, v kolikor dopušča teren, na sredi prosto stoječe dvorišče. Radi obširnosti grajskega zemljišča se ta organski razvojni proces s povezujočimi se drug na drugega naslanjajočimi se stavbnimi objekti ni zaključil že v srednjem veku, ampak se je polagoma izoblikoval šele v baroku.

Ta poznogotska stopnja stavbnega razvoja je še posebej zanimiva. V lepotnem ozirju se je nasprotje med profano grajsko in cerkveno arhitekturo izenačilo. V lepotnem pogledu posvečajo uporabni arhitekturi prav takšno pozornost, kot so jo doslej le cerkveni. V značaju grajske arhitekture pravladuje že popolnoma izrazit stanovanjsko udoben karakter. Črta razvoja gre od golo ustreznih in funkcionalno smiselnih zasnov v početku do lepотно poudarjene arhitekture, ki v težnji po lepem oblikovanju ne zaostaja več za cerkveno. Važno pa je tudi, da se v tem razvoju naše grajske arhitekture sklada z razvojem ostalih zahodnoevropskih dežel, v kolikor ne predstavljajo tu posebni činitelji oviralen ali poseševalen moment.

Kot smo videli, gradov do konca srednjega veka ne oblikujejo več varnostni, gospodarsko strateški momenti, temveč že izrazito stanovanjsko oblikovalni. Primera Otočca in Hmeljnika dobro kažeta, da postajajo gradovi že udobne rezidence. Važnost in skrb se polaga že na čisto lepotne, ne več samo na golo konstruktivne elemente. Tak organski vstop v renesanso pa je trenutno prekinil nepredviden in nepričakovan zunanji moment — turški vpadi.





Sl. 18. Turjak, okrogli stolp

### Doba turških vpadov

Turški vpadi so prinesli bistveno nove poteze v zasnovo naših gradov. Sedaj šele je večina naših gradov na Dolenjskem dobila tipično »grajsko« zunanje lice z obzidjem, kjer se navadno menjavajo okrogli in oglati stolpiči, ki s svojo silhueto ustvarjajo v krajini tako slikovite poglede.

Že za 1408. leto dokazujejo prvi turški vpad (Jug, Turški napadi na Kranjsko in Primorsko do prve tretjine 16. stol. GMD 1943, str. 2), ki se omejuje le na Metliko. Naslednja leta pa so zaporedni vpadi imeli za posledico, da je prvega junija 1416 ukazal vojvoda Ernest kranjskemu deželnemu glavarju, da morajo vsi plemiči v Ljubljani svoje hiše utrditi in poskrbeti, da bo njihov del obzidja utrjen in zastražen (Za Stično: Mikuž, Vrsta stiških opatov, str. 44). Z drugim od-

lokom pa je ukazal, da morajo okoličani pomagati meščanom pri zidanju obzidja z dovažanjem apna in kamna ter pri kopanju jarkov (Jug istotam, str. 6). Sicer se obe odločbi nanašata na Ljubljano, ilustrirata pa dobro psihozo, ki je nastala že takoj po začetku turške nevarnosti, v času, ko so imeli ti vpadi še popolnoma sporadičen značaj.

Številnejši so postali kmalu po padcu Bosne 1463. leta; proti koncu stoletja pa postajajo vse bolj pogosti in nadležnejši. Slovenska ozemlja, posebno Dolenjska z Belo krajino, so ležala ob vpadnih poteh in ravno tu se je pričela živahna utrjevalna delavnost. Zemljevid turških vpadnih potov pokaže, da je težišče vpadov v 15. stoletju ozemlje od Kolpe pri Metliki preko Mehovega pod Gorjanci do Novega mesta. Tu se pa pota razcepijo proti gorenji ali dolnji Krki, ali pa se pod Hmeljnikom nadaljujejo mimo Višnje gore proti Šmarju. V bližini teh vpadnic leže gradovi: Luknja, Stara Soteska, Žužemberk, Stari grad, Otočec ter proti Gorjancem pomaknjeni Gracarjev Turn, Hmeljnik, pod njim s taborom obzidana Mirna peč, Trebnje, Višnja gora z utrjenim novo nastalim mestom ter dalje s taborom obzidano Šmarje. Od 16. stoletja dalje pa so se vpadna pota razširila in omejila predvsem na Kočevsko. Glavni izhodiščni točki na tej strani Kolpe sta Kostel in Poljane, nato pa vodi pot mimo obzidanega Kočevja, Ribnice, Ortneka na Turjak, kjer se nato kmalu odpre v Grosupeljsko kotlino. Manj važna je bila pot mimo Mokric ob Savi navzgor.

Turški napadi na naša ozemlja so bili plenilnega značaja brez težnje po zavojevanju ozemlja. Povzročili pa so mrzlično prezidavanje in uspešnejše utrjevanje gradov na Dolenjskem. Plemič se zavaruje z utrjenim zidom, menihi Pleterja in Stične, ko so sami občutili napad, so se tudi obdali z utrjenim obzidjem, enako je tudi meščana varoval utrjen zid. Najbolj pa so težo napadov čutili in nosili po nezavarovanih vaseh naseljeni kmetje. Ti pa so zidali okoli cerkva na višinah utrjene tabore, kamor so se zatekali ob nevarnostih. Da bi zgolj gradovom pripisovali v času turške nevarnosti deželno obrambno pomen, nikakor ne gre. Zato ne govori niti značaj arhitekture, niti ne značaj hitrih in ne obleganih turških vpadov, pač pa so služili v nevarnosti za pribežališče okoličanov, kajti v predelih, ki so gosteje posejani z gradovi ne nahajamo toliko taborov, miti jih ne nahajamo v bližini večjih selišč. Gotovo, da je bilo težišče obrambno-varnostne službe v mestih, kamor se je kasneje sploh preneslo. Radi obrambno-varnostnih ozirov sta bila Krško in Višnja gora povzdignjena v mesti že 1477. leta. Da bi se mogla uspešneje utrditi, so jima bile naklonjene razne ugodnosti. Postojanke ob Kolpi, Podbrežje, Kostel in Poljane, nimajo samo ozko obrambnega značaja na deželni meji, temveč so tudi predvsem zatočišča za slučaj nevarnosti in hkrati tudi taborišča za vojaško posadko. Pri Mokronogu se je utrditev gradu razširila tudi na pod njim ležeči trg, ki je bil opasan z obzidjem in utrjen še z danes ohranjenim četverooglatim stolpom.

Kdaj so naši gradovi dobili nova obzidja, zaenkrat še ni gotovo, vsekakor pa že v drugi polovici 15. stoletja. Za Šumberk omenja Valvasor v citirani listini iz leta 1463: »ein Geschloss und Vesten pauen machen, zu der Wehr zurichten« (Valy. XI, 504). Leta 1471 je bilo opu-

stošeno Pleterje, 1476. leta pa so se Turki že utaborili pred utrjeno kartuzijo (Jug, 20), podobno velja tudi za stiški samostan. Gotovo so bili že pred 1491. letom utrjeni gradovi Hmeljnik, Otočec, Mehovo, Prežek, kajti viri govore le o opustošenju njih okolice. Na istem mestu govori Jug tudi o opustošenju Turjaka, Čušperka, našteva pa to med imeni, ki izrazito označujejo geografsko zaključene predele (Jug, 51). Ni izključno, da pomenja tu Turjak in Čušperk gospostvo, ne pa gradu.

Na Turjaku se je ohranila napisna reliefna tabla iz 1521. leta, ki govori o zidanju novega, po potresu uničenega gradu. Ta primer nam lahko služi za datacijo posebnega tipa obzidja, oziroma utrdbenega načina, kakršnega nam izkazuje Turjak in ga tudi pogosto srečujemo. V masivnem zidnem obroču so postavljeni okrogli stolpi, med škar-pasto kosim pritličjem in nadstropjem opašani s paličastim kamnitim vencem. Za Gracarjev turn je ohranjena letnica 1537; tu nimamo več okroglih, temveč ostro kotaste stolpe.

Radi turških vpadov se mreža dolenskih gradov ni prav nič zgo-stila, menda edini primer novopostavljenega gradu je Boštanj pod Grosupljem. Postavljen je na kopasto vzpetino, ki zapira dohod iz kočevsko-ribniške doline proti grosupeljski kotlini.

Princip obrambne arhitekture se navadno ravna po orožju, ki ga napadalec uporablja. Že od začetka 15. stoletja je pri nas v veljavi strelno orožje, vendar dogodki vse do turških vpadov niso silili lastnika, da bi grad utrdil. Boji za celjsko dediščino, ki so divjali tudi po Do-lenskem, gotovo niso povzročili večje utrdbene delavnosti in tudi samo uvajanje strelnega orožja brez vojaških akcij nima na obliko-vanje grajske arhitekture prav nobenega vpliva. Šele akcija, v kateri pride do veljave nova oblika orožja, povzroči spreminjanje grajske zasnove. V velikem pa se je to zgodilo pri nas šele s turškimi vpadi. Štirinajsto in petnajsto stoletje je s svojim političnim zatišjem obli-kovalo gradove v smislu večjega stanovanjskega udobja. Gradovi, ki kažejo večjo gospodarsko prosperiteto, imajo že značaj rezidenc. Zna-čaj te arhitekture kaže na mirnodobsko življenje 14. in deloma tudi že 15. stoletja, na čas, v katerem so bili potisnjeni v ozadje vojaško napadalni ali vsaj obrambni ukrepi. Udobno stanovanje, to je bil princip grajske stavbne delavnosti, brez težnje po večji trdnjavski utrditvi (Hmeljnik, Otočec).

Obzidje utrjeno s stolpi in kombinirano z vrezanim jarkom, to je glavna in običajna utrdbeni oblika, ki so jo na naših gradovih povzro-čili turški vpadi. Bistvene razlike med značajem mestnega obzidja, samostanskega ali grajskega, ali obzidja tabora okoli cerkve, ni. Prin-cip utrjevanja, ki izkorišča obrambne prednosti terena in varovanja manj varnih in izpostavljenih točk, je povsod enak. Niti ni v tem času razlike med gradom postavljenim v ravnino ali vzpetino. Razlika je samo v videzu zunanje silhueti grajskega kompleksa ter v obliki raz-širjenega grajskega tlorisa z ozirom na večje ali manjše pravilnosti, ki jih povzroča oblika terena. Princip utrjevanja ostane povsod isti.

Najpogosteje nastopa obzidje, kakršno srečujemo pri naših ta-borih. Gre za razmeroma tanek zid, iz katerega navadno izstopajo

okrogli stolpiči, ki se večkrat menjavajo tudi z oglatimi. Na notranji strani obzidja je bil na lesenih konzolah prislonjen lesen hodnik. Tako obzidje, ki je v večjem ali manjšem razmaku opasovalo cerkev, nastopa tudi pri naseljih (Mirna peč, Trebnje, Novo mesto). Pri gradu je oklepalo grajsko jedro, deloma pa se je naslonilo tudi nanj (Otočec), izkoristilo pa je tudi prednosti starejšega že obstoječega jarka. Obzidje takega tipa se navadno lomi in zavija po robu grajskega prostora, radi večje obrambne možnosti pa se tudi pomakne v pobočje. Tak primer imamo pri Čušperku. Ker je bil prostor, kamor je bil postavljen grad, že obzidan, se je novo obzidje na zahodni strani pomaknilo v breg, se na tem mestu tesno približalo jedru, na severni in vzhodni strani pa je v velikem loku opasalo pod gornjo obzidano ploščadjo ležečo, rahlo nagnjeno polico. Tudi na Mehovem je zid obkrožal stari grad v večjih razdaljah. Podobno velja tudi za porušeni Kozjak. V takem načinu varovanja je vhodna partija flankirana z dvema stolpičema in tudi sam prehod vodi večkrat skozi vhodni stolp (Otočec, Ribnica), če pa dovoljuje teren, je vhodni del obzidja pomaknjen globoko naprej ter tvori s steno jedra utrjeno naprej nagnjeno zidno polico. Take primere smo imeli na Višnji gori, Stari Soteski in najlepšega v razvalini Boštanja ob Savi. Gornja, obzidana ploščad, kjer je stal grad, preide v nagnjeno polico, ki jo na vhodu reže globoko vrezan prečni jarek. Obzidje je tu postavljeno direktno na rob police, se nato zalomi na jarek ter v obeh oglih oblikuje okrogel stolpič. Preko jarka pa je vodil mostič. Pri stari Soteski pa so jarek vrezali takoj pod vzhodno steno stolpastega gradu. Novo postavljeno obzidje pa je obzidalo jarek na njegovi zunanji strani ter je v obeh zalomih proti položnejši, po naravi manj zavarovani strani, oblikovalo dva okrogla stolpiča. Pri Otočcu, na položen otok postavljenem gradu, nastopa tudi tak tip obzidja. Na severni strani poteka ob bregu Krke, nato se zalomi proti jugu ter se zveže z vzhodnim oglom starejšega jedra. Ta, proti odprtemu, nezavarovanemu delu otoka, postavljena vhodna partija, je flankirana z dvema stolpičema, vhod v zaprti grajski prostor pa vodi skozi oglat vhodni stolp. Zahodno, tudi proti nezavarovanemu delu otoka postavljeno stran grajskega kompleksa, je varoval močan oglat stolp, ki se je naslonil na podaljšek starejše južne grajske stene in se vezal s prečnim zidom z obzidjem, postavljenim na severni breg otoka. V vseh zalomih obzidja nastopajo stolpiči. Pri Hmeljniku pa se je ohranilo dvojno obzidje. Deloma se naslanja na jarek na vzhodni strani, ki ga danes premošča kamnit zidan mostič, nato pa obzidje oblikuje proti jugu dvoje zidanih celic. Tu pa ne nastopajo samo preprosto okrogli stolpiči, ampak se že pojavi v obzidju okrogla rondela, katere koso postavljeno pritličje je od gornjega nadstropja ločeno s polkrožnim paličastim vencem. Hmeljniško dvojno obzidje je vsekakor rezultat postopnega zavarovanja izza 2. polovice 15. stoletja. V ravnino postavljenem ribniškem gradu pa so v obzidju okrogle stolpe nadomestili oglati.

Drug tip trdnjavskega sistema oziroma grajskega obzidja pa se direktno nasloni na grajski kompleks in se razvije na njem, ne da bi puščal prostorne razmake med zidom in poslopji. Obzidje takega tipa



Sl. 19. Žužemberk

pa je po vsej verjetnosti mlajšega postanka. Pri Žužemberku se je naslonilo na že starejše jedro, a Turjak se je ohranil v 1521. letu na novo postavljenem konceptu. Pri Turjaku gre za trikotno zasnovo; vhodno partijo flankirata dva stolpa, ogel trikota pa ščiti mogočen bastijon. V ta novi koncept pa je bil vključen tudi del starejšega jedra z romansko kapelo ter nad njo in poleg nje v gotiki prizidanim poslopjem. Južna stena nove grajske zasnove je pokrila jedro, le na severu je ostal starejši zid nezaščiten. Pri Turjaku gre za enoten, novim obrambnim zahtevam primeren koncept, ki pa istočasno predstavlja tudi tip gradu iz prve polovice 16. stoletja. Podoben koncept iz te dobe nahajamo tudi v Krupi, kjer pa se je objekt razvil v četverkotu. Valvasorjev popis in bakrorez pa izrecno poudarja peterokotno obliko dvorišča z mogočnim stolpom v sredi. Ali gre tu za prvotni stolp ali pa za taktično središče kompleksa, je vprašanje. Žužemberk pa nam služi za primer, kako je jedro vključeno v tak zidni kompleks. Zidni obroč se tesno privija na starejše grajsko jedro ter se skladno z njim lomi z oblikami danega terena, edinole proti trgu se zid umiri in uravna. V zalomih pa so postavljene okrogle rondele. Primer delno na jedro prislonjenega zidnega obroča z rondelami kažeta tudi Mokrice in Podbrežje. Pri zadnjem pa gre za kombinacijo

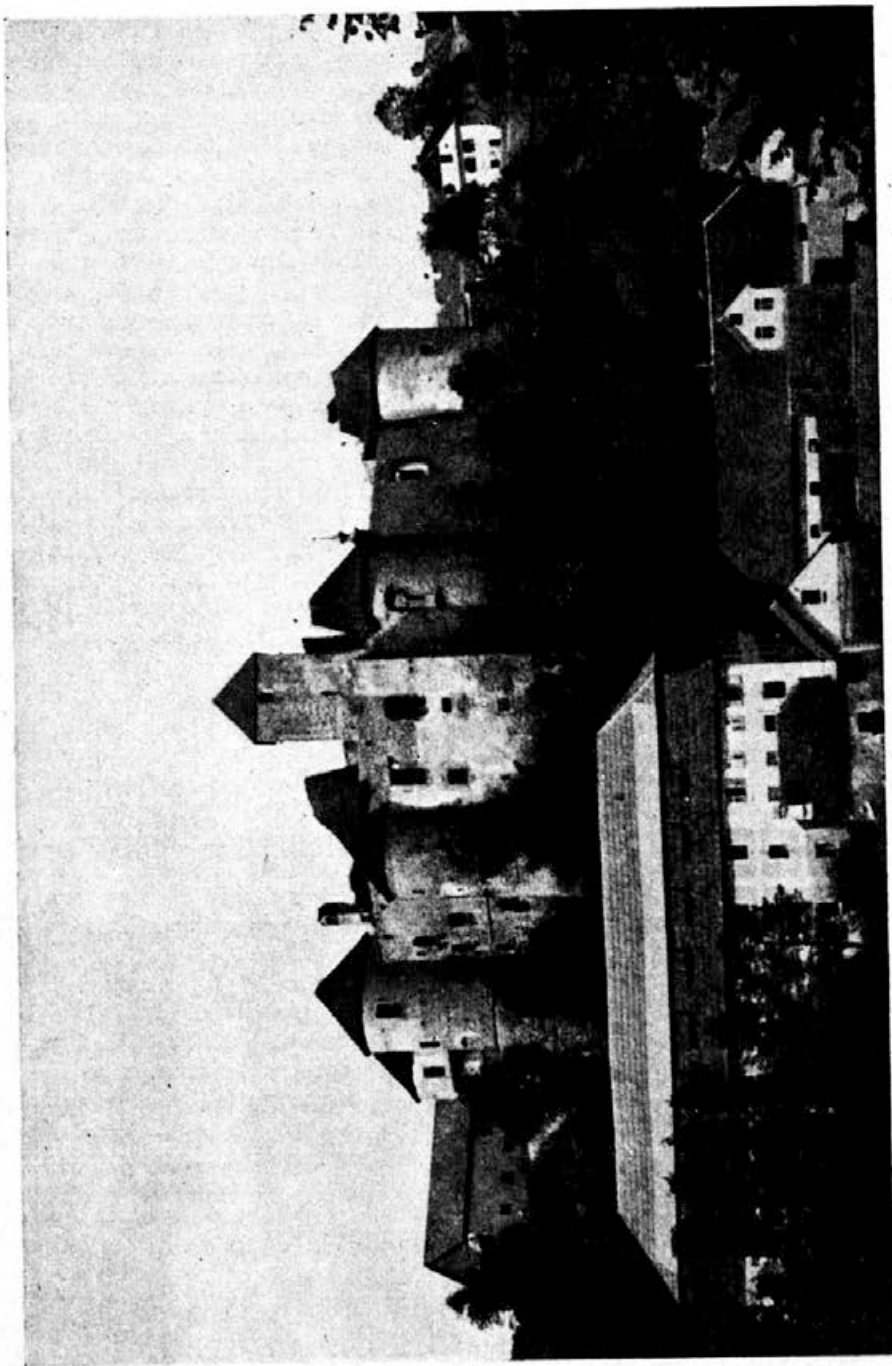
obeh tipov obzidja, kjer se je običajno obzidje z okroglimi in oglatimi stolpiči omejilo in obzidalo poleg gradu ležeči večji prostor. Tudi pri Gracarjevem turnu in Luknji gre v bistvu za zidni obroč, kjer pa so okrogle rondele nadomestili oglati stolpi. (Sl. 1, 2, 18, 19 in 20.)

## ZAKLJUČEK

Če strnemo naša dosedanja opazovanja in jih dopolnimo še z razvojem in usodo grajske arhitekture po času turških vpadov, opazimo, da se razvoj naše grajske arhitekture čudovito sklada s splošnim razvojem grajske arhitekture na zahodu.

Še ne izvedena diferenciacija v početku ustvarja izrazito obrambno varnostno arhitekturo, ki hkrati služi tudi stanovanjskim namenom. Taka ustrezna oblika je stolpast grad, ki se sporadično pojavlja vse do zatona srednjega veka in se nadaljuje v skromni graščini renesančne ali baročne dobe z bolj ali manj kvadratastim tlorisom, zidani navadno v dvoje nadstropij. Značaj stolpa zgodnje in stolpa pozne dobe se je bistveno spremenil, med njima ostaja edino še formalna zveza v višino dvignjene arhitekture. Prostor sam pa se je temeljito izpremenil. Dušljivo tesnost debelih zidov je nadomestila zračnost prostorov in svetlobnost. Taka sprememba pa se ni izvršila samo na konservativni obliki stolpastega gradu, ampak jo čutimo in sledimo v vseh oblikah razvoja grajske arhitekture od zgodnje dobe do kasnih zasnov. Pri gradovih, kjer smo zasledovali organski razvoj stavbnih gnot, gre ta razvoj v smislu diferenciacije obeh stavbno oblikovalnih momentov oziroma v smislu stalnega podčrtavanja stanovanjskega stavbnega momenta nad varnostno obrambnim. Taka težnja po ustvaritvi udobne rezidence dovede v svoji zadnji srednjeveški fazi do ustvaritve novega tipa gradu, ki združuje v svojem formalnem sestavu predvsem stanovanjsko udobne momente. Taka novo nastala oblika, ki se izvrši v končni diferenciaciji oziroma končnem prevladanju stanovanjskega oblikovalnega momenta nad varnostno obrambnim, v svoji končni fazi prevaja gotsko arhitekturo v nastopajočo renesančno. Za to govori že značaj tlorisnega sestava, značaj prostora, niso pa še uveljavljene renesančne formalne oblike. Zgodí se podobna sprememba kot v cerkveni arhitekturi s cerkvijo dvorano, ki v svojem prostornem, ne pa v formalnem značaju arhitekturnih členov, prevaja v sledečo renesanso.

Če sledimo na primerih razvoj grajske arhitekture nam ti dajo lepo organsko ilustracijo razvoja. Načrten, po enotnem konceptu izveden grad, kot je n. pr. Otočec, Hmeljnik in še ostali primeri tega okvirnega pozno gotskega tipa po enotnem načrtu ustvarjenega grajskega koncepta, postane podlaga grajske zasnove kasnejšega razvoja. Turjak, nekaj desetletij mlajši, ostaja še vedno, kljub renesančnim oblikam, v svoji osnovi srednjeveški grad. Po enotnem načrtu izveden koncept je tu ustvarilo trikotno dvorišče, trakti sami pa so v oglih zaščiteni s stolpi. Enako kot se vsa grajska arhitektura v času turških vpadov odmika od določene smeri razvoja in je začasno zavrtá z no-



Sl. 20. Zuzemberk

vimi obrambno arhitekturnimi posegi, je temu prilagojen tudi značaj turjaškega gradu, ki ostaja na sočasni stopnji razvoja z ostalimi, prav v tem času prezidanimi grajskimi zasnovami in je kljub svojemu poznejšemu postanku arhitekturno razvojno manj razvit kot pa je to mnogo starejši Otočec ali Hmeljnik. Turški vpadi so bili tu odločilen, za nekaj desetletij prav usoden zaviralni moment, ker so prekinili organski razvoj arhitekture v novo renesančno pojmovanje ter so ustvarili edino renesančno formalne utrdbene naprave, kot je uvedba ron-dele, bastijona in drugih vojaško varnostnih objektov, ki so jih prinesli italijanski arhitekti. Ta oviralni moment je imel za posledico, da se je težišče stavbene delavnosti preneslo izključno na utrjevalno obrambne momente. Naši gradovi so se tedaj temeljito prezidali in dobili nove gradbene, preje skoraj nepoznane elemente. Vse do konca 16. stoletja je v ospredju arhitekturne delavnosti varovalno obrambni moment. Sedanja arhitektura Luknje iz druge polovice 16. stoletja je posledica še vedno v tej smeri v ospredju ležeče delavnosti.

Hkrati pa se že uveljavljajo tudi novi do sedaj nepoznani stavbni členi, ki nimajo več samo vojaškega značaja. Pieronijevi utrditveni načrti se niso več uresničili. Poskus utrditi Kostanjevico po novi utrjevalni metodi se ni uresničil. Obrambna služba se organizira in prenese izključno na Vojno Krajino. V zaledju pa se zopet prične živahna delavnost toda ne več v smislu vojaško utrdbenih naprav, temveč v smislu lepотно udobnih arhitekturnih rešitev. Prav gotovo so italijanski arhitekti seznanili naše kraje z lepотно oblikovalnimi arkadnimi hodniki, saj so ponekod celo vodili utrdbena dela, na drugi pa so sinovi plemičev v času zmagovite protireformacije pohajali v italijanske šole ter se tako na primerih samih seznanjali z novimi renesančnimi oblikami in jih prenašali v domovino. Ta druga načrtna stavbna delavnost je prav v zvezi s spremenjenim estetskim naziranjem. Stare grajske zasnove dobivajo lepотно uveljavljajoče se arkadne hodnike, ki niso imeli zgolj estetsko dekorativnega značaja, ampak tudi izrazito funkcionalno praktičnega. V stoletjih postopno nastajajoči grajski kompleks so združili na zunaj v celoto, premostili različne višine nadstropij in ustvarili udobnejšo medsebojno komunikacijo prostorov. V tem času skoraj ni gradu, ki ne bi bil dobil tega novega lepotnega in praktičnega elementa. Taka mrzlična težnja po novih oblikah je zahtevala, kot kaže razvalina Starega gradu, da so podrli del stare dvoriščne stene, razširili sicer neznatno dvorišče in tako ustvarili možnost organiziranja arkadnih hodnikov. Na drugi strani pa so ustvarili tudi lažje in udobnejše pristope v nadstropja. Še bolj poučen in zanimiv je primer v Mirenškem gradu. Ker se je grad razvijal s postavljanjem novih objektov direktno na stolpasto jedro in to ni izoblikovalo običajnega dvorišča, ampak je to nastalo šele z obzidjem okoli jedra, so rešili problem nepogrešljivih arkadnih hodnikov na ta način, da so jih naslonili na obzidni obroč in ga z mostičem zvezali s centralnim splotjem.

Za značaj razvoja grajske arhitekture je važnejše kot restavracija in prezidavanje starih zasnov postavljanje novih konceptov. Ta novi grajski koncept sedaj združuje vse novo uveljavljene arhitekturne





Sl. 21. Žužemberk, grajski stolp

momente in novosti. Poudarjena je težnja po izrazitem stanovanjsko udobnem značaju, organizira se v sredi dvorišče, ki ga zapirajo z arkadnimi hodniki odprti trakti. Tako obliko arhitekture smo že srečali v pozni gotiki, od tu se razvije in nadaljuje iz gotskih tradicij v renesanso, oziroma v sedemnajsto stoletje. Boštanj pri Grosupljem je iz srede šestnajstega stoletja; čeprav se ni razvil iz enotnega koncepta, razvije četverokoten tloris, ki ga tvorijo okoli dvorišča postavljene štirje trakti. Nato lahko sledimo celo vrsto gradov, ki enako uveljavljajo tloris z dvoriščem v sredi ter nanj naslonjenimi trakti. Ne gre vselej za enoten sočasno organiziran koncept, vendar cela vrsta spomenikov dokazuje tako obliko arhitekture za vodilno in splošno ne samo na našem ozemlju ampak tudi drugod.

Te ugotovitve pa niso značilne in nove samo za naš material. Clasen je tudi na naprednejšem francoskem grajskem gradivu ilustriral organski vstop v renesanso v načinu, kako se izrazito vojaško obrambna arhitektura vse bolj rahlja in jo jame nadomeščati vse bolj vodilna stanovanjska. Tudi tam se že v srednjem veku ustvari tip rezidence; v kolikor sedaj nastopajo utrdbeni momenti, imajo ti zgolj dekorativni značaj.

Ta doba ni samo usodna za nove prezidave in restavracije starih grajskih kompleksov, ampak sočasno se opuščajo stari gradovi na višinah ter v njih bližini v dolini nastajajo nove zasnove pravkar omenjenega dvoriščnega tipa. Grad, ki sedaj še bolj izgublja na veljavi, ostaja le še gospodarski center gosposkih zemljišč. Zanimiva v tem je tudi sprememba arhitekture same. Gotika, kot kažejo ohranjeni primeri, ne pozna diferenciacije med gospodarskim in izrazito stanovanjskim momentom v grajskem kompleksu. Tudi kasneje, še v sedemnajstem stoletju, kot kažejo primeri, so bila gospodarska in stanovanjska poslopja združena okoli dvorišča. Kasneje pa se vidi očitna diferenciacija med gospodarskimi in stanovanjskimi prostori. Poučen primer je Otočec, kjer se v tem času graščinski hlevi selijo na drugo stran Krke; podobno velja tudi za Stari grad in Klevevž, ko v bližini, ne več v gradu samem nastajajo nova poslopja, ki služijo izključno gospodarskim namenom. V gradu samem pa se vse bolj osredotočuje stanovanjski moment. Vendar tudi ta vprašanja zahtevajo temeljitejšega študija.

## TOPOGRAFSKI SEZNAM VAŽNEJŠIH SPOMENIKOV

**Bogenšperk.** — Četverooglato dvorišče oblikujejo štirje s stolpi utrjeni trakti. Večina je iz 17. stoletja. Položaj je srednjeveški. Leži blizu Litije.

**Boštanj ob Savi.** — V bližini Sevnice na raztegnjenem temenu hrbta nad Savo so razvaline gradu. Položaj je zavarovan z dvema prečnima jarkoma. Na gornji terasi so ostanki prvotnega grajskega jedra; spodnja nagnjena terasa pa je obzidana z obzidjem iz časa turških vpadov. Vhodna partija je flankirana z dvema okroglima stolpičema, mostič, čigar temelji so še vidni v jarku, pa je premoščal jarek in vezal grad s celino. Grad je polna razvalina.

**Boštanj pri Grosupljem.** — V bližini postaje Mlačevo ob železnici Ljubljana—Novo mesto je postavljen na kopastem griču grad, ki zapira pot proti Ribniški kotlini. Grad je mlajšega izvora, šele iz 16. stoletja kot priča napis v severnem traktu z letnico 1558. Ob četverooglatem dvorišču so razpostavljeni štirje trakti, ki se odpirajo v dvorišče razen severnega, z arkadnimi hodniki. Zahodni trakt varujeta dva oglati stolpa; stolp je tudi v jugovzhodnem oglu. Grad sam ni enotnega koncepta ter se je razvil iz severnega trakta. V prostorih je delno ohranjena dekoracija dobe rokokoja in klasicizma.

**Breitenau.** — Med Prečno in Stražo je stal danes že popolnoma odstranjen grad s četverooglatim dvoriščem ter okoli njega razporejenimi trakti. 17. stoletje. Srednjeveških oblik nisem ugotovil; čeprav po virih izvira iz srednjega veka.

**Breški grad — Willingrain.** — Četrť ure od Ribnice ob glavni cesti. V ravnino postavljeni grad je varoval v četverokotu izpeljan jarek. Stoji delno le še vzhodna stena, ki se dviga v dvoje nadstropij.

**Cretež, novejši grad.** — Pod starim stolpastim gradom na ploščadi, zavarovani s strmo padajočimi robovi nad cesto Mokronog—Škocijan leži razvalina čreteškega gradu. Okvirno obzidje je na vzhodni strani vključevalo prvotno poslopje; končno je bil zazidan tudi prostor v jugozahodnem delu. Odlična zidava; grad je še vedno problematičen.

**Čušperk** — Grajska razvalina nad železniško postajo Čušperk je ohranjena na kopastem griču s temenom usmerjenim v smeri sever-jug. Stavbno zemljišče je obzidano z dokaj visokim zidom, ki je vključeval na severni strani peterokotni stolp z ven obrnjenim čelom. Stolp se je dvigal nad ostalim zidnim okvirjem. V različnih razmakih opasuje na gornjo teraso postavljeni prvotni koncept obzidje, ki se mu na zahodu močno približa, na vzhodu pa objame spodnjo nagnjeno ploščad. Ta stran je zavarovana z dvema okroglima stolpičema. Čas turških vpadov. Grad je ohranjen v razmeroma dobri razvalini.

**Dobrepolje.** — Kažejo zemljišče, kjer naj bi stal nekdanji grad. Vidnega ni nič. Grad naj bi bil postavljen v ravnino pred Jamo.

**Gorenji Mokronog.** — Na obronku pod Sv. Petrom pri Mokronogu ob poti v Čužnjo vas leži poraščena, težko določljiva razvalina. Značilna oblika izbranega grajskega terena je odrezana od celine s prečnim jarkom.

**Graben.** — Nad Krko stoji koncept gradu, na zunaj 16.—17. stoletje. Točneje ga nisem preiskal. Omenja se že v srednjem veku.

**Gracarjev turn.** — Ob poti iz Orehovice v Mokro polje na vzvišenem položaju nad šentjernejsko dolino leži požgan, deloma še dobro ohranjen grad. Jedro gradu tvori četverooglat stolp, na katerega so se v jačetu 16. stoletja naslonili novi stavbni objekti, ki tvorijo z oglatimi stolpi, trakti in nedozidanim zidom arkadno dvorišče. (Sl. 1 in 2.)

**Gradač.** — V okljuki Lahinje je danes še dobro ohranjen, vendar močno prezidan grad. Očividno gre za stolpasto jedro, posebno močno prezidavo je doživiljal ta grad v začetku 19. stoletja. Delno je ohranjeno obzidje iz časa turških vpadov.

**Hmeljnik.** — Nad vasjo Karteljevo ob nekdanji antični cesti je na jezikastem obronku postavljen grajski koncept iz poznega srednjega veka. Jedro tvori okvirno obzidje z vključenimi trakti. Že v gotiki je doživiljal grad močne prezidave, čas turških vpadov ga je vklenil v dvojno obzidje, renesansa je ustvarila arkadne hodnike; obrambni stolp naslonjen na zahodno neobzidano

dvoriščno steno je spremenila v stopnišče, ter nad južno steno dvignila nov trakt. Precej fragmentov je iz gotske dobe. (Sl. 3, 4 in 5.)

**Klevevž.** — Ob poti iz Šmarjete v Mokronog na običajnem obronku nad Raduljo leži nekdanji klevevški grad, ki je danes že popolna razvalina. Početek gradu je iskati v močnem četrtooglatem stolpu, današnji grajski koncept pa se je dvignil na obzidju, ki se lepo privija obrobnimi oblikami grajskega zemljišča. 1449 je na tem obzidju v vzhodnem delu nastalo stanovanjsko poslopje z rebasto obokano, s sklepniki ter s freskami dekorirano kapelo. Do nedavnega je bilo delno ohranjeno Oznanjenje na zunanji strani slavoloka. Barok je ustvaril arkadne hodnike v vzhodnem traktu. Na fasadi vhodnega stolpa je renesančna stenska dekoracija (grbi), v notranjosti pa so bili ohranjeni fragmenti manieristične slikarije; videle so se site polne barve in vrhovi praporov. Grad rapidno propada. (Sl. 6 in 7.)

**Kočevje.** — Od nekdanjega z arkadnim dvoriščem okrašene gradu je delno ohranjen še četrtooglati stolp v starejši rondeli iz 16. stoletja. Deloma vidna je polkrožna palica ter za čas značilne strelne line. Ali gre tu za del grajske utrditve ali za mestno (gl. Clobucciarich, Valvasor), je treba ugotoviti!

**Kostanjevica.** — Grad, ki se omenja v srednjem veku, je morda prezidan v današnje župnišče.

**Kozjak.** — Kopast grič v smeri sever-jug nad vasjo Selcami nosi danes že popolnoma poraščene razvaline nekdanjega gradu. V bistvu so le kup kamena, deloma je ohranjeno obzidje iz časa turških vpadov.

**Krško.** — Na višini nad mestom so še deloma vidni temelji gradu. Temelji so deloma uničeni z jarkom iz dobe okupacije. Težko je določljiv obris tlorisa.

**Krupa.** — Nad Krupo v ravnino postavljeni grad je na odprti strani zavarovan z vrezanim jarkom. Četrtooglato dvorišče oklepajo štirje trakti z okroglimi stolpi na oglih. Koncept je iz začetka XVI. stoletja. Grad je danes razen vhodnega trakta z delno še stoječima stolpoma do temeljev porušen. V kapeli zunaj grajskega kompleksa so trije figuralni epitafi iz prve polovice in srede 17. stoletja. Kapela je razkrita.

**Lihtenberg.** — Pod Bogenšperkom na značilnem polkrožnem obronku, zavarovanem s prečnim jarkom so pod rušo še delno vidni temelji nekdanjega gradu.

**Luknja.** — Nad izvirov Prečne na skalnatem čoku, zavarovanem od vzhoda z jarkom, je postavljena razvalina gradu, ki se je razvijal iz pozno gotskega stolpa, kjer so ohranjena okna velikega formata. Končna oblika gradu je iz druge polovice 16. stoletja z oglatimi stolpi in arkadnimi hodniki. Za obliko tlorisa je odločilna oblika terena. Grad propada.

**Mehovo.** — Stožčast grič ob poti Novo mesto—Metlika, kjer je še dobro viden zid iz časa turških vojn. Utrjen je z okroglimi stolpiči.

**Mirna.** — Nad vasjo Mirno na ploščadi kakor navadno izbranega grajskega zemljišča je postavljen grad. Koncept se je razvijal iz stolpastega gradu, na katerega so se vezali kasnejši stavbni objekti. Obzidje v obliki oboda opazuje osrednje poslopje in je dekorirano s kasnejšimi arkadnimi hodniki. Požgani in minirani grad rapidno propada. (Sl. 8 in 9.)

**Mokrice.** — Leži pri vasi Jesenice na Bregani ob slovensko-hrvaški meji pod Gorjanci. Prezidana gotska osnova s stolpi iz začetka 16. stoletja in trakti z arkadnimi hodniki tvožijo nepravilno dvorišče.

**Mokronog.** — Nad trgom Mokronog stoji danes razvalina požganega ter miniranega gradu. Od prvotnega jedra stoji delno še četverooglati stolp lepe pravilne zidave z delno ohranjenim zidom z istim načinom zidave. Gotsko poslopje je zazidalo stavbni teren proti trgu ter se postopno vezalo oblikovaje dvorišče s stolpastim jedrom. V tem delu so ohranjeni arkadni hodniki, pod njimi na dvoriščni fasadi so fragmenti pozno gotskih profanih fresk. V prostoru stavbnega člena med gotskim poslopjem in stolpom vhodne partije je uničena manieristična slikarija. (Sl. 10 in 11.)

**Ortnek.** — Grad leži na otoku sredi Krke pod št. Petrom. Pozno gotsko jedro okvirnega tipa z v kljuko postavljenimi kraki je čas turških vpadov utrdil z obzidjem in s stolpi. Na prvotnem, tedaj še neobzidanem delu obzidja je rastle novo poslopje. V gotskem jedru je deloma ohranjena slikarija iz prvih desetletjih 16. stoletja.

**Podbrežje.** — Pri Adlešičih na slikovitem položaju nad Kolpo stoji požgan in razkrit grad. V glavnem gre za koncept iz časa turških vojn. Utrjen je z okroglimi stolpi. Grad je taktična postojanka širokopoteznejšega utrditvenega sistema.

**Prežek.** — Nad novejšim Prežekom pod Gorjanci na obronku zavarovanem s polkrožnim jarkom, so opazni neznatni sledovi temeljev prvotnega Prežeka.

**Radeče.** — Grajska razvalina nad trgom na običajnem pomolastem obronku. Od oglatega stolpastega, branika poteka zid proti trgu in razvija okrogli ogelni stolpič. Razvalina je delno ohranjena; vsekakor gre za mlajši koncept.

**Rakovnik.** — V ravnino postavljeni grad je zavarovan z umetno izpeljanim jarkom ter obzidjem z oglatimi stolpi. Jedro okvirnega tipa s trakti postavljenimi v podkev tvori razmeroma ozko dvorišče; ohranjeni so fragmenti iz gotske dobe.

**Rožek.** — Nad vasjo Pod Turnom v bližini Dolenjskih Toplic na ozkem hrbtu, zavarovanem z dvojnimi jarkom, so razvaline nekdanjega gradu; jedro je četverooglat stolp, kateremu se je pridružil objekt okvirnega tipa; čas turških vpadov je grad utrdil s stolpi, ki so se direktno naslonili na sekundarno poslopje in stolp sam. Kasnejša doba pa je grajski kompleks razširila proti vzhodu. Premostila je vzhodni varovalni jarek ter proti vzhodu kupičila nove stavbne objekte. Dobro je še vidna oblika tlorisa.

**Rekštajn.** — Nad Mirno na gozdnatem obronku s strmo padajočimi stenami so ostanki nekdanjega gradu. Delno viden je razmeroma še visok objekt, verjetno nekdanji stolpaste oblike. Razvaline so močno fragmentarne in poraščene.

**Siherštajn.** — Delni ostanki razvalin na zemljišču pleterskega samostana.

**Sostro (?).** — V bližini izliva Besnice v Ljubljano stoji na običajnem obronku, zavarovanem z jarkom, razmeroma dobro ohranjeno dvoprostorno poslopje, delno zidano v eno nadstropje.

**Stara Soteska.** — Na po naravi utrjeni višini nad Krko v bližini novejšega soteškega gradu so vidne razvaline stare Soteske. Delno še stoji prvotno stolpasto jedro s polkrožno posnetimi ogli. V času turških vojn, je bil grad utrjen z obzidjem z dvema stolpoma, ki je tvorilo nekakšno obzidno celico v prostoru starejšega varovalnega jarka. Grad še delno stoji.

**Starejši črteški grad.** — Nad novejšim gradom na običajnem pomolu stoji čtverooglat, delno še v tretje nadstropje ohranjen stolp črteškega gradu. Zavarovan je bil z jarkom.

**Stari grad.** — Na po naravi zavarovanem obronku se je razvijal ta grad iz prvotnega stolpastega jedra zgodnje gotske oblike ter postopoma zaidal grajsko zemljišče. Stanovanjsko poslopje iz gotike tvori s prvotnim stolpom in kasnejšimi dozidavami arkadno dvorišče. (Sl. 16 in 17.)

**Svibno.** — Stožčast grič, ki dominira v dolini Sopote, nosi razvalino gradu. Ugotovljena je obzidana gornja ploščad; utrdbene naprave z obzidjem in stolpi segajo v čas turških vpadov. Problematična je prvotna oblika gradu.

**Škrljevo.** — Verjetno poznejši koncept, utrjen s stolpi. Leži pri Št. Rupertu v Mirenski dolini. Preiskal ga nisem.

**Štrlek.** — Blizu šmarjeških Toplic na običajnem grajskem terenu, zavarovanim s prečnim jarkom, stoji še delno zid nekdanjega stolpa z neurejeno zidavo.

**Šumberk.** — Raztegnjeno teme kopastega griča nosi razvaline šumberškega gradu. Sedanje jedro tvori stolp pozidan v pozni gotiki ter zavarovan z obzidjem, ki se razvija po robu grajskega prostora. Razvaline so nad Sela—Šumberk med Radohovo vasjo in Doberničem.

**Trebne.** — Štirje z odprtimi arkadami opremljeni trakti, utrjeni s stolpi, tvorijo čtverooglato dvorišče. Gre za mlajši koncept, po večini iz 17. stoletja. Prvotnega stolpastega jedra nisem ugotovil.

**Turjak.** — Nad trgov Turjak stoji na skalnatem čoku grajski kompleks iz začetka 16. stoletja, katerega tvorijo okoli trikotnega dvorišča razpostavljeni trakti, zavarovani v oglah z močnimi okroglimi stolpi. Med bastijonom in traktom je v ta novejši koncept vključen del romanskega prvotnega zidu s kapelo ter nad njo in poleg nje ohranjenim gotskim poslopjem. (Sl. 18.)

**Vinica.** — Nad Kolpo na strmi skali stoji prezidan grad, verjetno s stolpastim jedrom; ohranjena je nadstropna gotska rebrasto obokana kapela.

**Višnja gora.** — Nad mestecem stoji na jezikastem obronku grad. Središče tvori čtverooglat stolp mlajšega izvora. V pritličju je opasan s pristrešenim zidcem; gotski fragmenti. V temeljih so še opazne sekundarne prezidave.

**Žibnek.** — Grajske razvaline na višini nad Sopoto. Gornja ploščad je obzidana s še ohranjenim obzidjem. Oris tlorisa nezaznaven. V bližini gradu je cerkev z gotsko ladjo in s fragmenti gotskih fresk na zunanji strani slovoloka.

**Zužemberk.** — Grad je postavljen na strm breg nad Krko. Jedro je tvoril čtverooglat stolp gotske oblike. Temeljite utrdbene prezidave iz prvih desetletij 16. stoletja. (Sl. 19, 20 in 21.)

### L'architecture médiévale de châteaux en Basse-Carniole

L'étude de 62 châteaux moyenâgeux ou de leurs ruines a amené l'auteur, quant à l'architecture de châteaux en Basse-Carniole, aux conclusions suivantes:

La forme primitive en est le donjon qui sert surtout à la défense. Centre de résistance, il est resté souvent conservé au coeur de l'ensemble des constructions ultérieures. Sa fonction secondaire, celle de résidence, se fait valoir, au cours de l'évolution historique, de plus en plus pour prévaloir définitivement à l'époque de la renaissance. Les invasions turques en Slovénie ont fait obstacle au développement organique des châteaux qui, en cette époque-là,

reprisent leur caractère de défense. Ce danger passé, l'on procède à la reconstruction systématique des châteaux pour les embellir et les rendre plus habitables, et à la construction de nouvelles demeures seigneuriales dont les plans d'ensemble accusent l'influence de la renaissance italienne. Il est évident qu'en général la ligne d'évolution de l'architecture des châteaux en Basse-Carniole suit les mêmes principes que l'architecture occidentale.

### Viri in literatura

- Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku, zbral Fr. Kos, I-V, 1902-1928.
- Urkunden und Regestenbuch des Herzogtums Krain, izd. Fr. Schumi, I, II, 1882-1884.
- Archiv fuer Heimatkunde, izd. Fr. Schumi I, II, 1882-1887.
- Kos Milko, Zgodovina Slovencev od naselitve do reformacije, Ljubljana 1955.
- Popelka, Die Landesaufnahme Inneroesterreichs von Johannes Clobuciarich 1601-1605, Graz 1924.
- Valvasor, Die Ehre des Herzogtums Krain, 2. izdaja, J. Krajec, Novo mesto 1877-79.
- Frankè Iv., Burgen, Ortsanlagen und Typen von Bauernhäusern, v Oesterung. Monarchie in Wort und Bild, Kärnten und Krain, Wien 1891.
- Stele Fr., Umetnost Dolenjske, Etnolog 1953.
- Gregorič J., Umetnost Dolenjske, zbornik Dolenjska 1938.
- Szabo Gjuro, Sredovječki gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji, MH, Zagreb 1920.
- Baravalle-Knapp, Steirische Burgen und Schloesser, Graz.
- Riehl Hans, Burg und Schloss, Heimatliches Bauen im Ostalpenraum, Graz 1941.
- Knapp-Werner, Burg und Bauernhaus, HB in Ostalpenraum, Graz 1941.
- Schuchardt, Die Burg im Wandel der Weltgeschichte 1951.
- Piper, Burgenkunde, Muenchen und Leipzig 1905.
- Clasen, Die gotische Baukunst, Handbuch der Kunstwissenschaft.
- Ehmig, Das deutsche Haus I., Berlin 1914.
- Atz Karl, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg 1909.
- Dehio, Geschichte d. deutschen Kunst II., str. 172

## ROMANSKI MARIJIN KIP V VELESOVEM

Emilijan Cevc, Ljubljana

Izredna kvaliteta in nadlokalna pomembnost kipa Marije z Jezusom v nekdanji samostanski, danes župni cerkvi v Velesovem na Gorenjskem, sta me vzpodbudili, da sem se znova lotil podrobnejšega študija tega na našem ozemlju edinstvenega srednjeveškega plastičnega spomenika. Že leta 1913. je nanj strokovno opozoril msgr. J. Dostal<sup>1</sup>, leto kasneje pa ga je kot prvi podrobneje analiziral dr. F. Stelè<sup>2</sup>. Po pet in tridesetih letih, ki so pretekla od tedaj, pa je primerjalno gradivo tako naraslo, da nam dovoljuje in omogoča dr. Stelètovo razpravo v marsičem dopolniti ter spomenik tako stilno kot geografsko in časovno podrobneje opredeliti. Prav dobro pa se zavedam, da dokončne besede tudi jaz še ne bom izrekel, kajti poleg vsega drugega pogrešam pri tem delu celo vrsto le po imenu mi znanih publikacij, prav tako pa mi primanjkuje tudi večje število nujno potrebnih reprodukcij. Posebno dragocena bi bila v tej zvezi najdba kakega velesovskega pečata iz 13. stoletja, ki bi bil morda okrašen s posnetkom milostne podobe, da bi nam pomagal pri rekonstrukciji njenega prvotnega videza. Toda verjetnost, da bi ga kdaj našli, je zelo majhna<sup>3</sup>.

\*

Pred 11. decembrom leta 1238. je andeški ministerial Gerloch iz Kamnika skupno s svojima bratoma Weriandom, mengeškim župnikom ter z Waltherjem iz Kamnika, z Rihco, soprogo svojega brata Berona in z njenim sinom Weriandom, z Margareto, hčerjo rajnega brata Henrika ter z dovoljenjem vseh starejših in mlajših sorodnikov podaril cerkev sv. Marjete v Velesovem in vse njene pritikline sveti Devici, ustanovil njej na čast samostan v dolini blizu omenjene cerkve ter mu podelil z več drugimi zemljiškimi gospodi številna oko-

<sup>1</sup> Peto izvestje Društva za krščansko umetnost v Ljubljani, 1913, str. 83.

<sup>2</sup> Stari kipi na Kranjskem: 1. Kip milostne Matere božje v Velesovem, Ljubitelj krščanske umetnosti, Maribor, 1914, str. 46–52.

<sup>3</sup> Konvetni pečat velesovskih dominikank iz srede 14. stol. na listinah z dne 24. avg. 1382 in 23. jul. 1385 (v Državnem arhivu na Dunaju) nosi podobo Marijinega oznanenja (P. Kletler, Die Kunst im Osterreichischen Siegel, Wien, 1927, str. 26, 50, 66, sl. 101), kakor je pri konventnih pečatih običaj; prioričin pečat na listini z dne 24. avg. 1382 pa ima podobo Marije in pred njo klečeče priorice (ibid. str. 50, 66). Kletler tega pečata, žal, ne reproducira, pa tudi popiše ga ne podrobno, tako da ne vemo, ali je upodobljena na njem Marija sedeča (kot na milostnem kipu) ali stoječa.



liška posestva, obenem pa se je odrekel tudi patronatni in odvetniški pravici nad samostanom. Pri vseh teh pripravah je bil Gerlochu desna roka gornjegrajski benediktinski opat Albert<sup>4</sup>. 11. decembra leta 1238. je to ustanovo potrdil ter vzel v svoje posebno varstvo tudi oglejski patrijarh Bertold Andeški, ki je določil, naj redovnice, ki so jih povabili iz dunajskega Ziegelhofena, žive po redu sv. Avguština, v obleki in postu pa naj se ravnaajo po strožjih pravilih reda sv. Dominika<sup>5</sup>. Patrijarh Bertold je bil znan pospeševalec samostanov na oglejski cerkvi pripadajočem delu slovenske zemlje južno od Drave, tem bolj pa se je zavzel za velesovsko ustanovo, ki je nastala prav v kraju, nad katerim je bila njegova lastna družina vrhovni fevdalni gospod ter je bila torej tudi njena ustanova. Zato je samostan tudi od svoje strani in v imenu svojih sorodnikov bogato podprl s posestvi in tlačani.

Spčetka so imele sestre v »Dolini svete Marije« le skromno, verjetno leseno molilnico, toda takoj po potrjeni ustanovni listini se je začela tod živahna gradbena delavnost, ki sta jo poleg patrijarha podpirala zlasti brata Gerloch in Weriland.

Listine nam torej o nastanku in prvih dotacijah samostana obširno poročajo, molče pa o povodu ustanovitve in tudi o milostnem kipu. Tem bolj zgovorna pa je o tem ljudska tradicija:

»Okoli leta 1297. pada začetek samostana devic v Velesovem na Kranjskem. Samostanske listine poročajo za leto Gospodovo 1300, da je neki župnik vasi Velesovo, ko je bil na lovu, zaslišal iz bližnjega gozda nek glas in, temu sledeč, dospel do smreke, iz katere je glas prihajal. Ko so smreko podrli, so našli za komolec visok kip blažene Device z otrokom Jezusom v rokah, ki ga še zdaj vsega pozlačenega vidimo v oltarju. Zato so kraj imenovali »Dolina blažene Device« ter tam sezidali svetišče blažene Device...«<sup>6</sup>

Mislím, da je to poročilo, ki ga je objavil Valvasor po rokopisu jezuitskega kronista p. Matija Bauptscherja, danes najstarejša omemba našega kipa, čeprav izvira šele iz srede ali druge polovice

<sup>4</sup> F. Kos, Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku V., Ljubljana, 1928, str. 234—235; št. 698. Listina je v Centralnem arhivu na Dunaju.

<sup>5</sup> Ibid. str. 336—338; št. 699. Listina je v Centralnem arhivu na Dunaju. Podrobneje o ustanovitvi velesovskega samostana glej: M. Kos, Oglejski patriarhi in slovenske pokrajine do srede 13. stoletja s posebnim ozirom na vlado patriarha Bertolda iz rodovine Andechs, ČZN XIII., Maribor, 1917, str. 14, 20—25; — Isti, Ustanovitev samostana v Velesovem, v knjigi: Velesovo, Zgodovinski in cerkveni opis, Velesovo, 1938, str. 5 ss; — J. Parapat, Doneski k zgodovini samostana Velesovskega, LMS, 1872—1873; — W. Milkowicz, Die Klöster in Krain, Studien zur österreichischen Monasteriologie, AÖG 74/2, 1889; — Dr. Melita Pivec-Stelè, Starejši ženski samostani v Sloveniji, Kronika slovenskih mest, Ljubljana, 1940, str. 151.

<sup>6</sup> »Circa Annum 1297 factum initium Virginii Michelstetten in Carnioliá. Ejus Coenobii documenta habent ad Annum Christi 1300; quendam Presbyterum, ad arcem Michelstetten venationi intentum, vocem quandam ex contiguo saltu audivisse, quam subsecutus pervenit ad pinum, ex qua sonus audiebatur. In excisa pinu reperta est cubitalis statua B. Virginis puerulum Jesum (tenentis) quae adhuc extat auro illita spectabilis in Altari. Ex eo locus ille dictus, vallis B. Virginis. Excitata ibi aedes B. V. sacra...« Valvasor, Ehre des Herzogtums Krain..., XI, str. 365.

17. stoletja<sup>7</sup>. Kakor pri večini naših samostanov moramo namreč tudi v Velesovem obžalovati, da je bil samostanski arhiv s propadom samostana konec 18. stoletja raznešen in uničen in P. Bohinec celo poroča, da so baje francoski vojaki nastiljali konjem s starimi listinami...<sup>8</sup> Morda hranijo oglejski oziroma videmski arhivi še kak zapisek, ki bi bil v naši zvezi dragocen, če bi ga poznali.

V letnici ustanovitve se p. Bautscher moti, kakor je tudi neverjetno, da bi prišel kip v velesovsko cerkev šele leta 1300. Nedvomno ga moramo tu iskati že kmalu po ustanovni listini. Dejstvo je, da je bil z vso zgodovino samostana tesno povezan ter da je od začetka stoloval v glavnem oltarju samostanske cerkve.

In tu ga najdemo še danes. Milostni soj, ki ga odeva, nam ga je ohranil preko stoletij kot najstarejšo pričo naše romanske plastične posesti. Šele onkraj naših državnih meja bi mu našli stilno bližnje sorodnike.

Shranjen je v vrtljivi niši nad tabernakljem ter navadno zakrit z zaveso, ki jo odgrnejo le ob večjih cerkvenih slovesnostih. Po samostanskih hodnikih pa se lahko povzpne do omare za glavnim oltarjem, kjer vidimo kip prav od blizu. Žal, je danes oblečen, tako da sta vidni le glavi Marije in Jezusa, toda če obleko snamemo, se nam pokaže kip v vsej svoji starinski izrazitosti in lepoti.

Kip je izrezljan iz topolovega lesa<sup>9</sup> ter je 48,6 cm visok (sl. 33, 34 in 35).

Marija sedi strogo frontalno na preprostem prestolu brez blazine, čigar sedalo je kvadrataste oblike in ostrih robov. Naslonjalo sega Mariji do ramen, kjer je poševno, toda ne na obeh straneh enakomerno, odrezano, tako da ga od spredaj skoraj ne vidimo. Na desnem kolenu sedi Mariji dete Jezus, ki je z zgornjim delom telesa spet strogo frontalno obrnjen h gledalcu, dočim sta mu nogi zasukani v (njegovo) levo stran, tako da mu desna noga izrazito diagonalno seka materino naročje, stopali pa sta mu spet zasukani s celim nartom proti gledalcu. Mati drži Jezusa z desnico ob stegnu, levica pa ji je v komolcu zapognjena ter lahko dvignjena; zdaj drži v njej žezlo. Dete drži desnico vzporedno z Marijino desno roko z dlanjo obrnjeno navzdol, kot bi jo hotelo spustiti do boka. Tako mu je obstala roka nekam nejasno v zraku ter nje funkcija motivno ni jasna. Leva roka pa po-

<sup>7</sup> P. M. B a u t s c h e r (Bauzer) je latinski zgodovinpisec, po rodu menda iz Sel pri Batujah v Vipavski dolini, ki je umrl l. 1668 v Gorici (Prim. R. Bednařik, Prvi goriški zgodovinar, Koledar Goriške Mohorjeve družbe, 1926, str. 76 in Valvasor, Ehre..., VI, str. 358). Valvasor ne navaja, iz katerega Bautscherjevega spisa je črpal svoj citat; verjetno iz rokopisnega dela, ki zaradi avtorjeve smrti ni izšlo v tisku in ki ga v VI. knjigi, str. 358 omenja kot »Historia & Annales Norici«. — Ali je to isto delo kot rokopis, ki je v prepisu iz l. 1777 ohranjen v ljubljanski Univerzitetni biblioteki: »Historia rerum noricarum et forouliensium«? Delo je verjetno nastalo malo pred avtorjevo smrtjo, torej pred l. 1668.

<sup>8</sup> Velesalo, 1914, str. 19.

<sup>9</sup> Tako je z mikroskopsko preiskavo dognal kanonik Ivan Sušnik (prim. Izvestja... o. c. str. 83, op. 1). Ponovno pa je na mojo prošnjo les z istim zaključkom preiskala dr. A. Budnarjeva, kustos ljubljanskega Prirodoslovnega muzeja, za kar sem ji dolžan iskreno zahvalo.

čiva Jezusu na knjigi, ki mu, malo naprej nagnjena, sloni na levem kolenu; po pregibu v sredini smemo (kljub današnji polihromaciji) sklepati, da je odprta. Pri pogledu od strani opazimo, da je Marijino naročje zelo strmo (nagnjeno je za kakih 40°) in zazdi se nam, da je Jezus nanj kar nekako prilepljen ter da bo zdaj zdaj zdrsnil z njega.

V obleki se nam na prvi pogled vzbudi občutek nejasnosti, ki pa jo je v veliki meri zakrivila kasnejša preslikava.

Danes je Marijina glava brez pokrivala; lasje so ji pod čelom in pod tilnikom razčesani in zdi se, da padajo na rame in po prsih v dveh dolgih kitah. Na životu ima Marija tuniko, ki ji sega do tal; pod vratom je V-jasto zarezana, rokavi pa so ji v zapestju stisnjeni. Čez tuniko ima oblečen (ne ogrnjen!) nekak plašč, penulo, z zelo širokimi rokavi, ki spominja na dalmatiko, sega do gležnjev in je vzdolž celih prsi razklan<sup>10</sup>. Kristus je oblečen v tuniko z ozkimi rokavi, ki ima pri vratu polkrožen izrez ter mu je zavihnjena čez bok in noge, v čemer je opaziti že pridih realističnega razpoloženja.

Do skrajnosti prefinjeno pa je življenje gub:

Kazno je, kakor bi hotelo telo v izraziti plastični težnji raztrgati oblačilo, ki ga obdaja in pri tem se nategnjeni kosi obleke gubajo po neki višji zakonitosti, ki jo ukazuje drža in napetost telesa. Na Marijinem plašču se po nadlahteh gube enakomerno nizajo v podobi navzgor obrnjenega U-ja in enake gube se vrste po nogah pod gladkimi, napetimi partijami kolen, le da je zdaj njih lok zasukan v obratno smer. Plastika teh gub nam vsiljuje spomin na snežne ali peščene sipine: na eni strani so položnejše, onkraj grebena pa se spuščajo strmeje. Enake gube srečamo tudi na rokavu Jezusove levice in spet na nogah, od katerih leva močno izstopa pravokotno navzven. Popolnoma drugače, kakor bi bil iz ilovice zgneten, pa učinkuje desni Jezusov rokav ter nas sili v misel, da je kasnejšega datuma.

Med in ob Marijinih nogah pa se prelivajo v tankih curkih vzporedne navpične gube in sicer tako na penuli kot na tuniki, le s to razliko, da je tunika, ker je iz tanjšega blaga, drobneje gubana. Reprodukcijska nam seveda to prefinjeno bogastvo le medlo prikaže. Gube penule, zlasti v kotih ob prestolu, se mi zde kot nekaki tulci, iz katerih se vsipajo šopi drobnejših gub tunike, slični zaprti pahljači. Na desni nogi je gubanje tunike nekoliko nejasno; ubila ga je kasnejša polihromacija. Pri tleh pa se tunika mirno in svečano v lahnem loku vlega okoli nog, ki gledajo izpod nje le s konicami mehko zašiljenih čevljev.

Zadaj kip ni obdelan, ampak precej neenakomerno obtesan. Do višine prestola je prizmatično izdolben. V hrbtu je poldrug centimeter široka luknja, okoli 4,5 cm globoka, ki je zadelana z novejšim lesenim čepom. Ali je služila za pritrjanje kipa? Ali pa je bil kip svoje dni

<sup>10</sup> Slično je oblečena n. pr. Marija z Jezusom v berlinskem Kaiser-Friedrich muzeju, Marija iz Detroita, Marija v Musco Nazionale v Firenci itd. (Slike glej v: G. de Francovich, *Scultura medievale in legno*, Roma 1943). Verjetno gre tu res za posnetek diakonske dalmatike, kakor bi hotel umetnik poudariti Marijino svečeništvo. Z dalmatiko primerja ta del obleke tudi L. Bréhier (*Vierges romanes d'Auvergne*, v reviji »Le Point«, XV., Lanzac, 1943, str. 22).

zadaj prekrit z obdelano desko, da se ni videla grobo obdelana hrbtna stran in vdolbina v prestolu?

Svojevrsne preglavice nam dela polihromacija:

Zadnja stran je prepojena z neko rdečkasto vijolično barvo, tudi vdolbina. Rob naslonjala je intenzivno rdeč, prestol sam pa je preko sivo zelene krednate osnove barvan kostanjevo rjavo. Podstavek je zelene barve. Tuniki Marije in Jezusa sta na srebro temno rdeče lazirani, robovi ter izrezek pri vratu in zapestja pa so srebrni. Marijina penula in Jezusov plašč sta pozlačena; pod pozlato je minijeva osnova na dobri krednati podlagi. Podšivka Jezusovega plašča in notranjščina rokavov Marijine penule so zeleno lazirane. Marijine »kite« so novo rjavo barvane; pod rjavo je sivo zelena barva in pod to menda še sled zlatenja. Marijini čevlji so zdaj črni. Obraza in roke pokriva večkrat grobo obnovljena barva, zadnja je stara komaj nekaj let. S tem sta obraza zadobila lutkast, top izraz in barva na ustnicah sploh ne sledi njih plastični danosti. Naša fotografija nam kaže obraza še pred zadnjo polihromacijo.

Nobena od teh barv se mi ne zdi prvotna, prav tako pa tudi sedanje niso vse iz istega časa. Karminsko rdeča barva, ki jo najdemo zadaj na prestolu, ni barva minija, ki služi za podlago zlatenja penule, in lazure na tunikah se mi zde spet iz drugega časa. Podstavek in goli deli telesa so na debelo prevlečeni z oljnato barvo... Le v kotu ob zunanji strani Marijine desne noge sem pod kredasto osnovo novejše pozlate zapazil sled starejše, intenzivno rdeče barve, ki bi utegnila biti še osnova prvotne polihromacije. Najbrž je bila prvotna barva kipa nekoč do lesa izmita in nato popolnoma na novo nanešena. Težko pa je reči, kdaj naj bi se to zgodilo. Po dr. Steletovem mnenju je sedanja slikarija z rdečimi in zelenimi lazurami iz konca 17. ali začetka 18. stoletja in pozneje delno popravljena.<sup>11</sup> V ta čas bi jaz postavil res vse lazure, dočim se mi zdi zlatenje Marijine penule in Jezusovega plašča starejše ter mnogo kvalitetnejše; ne izključujem možnosti, da je še poznogotskega izvora. Morda je iz časa po l. 1471, ko so Turki prvič pridrli na Gorenjsko ter porušili tudi velesovski samostan in več redovnic odpeljali v sužnost<sup>12</sup>. Možno je, da je bil tedaj tudi Marijin kip tolikanj poškodovan, da so ga morali vsaj na novo preslikati.

V jedru je kip dobro ohranjen. Slikarija je, kot smo videli, novejša, zadnji členki prstov in cel palec Marijine levece so odlomljeni. Možno bi bilo celo, da je ta roka sploh novejša, saj je v zapestju sekundarno pritrjena v rokav, stik pa je prepleten s kosom rdečega blaga. Zato je tudi dvomljivo, če sedanja lega roke ustreza prvotni. Vendar pa vse kaže, da je roka iz istega lesa kot ostalo, to je iz toplovega, in je prav tako razjedena od črva. Če si zamislimo odlomljene konce rahlo v zapestje zavitih prstov v celoti ter nato levico primerjamo z desnico, ne opazimo med obema nobenih posebnih razlik — prsti so dolgi in tanki. Mnogo bolj sumljiva pa je Jezusova desnica,

<sup>11</sup> Ljubitelj..., o. c. str. 48.

<sup>12</sup> P. Bohinec, o. c. str. 15. — St. Jug., Turški napadi na Kranjsko in Primorsko do prve tretjine 16. stoletja, GMDS, 1943, str. 13.

ki je v ramenu na novo pritrjena in, kot smo že omenili, po gubah rokava ni prav nič slična levici. Prsti so le grobo obdelani, bolj nakazani, dočim so na levici izdelani do potankosti. Spodaj roka ni polihromirana, pač pa je pozlačena pod njo ležeča partija Marijine penule, kar bi bilo nemogoče, če bi bila Jezusova roka že prvotno v sedanji legi. Prav to tudi dokazuje, da je pozlata starejša od lazur. Po analogijah smemo že zdaj izreči sklep, da je Jezusova desnica nekoč blagoslavljala. Poznejši dodatek je tudi železna igla vrh Marijine glave, ki naj opira novo krono; vrh Jezusove glave pa je luknja, v kateri je nekoč tičal sličen kos železa, ki ga zdaj ni več.

Toda najdelikatnejše je vprašanje predelave Marijine glave in prsi. Dr. Stelè piše<sup>13</sup>: »Kite, ki ji padajo na prsi in jih je slikar komentiral za rob plašča, so čisto gladke; verjetno pa je, da so bile nekdanj izrezljane kakor tudi lasje na glavi v rezbi izdelani kot lasje in ne kar gladko brez vsake podrobne označitve, kakor so sedaj. Tunika je sedaj pod vratom nekoliko izrezana; tudi ta motiv se mi zdi nekoliko sumljiv. Tako se mi zdi zelo verjetno, da so kip vsaj na prsih in v obližju glave nekoliko popravili, ko so ga na novo polihromirali.« In že malo višje (str. 47.) piše: »da si zastoj skušamo pojasniti, kako in koliko je pokrival plašč Marijine prsi«.

Danes, ko imamo na razpolago več primerjalnega gradiva iz vse Evrope, se mi zdi ta uganka laže razrešljiva. Dejstvo je, da je kip na glavi močnejše predelan, kot pa se zdi na prvi pogled.

Marija je popolnoma razoglava ter nima ne pepluma ne krone, kar nas preseneča. Sličnega primera se mi doslej še ni posrečilo najti. Na vseh romanskih kipih ima Marija glavo pokrito ali s preplumom ali s kapuco ali vsaj s krono, pogosto pa ima krono kar preko pepluma. Motiv na prsi padajočih kit v romaniki ni izključen. Dr. Stelè navaja<sup>14</sup> za primer t. zv. »mali Marijin kip« v stolnici v Hildesheimu, kjer padajo Mariji lasje podobno kot v Velesovem v dveh kitah po prsih<sup>15</sup>. Vendar je bil tudi ta kip že leta 1664 nekoliko predelan<sup>16</sup>.

Drugi primer, ki ga navaja dr. Stelè, je slika Salomonovega prestola v zahodni empori krške stolnice na Koroškem iz ca. 1220<sup>17</sup>. Toda tu imamo opraviti s fresko ne s plastiko in končno je Marijina glava vendarle pokrita s peplumom in šele izpod tega se vsipljejo navzdol kodri; kljub bizantinskim ikonografskim osnovam diha krška freska popolnoma drugega duha kot naš kip: tu delujejo že ekspresivne »nordijske« silnice, ki figuralno telesnost razbremenjujejo ter jo dvigajo v barvno vizijo in transcendenco z močnim poudarkom umetniške individualnosti.

<sup>13</sup> Ljubitelj..., o. c. str. 48.

<sup>14</sup> Ibid. str. 51.

<sup>15</sup> St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg i. Br., 1909, str. 166, sl. 70.

<sup>16</sup> Še huje se je zgodilo »velikemu hildesheimskemu kipu«, ki je bil isto leto predelan ter dobil pri tem celo glavo novo (ibid., str. 165—166, sl. 69).

<sup>17</sup> K. Ginhart-B. Grimschitz, Der Dom zu Gurk, Wien, 1930, tab. 71.

Izrazit primer Marije s spletenimi kitami pa imamo v kipu iz Otdorfa v dresdenskem Albertinu<sup>18</sup>. Ta kip nas preseeneča tako po svojem nenavadnem, vprav negritskem izrazu, ki izžareva nekaj neizprosnega, kakor tudi zaradi svojih energično spletenih in pošev čez nadlaket položenih kit. Na glavi ima Marija še ostanke krone. Dete, ki mu je odbita glava, ji sedi na levo zasukano v naročju ter drži z levico rotulus, z desnico pa blagoslavlja. Marijina desnica je odbita. Kip je datiran v sredo 12. stoletja. Ikonografske sličnosti z velesovskim kipom so, razen kit, neovržne, toda po svojem izrazu je otdorfski bistveno drugače uglašen. Preveva ga grozotno strogi duh severa, tako da bi se skoraj drznil govoriti o »germanskem« izrazu. Ta Marija je manj vzvišena kraljica nebes kot stroga cesarica nekega krutega plemena, od katerega je menda tudi prevzela modo njegovih žena in njih kite. Končno pa tudi otdorfska Marija ni razoglava: krono ima vendarle na glavi — in sicer krono, ki se nam zdi težka kakor bi bila iz železa.

Zanimive primere nam nudi tudi švedska romanska plastika. V drugi četrtini 12. stoletja je po francoskih vzorih nastal kip v Viklaau (zdaj v Historičnem muzeju v Stockholmu), kjer Mariji padajo kite izpod krone na rame; visok naslonjač prestola se ji dviga še nad glavo.<sup>19</sup> Drug švedski primer, shranjen v istem muzeju, pa predstavlja kip iz Appune o Östergötlandu iz konca 12. stoletja: Marija sedi na prestolu z visokim naslonjalom, Jezus pa sredi njenega naročja; nogi sta mu prekrižani ter z (odbito) desnico blagoslavlja, v levici pa drži knjigo. Mariji padajo na prsi kite. Tudi temu kipu so botrinili francoski mojstri.<sup>20</sup>

Toda ni nam treba tako daleč na sever: že v Salzburgu najdemo Marijo, ki ji izpod krone padata na ramena težki kiti. Upodobljena je tako na timpanonu, shranjenem v Historičnem muzeju; to je najbrž ostanek plastičnega okrasja nekdanje stare stolnice. Marija sedi med dvema angeloma z Jezusom na levem kolenu; dete drži v levici knjigo, z desno pa blagoslavlja<sup>21</sup>. Timpanon je nastal proti sredi 15. stoletja<sup>22</sup>. Že zdaj lahko omenimo, da je delo nastalo sicer pod umetnostnimi žarki severne Italije, da pa je kipar ohranil še onstranalpsko samobitnost. Ne morem se namreč vskladiti z mnenjem A. K. Porterja,

<sup>18</sup> J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britanien, Wildpark-Potsdam, 1930, str. 271, sl. 274; — G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I. (zvezek slik), Berlin-Leipzig, 1919, sl. 381.

<sup>19</sup> M. Aubert, La sculpture du moyen-âge en Suède, La Revue de l'art, Paris, 1929, zv. LVI., str. 6, sl. str. 4; — Isti, L'Influence de l'art français sur l'art des pays du Nord, La Revue de l'art, 1922, zv. XLI, str. 76.

<sup>20</sup> M. Aubert, La sculpture... en Suède, o. c. sl. str. 1.

<sup>21</sup> Ikonografsko dopušča misel na francoske vzore.

<sup>22</sup> H. Karlinger, Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, Augsburg, 1924, sl. 104—105, tekst str. 68—69. — H. Beenken, (Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig 1924) datira spomenik celo v 2. polovico 12. stoletja, čemur pa Karlinger upravičeno ugovarja.

<sup>23</sup> A. Kingsley Porter, Romanische Plastik in Spanien, II., München 1928, str. 21. V to domnevo ga je zavedla Beenkenova (o. c.) datacija salzburskega timpanona v sredo 12. stoletja. Toda kako naj bi Salzburg kopiral Solsono, ki je mlajša od njega, šele iz ca. 1163?

da bi salzburški timpanon odražal tip, ki ga lahko kot španski primer navedemo na tem mestu: namreč Marijo, ki je bila nekoč osrednja figura timpanona v Solsoni v Španiji ter je krasila portal leta 1165. posvečene ondodne stolnice<sup>23</sup>. Tudi tej Mariji, ki jo z verjetnostjo pripisujejo roki mojstra Gilberta, — ta je delal tudi pri cerkvi St. Etienne v Toulouseu — padajo kite na ramena, na glavi pa ji najdemo krono ter žezlo v levici. Dete sedi Mariji v naročju ter z desnico blagoslavlja, dočim mu levica počiva v naročju<sup>24</sup>.

Nismo še izčrpali vsega primerjalnega gradiva, toda menim, da lahko v glavnem postavim hipotezo: Nepokrite kite — toda vendarle s krono na glavi — so pretežno last severa, jug pa ljubi pokrite glave. Solsonski primer je med ostalimi španskimi spomeniki osamljen. Tudi na chartreskem kraljevskem portalu srečamo ženske figure z dolgimi kitami — toda Chartres sam že teži v severno območje; vendar ima Marija v čelu desnega portala glavo še vedno prekrito. Najtrdoživejša pa je v tem Italija in tudi južna Francija, zlasti pokrajina Auvergne, ne zaostaja za njo: obe čvrsto temeljita v svojih, v starokrščanski in bizantinski umetnosti pogojenih tradicijah.

Toda pač: tudi v Italiji srečamo kip, kjer ima Marija le s krono pokrito glavo, čeprav ji lasje ne padajo na ramena in po prsih. To je »Madonna di Constantinopoli« v alatrijski stolnici<sup>25</sup>. Vendar pa moramo upoštevati dejstvo, da je kip razmeroma kasen, iz srede 13. stoletja, in odvisen od Marijinega kipa v pariški cerkvi St. Denis (glej op. 58.). Vsi drugi meni znani italijanski kipi iz 12. in začetka 13. stoletja imajo glavo pokrito s peplumom<sup>26</sup>.

Ta primerjava nam torej dovoljuje vprašanje:

Ali niso dozdevne »kite«, ki naj bi jih novejši polihromator na velesovskem kipu pomotoma poslikal kot rob plašča, v resnici le rob plašča ali oglavnice, ki je padal na Marijine prsi?

Že način, kako te »kite« prehajajo vrh ramen v razčesek pod tilnikom, nam vzbuja sum. Nikjer na celem kipu sicer ne najdemo tako ostrega roba in tako puste obdelave kakor prav tukaj — in zazdi se nam, da je tu deloval nož nevesčega rezbarja, ki si v zadregi ni znal drugače pomagati, kot da je spremenil oglavnico v lase. Preiskoval sem te »lase« in kite z lečo, pa nikjer nisem mogel najti najmanjšega sledu kakih pletenih kit. Dejstvo, da padajo »kite« spredaj vse do naročja, in to ne togo in neorgansko kot pri vseh zgoraj navedenih kipih, ampak mehko in celo usločeno, govori v prid hipoteze, da so »kite« resnično le del oblačila in ne lasje. S tem nam postane razumljiva tudi tunika, ki se tesno oklepa telesa ter ne tvori nobenih gub; te se začno šele takoj onkraj »kit« na penuli. Če nadalje pogledamo, ali še bolje — otipljemo Marijino visoko čelo, nas preseneti njegova skrajno pusta in neplastična obdelava, ki je v nasprotju z živahno in mehko modelacijo obraza. Ali ni tudi tu delovalo kasnejše dletlo, ki je posnelo rob stare oglavnice? Če pa odpremo Valvasorja, naj-

<sup>23</sup> Ibid., str. 21 tab. 75.

<sup>25</sup> G. de Francovich, o. c. tab. 21.

<sup>26</sup> Enako tudi v Abruzzih. Prim.: V. Mariani, *Sculture lignee in Abruzzo*, Bergamo, 1930, sl. 1 in 2.

demo pri opisu velesovske Marije stavek: »An der Stirn dieser von der Natur abgebildeten Gottes Mutter ist eine kleine Narbe oder Mase von dem Gewächs zu sehen, welche man öfters mit Farben zu bedecken bemühet gewesen, aber vergeblich, indem den folgenden Tag die Farbe sich verloren und die Narbe von neuem sich geäußert.«<sup>27</sup> Na čelul! Ali ne morda tam, kjer so kip porezali? S tem so odstranili tudi staro krednato osnovo in les je nato vpiljal barvo, da se je rana vedno znova ponavljala. Kajti, kako da prej te brazgotine ni bilo?

Ni pa doživela predelave le glava, tudi prestol je bil nekoč drugačen. Omenili smo že, da je naslonjalo na vrhu poševno in neenakomerno prirezano, še več, prirezano je z neko negotovostjo, kakor če otroci s slabim nožem šilijo desko. Spreddaj vrha naslonjala sploh ne vidimo, ker poteka vzporedno s krivino Marijinih ramen. Prvotno je segalo vsaj do višine Marijine glave, če ne morda celo nad glavo, kot pri Mariji v Nacionalnem muzeju v Firenci<sup>28</sup> ali pri že omenjenem kipu v Appuni na Švedskem ali pri Mariji iz Pustertala v Münchenu<sup>29</sup>. V zadnjem primeru bi nam postal razčesek pod tilnikom še nerazumljivejši, saj bi ga rezbar za naslonjalom skoraj ne mogel izrezljati, ker bi se mu ne mogel z dletom približati. Vzrok, da so tudi prestol predelali, je preprost: ko so kip oblačili, jim je bilo naslonjalo v napotje. Kip je namreč ves ogrnjen z obleko, ki odeva tudi prestol in zato se je moralo naslonjalo ponižati do višine Marijinih ramen (sl. 22).

Predno pa bomo izvedli poskus rekonstrukcije prvotnega videza kipa do konca, poskusimo približno določiti čas, ki mu je podoba tako bistveno spremenil.

P. M. B a u t s c h e r, ki smo ga navedli v začetku, piše nekako v šestem desetletju 17. stoletja, da je kip v oltarju »pozlačen — auro illita«. Valvasor pa ga natančneje takole popisuje:<sup>30</sup>

»Nun wollen wir auch einen Blick auf dieses Wunder-Bild werfen, als welches diesem Kloster den Grund geleget. Es wird selbiges in dem hohen Altar verwahrt und ein gemahltes Bild fürgezogen. Das Haupt der allerreinsten Gottes-Gebährerin, nebst dem Jesus-Kindlein hat keine menschliche Hand ausgearbeitet, sondern die Natur auf dem Baum also ausgebildet. Der Oberrest aber ist durch Kunst aus dem Baum geschnitzet und mit verguldeten Kleidern angehan<sup>31</sup>... Und das Jesus-Hauptlein, so aus dem Stock gewachsen, als obs aus der Brust deß Frauenbildes hervorgewachsen wäre.«

Valvasorjeva »Ehre...« je izšla leta 1689; že leta 1679 pa je bilo gradivo zanjo v veliki meri zbrano;<sup>32</sup> verjetno je, da jo je avtor pisal nekako v osmem desetletju 17. stoletja. Iz opisa sledi, da je kip stal tedaj v niši velikega oltarja, ki se je zapirala s sliko — nedvomno

<sup>27</sup> o. c. str. 367.

<sup>28</sup> G. de Francovich, o. c. tab. 6. desno.

<sup>29</sup> G. Lill, Deutsche Plastik, Berlin, 1925. Slika.

<sup>30</sup> o. c. str. 366—367. Predzadnji stavek tega opisa smo navedli že zgoraj.

<sup>31</sup> Podčrtal jaz.

<sup>32</sup> P. von Radics, Johann Weikhard Freiherr von Valvasor, Ljubljana, 1910, str. 165.



je bil to oltar »zlatega« tipa. Besede, da je kip oblečen v pozlačena oblačila, še bolj pa opis Jezusa, ki ga je videti, »kakor bi rasel iz prsi« Marijine podobe, dovoljuje sklep, da je videl Valvasor kip že oblečen. Kako bi se mu sicer moglo zdeti, da rase Jezus iz Marijinih prsi, ko vendar na kipu ni nobenega dvoma, da ji sedi v naročju? Po Bautscherjevem izrazu, da je kip »pozlačen«, pa bi smeli sklepati, da je bil v času jezuitskega kronista še neoblečen. Potemtakem bi ne bila izključena predelava v času med obema zapisa, nekako v sedmem desetletju 17. stoletja.

Kajti ne samo večja niša zgodnjebaročnega oltarja, za katero je bil kipec v stari obliki najbrž premajhen, pa ga je bilo treba z obleko umetno »povečati«, ko zaradi milostnega značaja že niso smeli kipa sploh nadomestiti z novim, in ne samo morebitna slaba ohranitev, so zahtevali predelavo, ampak predvsem spremenjeni lepotni okus baročnih ljudi. Hieratični značaj srednjeveškega kipa ni več ustrezal naturalistično razpoloženi baročni dobi, ki je iskala čustveno razpoloženega človeka »iz mesa in krvi«, pa je skušala vsaj delno tudi ta kip »naturalizirati« na najpreprostejši način: z dodatkom umetnih las, krone, prave obleke in zlatega nakitja. In končno moramo upoštevati, da imamo opraviti z redovnicami, ki so bile mojstrice v vezenju in oblačenju (voščenih) figuric — in kako naj bi se odrekle želji, da bi največjo dragocenost svojega samostana, Marijin kip, okrasile z delom svojih spretnih rok?

Sicer pa imamo iz tega časa analognih primerov več ko dovolj. Za romanske kipe navaja dr. Stelè po St. Beisselu že omenjena kipa v Hildesheimu, ki so ju l. 1664 premovili in jima dali lepšo obliko (»würde erneuert und in diese schönere Form gebracht«, kot pove napis na velikem kipu). Prav mali hildesheimski kip, ki smo ga že spredaj omenili kot primer Marije s kitami, pa nam tudi v našem primeru da misliti. Marija, ki je najbrž že prej imela izrezljane kite, je te tudi po renovaciji ohranila ter jih niso zamenjali z umetnimi lasmi kakor na velikem kipu, ki so mu vso glavo zamenjali... Ali je torej verjetno, da bi v Velesovem stare kite popolnoma predelali? Naslednji primer nam nudi Marijin kip v krški stolnici na Koroškem, ki je bil do leta 1784 oblečen, pa so ga morali tedaj



Sl. 22. Skica poskusne rekonstrukcije velesovskega kipa (risal M. Pogačnik)

po ukazu cesarja Jožefa II. sleči, nakar ga je nek mizarski (sic!) mojster popravil — morda že v drugo. Isto se je zgodilo že v 17. stoletju in ponovno l. 1745 s kipom v Alatriju ter še s premnogimi drugimi srednjeveškimi kipi, tudi z poznogotskimi: pri nas n. pr. z Marijo v Suhadolah in v Mostah pri Komendi, z Marijo v Bidetovem znamenju v Stari Loki, v cerkvi v Mateni pri Igu itd.

Pred menoj pa leži vrsta velesovskih podobice iz 18. stoletja, toda na nobeni ni Marija upodobljena v baročni obleki. Najlepši je pač bakrorez, ki ga je l. 1742 vrezal A. Kaltschmidt v Ljubljani. Na njej vidimo spodaj velesovski samostan s staro srednjeveško cerkvijo (sedanjo so začeli zidati šele l. 1771), nad njo pa raste drevo, na katerem je pritrjen kip velesovske Marije. Priznati moramo, da se je Kaltschmidt zelo potrudil, da bi podal čim vernejši prikaz milostne podobe, ki popolnoma ustreza današnjemu stanju. Celó v sistemu gub je risar ostal po najboljših močeh zvest originalu, tako da bi nam ta podobica original precej dobro nadomestila, če bi bil ta slučajno izgubljen. Upodobitve na kasnejših podobicah iz 18. in 19. stoletja za Kaltschmidtovo zaostajajo. Na bakrorezu, ki ga je zrisal mojster P. E. W. in vrezal Zauber konec 18. stoletja, je Marija zelo romantično pojmovana in enako na mlajši podobici z umirajočim vojakom v ospredju.

Kako torej, da nam te podobice podajajo velesovsko Marijo vedno slečeno? Ali so kipu že v 1. polovici 18. stoletja spet sneli obleko? Sredi baroka? — Razlaga je preprosta: kip je ostal oblečen vsaj do Jožefa II., toda legendarno sporočilo, da je Marija zrasla iz drevesa, je bilo tako močno, da so ga vedno znova upodobljali tudi na romarskih podobicah. V tej zvezi pa je seveda morala biti taka, kakršna je bila v resnici »najdena na drevesu«, seveda z vsemi predelavami 17. stoletja. Šele jožefinski čas je najbrž tudi našemu kipu za nekaj let odstranil obleko. Ker so morali tedaj odstraniti tudi umetne lase in ker ni imela Marija več oglavnice, si je pomagal rezbar iz zadrege tako, da je ostanek pokrivala traktiral kot lase, razdeljene na čelu in pod tilnikom.

Kakor je ugotovil dr. Stelè<sup>33</sup>, korenini velesovski kip ikonografsko v enem najbolj češčenih bizantinskih Marijinih tipov, v »Nikopoi — Zmagonosni«, pod katere zaščito so odhajali bizantinski cesarji na vojsko in ki so jo že v 6. stoletju častili v Bizancu. Njegov izvor je teološko spekulativen in pogojen v času po Efeškem koncilu, ki je l. 431 v boju proti Nestoriju poudaril Marijino božje materinstvo. Ta ikonografski koncept se je udomačil tako v Bizancu kakor v Rimu in po vsem Zahodu ter predstavlja Marijo kot orodje Učlovečenja, kot prestol večne Besede, ki jo nudi Mati ljudem v češčenje. Iz teh upodobitev odmevajo spevi, ki jih je zložil sv. Janez Damaščan v boju proti ikonoklazmu; poglejmo le verz: »Njene roke bodo nosile Več-

<sup>33</sup> Ljubitelj, o. c. str. 49; — Isti, *L'art en Slovénie et le Byzantinisme*, v knjigi: G. Millet, *Art byzantin chez les Slaves II.*, Paris, 1933; — Isti, *Slovenske Marije, Celje, 1940*, str. 15 in 33; — Isti, *Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci*, *Razprave filozofsko-filološko-historičnega razreda Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani*, II., 1944, str. 375.

nega in njena kolena bodo prestol, povišan nad kerubine.«<sup>34</sup> Značilno za tip Nikopoie je, da sedi Marija strogo frontalno na prestolu ter drži sredi naročja Jezusa, ki ga opira z levico ob kolenu, desnico pa mu polaga na ramo. Jezus drži v levici rotulus (ali knjigo), z desnico pa blagoslavlja. V vseh glavnih potezah velesovski kip temu tipu ustreza, razločki pa so v tem, da sedi Jezus postrani in na desnem kolenu, ne sredi naročja, in da je Marijina levica prosta, ker je prej nekaj držala.

Naštejmo najprej tiste zahodne podobe Nikopoie, ki so direktno odraz ali celo delo Bizanca. Prvih pet navaja v zvezi z Velesovim že dr. Stelè.<sup>35</sup>

10. stoletju moramo pripisati relief v londonskem Britskem muzeju, prenešen iz opatije Lorsch pri Mainzu: Marija sedi na prestolu z Jezusom na levem kolenu, ki ga opira z levo roko. Otroku so noge podobno kot v Velesovem zavite na desno.<sup>36</sup>

Morda še iz 11. stoletja datira Marija v stolnici v Paderbornu. Dete ji sedi na levem kolenu ter z desnico blagoslavlja, dočim ima v levi knjigo. Marija ga z levico opira, v desnici pa drži zdaj žezlo.<sup>37</sup>

V zbirki Stroganov v Rimu je ohranjen slonokoščen bizantinski relief iz 10. ali 11. stoletja, kjer sedi Marija na prestolu z Jezusom v naročju, ki ga drži z levo roko za ramo, z desno pa za desno nogo. Dete ima v levici rotulus, z desnico pa blagoslavlja. Drža na desno zasukanih Jezusovih nog je slična kot v Velesovem. Marija je oblečena v tuniko ter ogrnjena v plašč, ki ji čez peplum pokriva tudi glavo.<sup>38</sup>

V cerkvi Sv. Marka v Benetkah je ohranjena originalna carigrajska Nikopoia, ki jo je v začetku 13. stoletja pripeljal iz Bizanca dož Dandolo. Kristus sedi sredi Marijinega naročja in Marija ga opira z levo roko, z desno pa ga drži za ramo. Dete ima v levici rotulus, z desnico pa blagoslavlja. Noge so mu zasukane v desno stran.<sup>39</sup>

Kot zadnji primer navaja dr. Stelè mozaik iz 13. stoletja pri Sv. Marku v Benetkah, ki je očitno kopija Nikopoie. Na vsaki strani Marije z Jezusom stojita sv. Marko in sv. Janez Krstnik.<sup>40</sup>

Danes lahko tem primerom pridružimo še nekaj novih:

Stroganovskemu reliefu sličen je bizantinski slonokoščeni diptihon iz 12. stoletja v Chambéryu — Sainte Chapelle. Dete sedi Mariji na levem kolenu ter ima v levici rotulus in z desnico blagoslavlja.<sup>41</sup>

Relief seckauske Marije, t. zv. »Ursprungsbild«, živi še popolnoma v mejah Bizanca. Dete sedi Mariji v naročju z blagoslavljaajočo desnico in s knjigo v levici.<sup>42</sup>

<sup>34</sup> L. Bréhier, v »Le Point«, o. c. str. 18.

<sup>35</sup> Ljubitelj, o. c. str. 49—51.

<sup>36</sup> St. Beissel, Geschichte der Verehrung..., o. c. str. 160.

<sup>37</sup> Ibid., str. 159. Žezlo je morda kasnejšega dodatka.

<sup>38</sup> Ibid., str. 76; — A. Venturi, Die Madonna, str. 13.

<sup>39</sup> St. Beissel, Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte, Freiburg i. Br., 1913, str. 418.

<sup>40</sup> A. Venturi, Die Madonna, str. 12.

<sup>41</sup> W. F. Volbach, die Byzantinische Ausstellung in Paris, Zeitschrift für bildende Kunst, 1931/32, str. 103.

<sup>42</sup> Kirchenschmuck, XI. Graz, 1880, str. 77—79. Sliko objavlja tudi E. Tomek, Kurze Geschichte der Diözese Seckau, Graz-Wien, 1918, str. 25.

Izrazito beneško-bizantinsko Nikopoio najdemo reljefno upodobljeno sredi srebrnega »paliotta« patriarha Pelegrina II. v čedadski cerkvi »dell'Assunta«. Marija drži Jezusa z desnico ob boku, z levico pa pri nogah. Obe figuri sta strogo frontalni in Jezus z desno blagoslavlja, z levico pa drži na kolenu knjigo.<sup>43</sup>

Vendar pa je Zahod, ki je sprejel bizantinske ikonografske osnove, vedno težil za tem, da jim je dal svoj lastni izraz ter jih je v svojem smislu predelal. Pri razširjanju teh zahodnih replik bizantinskih osnovnih tipov moramo v prvi vrsti upoštevati sloveče milostne podobe romarskih središč.

Eno glavnih srednjeveških Marijinih svetišč in sloveča božja pot je bil Chartres, ki je hramil relikvijo Marijine obleke. Slavno »druidsko« Marijino podobo je sicer uničila francoska revolucija, tako da nam nje videz ni znan, toda v desnem timpanonu kraljevskega portala, ki je nastal po l. 1145, verjetno ca. 1150, srečamo na prestolu sedečo Marijo z Jezusom sredi naročja, ki drži z levico na kolenu knjigo, desnico pa dviga v blagoslov. Marija opira Jezusa z desnico ob pasu, v levici pa ima žezlo. Ikonografsko se najbrž naslanja na stari milostni kip. Njena nekoliko mlajša kopija je Marija pod kupolastim baldahinom v timpanonu portala sv. Ane na pariški cerkvi Notre-Dame.<sup>44</sup>

Že tukaj vidimo nekatere momente zahodne predelave vzhodnega tipa: Jezus sedi sredi naročja strogo frontalno in z naprej pomaknjnimi nogami, Marija dobi kraljevski izraz s krono in z žezlom. Antično realnejši, da ne rečem naturalistični tip Bizanca, zasidran v ideji Bogorodice, je tu prevzel lik zemeljske vladarice, ki bolj ukazuje kot pa sprejema prošnje. Po svoje je razširitvi tega kraljevskega tipa pripomogla tudi zveza s predstavo Poklona sv. Treh kraljev, pred katerimi Marija često prestoluje v slavi z Jezusom v naročju. Po vsem tem je Zahod temu tipu nadel novo ime, ki se nam je ohranilo v zvezi z drugo najslavnejšo francosko, v zlato odeto Marijino podobo iz srede 10. stoletja v katedrali v Clermontu v južni Franciji. Tudi tu je originalni kip izginil ob koncu 18. stoletja, tisti, ki ga inventar iz 10. stoletja imenuje »Majestas sanctae Mariae«.<sup>45</sup> L. Bréhier označuje kot značilnost tega tipa ravno prestol.<sup>46</sup>

Izgubo clermontskega, v zlato pločevino odetega kipa, ki je služil obenem tudi kot relikviarij, pa nam delno nadomeste njegove številne kopije iz 11. in 12. stoletja, nastale zlasti v pokrajini Auvergne. Ti auvergnatski kipi so tudi za našo raziskavo izredno mikavni.<sup>47</sup> Njih

<sup>43</sup> A. Santangelo, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*. Civildale, Roma, 1936, sl. str. 27, tekst str. 26–29; — A. Venturi, *Storia dell'arte italiana I.*, str. 658; — P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, str. 111.

<sup>44</sup> E. Mâle, *L'art religieux du XII. siècle en France*, Paris, 1912, sl. 178 in 179 ter tekst str. 284.

<sup>45</sup> Ibid. str. 285–286; — Isti: *La vierge d'Or de Clermont et ses répliques*, Le Point, o. c. str. 4 ss.

<sup>46</sup> L. Bréhier, *La Cathédrale de Clermont au X<sup>me</sup> siècle et sa statue d'or de la Vierge*, La Renaissance de l'art Français et des industries de luxe, Paris, april 1924, str. 208; — Isti, *Vierges romanes d'Auvergne*, Le Point, o. c. str. 18.

<sup>47</sup> Njih izbor najdemo v dobrih reprodukcijah v že cit. reviji »Le Point« (Vierges romanes d'Auvergne), nekaj pa jih je objavil tudi L. Bréhier, *La Cathédrale de Clermont... La Renaissance... o. c.*

višina presega le redko 80 cm ter so izrezljani iz domačega lesa, po največ iz hrasta ali iz oreha, L. Bréhier jim je ugotovil tri glavne stilne faze. Najstarejši je pripadal sam clermontski original, čigar leseno jedro je bilo odeto v zlato, z dragimi kamni okrašeno pločevino; v tem je pač sličil še zdaj ohranjenemu kipu Saint-Foya v Conquesu.<sup>48</sup> Drugo razvojno stopnjo kažejo kipi kot n. pr. Notre-Dame de de Montvianneix,<sup>49</sup> kjer se konvencionalna draperija obleke razvija v de Montvianneix,<sup>49</sup> kjer se konvencionalna draperija obleke razvija v razmaknjenih, elipsoidno širerih se gubah na prsih, dočim padajo po rokah od ramen v skoraj vertikalnih elipsah. V tretji fazi pa se začno končno gube gostiti in tanjšati; harmonično valove na Marijinih prsih ter nato naravno potekajo po rokavih v koncentričnih krivuljah. Ta zadnji način se uveljavi po l. 1140 s stilnim naslonom na velike portale severne Francije (Mans, Chartres) in Provence. Kot primer tretjega načina naj navedem le Marijo iz Saint-Floura v lyonskem muzeju<sup>50</sup> (sl. 36) kip Notre-Dame des-Tours (Haute Loire)<sup>51</sup> in tej slični Marijin kip v Louvru,<sup>52</sup> ki ga tudi G. de Francovich opredeljuje kot derivat chartreskega kraljevskega portala, obenem pa pravilno sluti v njem tudi duha grške arhaične plastike (sl. 37).

Te kronološke variante lahko zasledujemo kljub stereotipnim ikonografskim potezam, ki vežejo vse te kipe med seboj. Njih tradicionalni detajli so: polkrožen prestol na štirih stebričih, s hrbitščem in z naslonjali za roke, okrašenimi z arkaturami. Marija, oblečena v dolgo tuniko in čez to v plašč s širokimi rokavi, ima na glavi peplum, ki pušča često viden razčesek las nad čelom;<sup>53</sup> sedi strogo frontalno ter z obema rokama oklepa sredi naročja sedeče Dete, ki z desnico blagoslavlja, v levici pa drži knjigo. »Marijino oblačilo, svečana drža in resno Dete, posajeno v sredo naročja — vse spominja na vzhodne predloge; toda veličastnost bizantinske Marije je tu zadobila nekaj kmečke dobrodušnosti. Narejene za kmeta, izgubljene v kapelah gozdov in gora, spominjajo te Marije na resne poljedelce: vse čednosti jih krase, manjka jim le še lepota« (E. Mâle). Klasičen primer nam nudi Marija iz Montvianneixa (Puy-de-Dome), pri kateri že lahko domnevamo chartreske stilne pobude. Vendar nam Marija iz Louvra s svojo eleganco, spominjajočo na gracioznost dvorne dame, kaže med vsemi morda že največ francoskega dvornega duha. Posebno pozornost pa zaslužijo kipi, na katerih je dete premaknjeno iz srede naročja na Marijino levo koleno. Tako je velesovski stilno sorodna Marija iz St. Philiberta v

<sup>48</sup> Ibid. str. 210.

<sup>49</sup> Le Point, o. c. sl. 32, 38, 44; 2, 3, 46; 1, 43.

<sup>50</sup> Ibid. sl. 16, 44, 49.

<sup>51</sup> E. Mâle, L'art religieux du XII<sup>me</sup> siècle... o. c. str. 286, sl. 280.

<sup>52</sup> Ibid. str. 286. — G. de Francovich, o. c. tab. 4, tekst str. 6. — L. Hourticq, Le Musée du Louvre (vodič), Hachette, NE 1921, str. 184, objavlja reprodukcijo en face, dočim prinaša pogled od strani V. C. Habicht (Maria, Oldenburg, 1926, sl. 16) in P. L. Duchartre, Mittelalterliche Plastik in Frankreich, München, 1925; Le Point, o. c. sl. 13, 37, 41.

<sup>53</sup> Starejši primeri teh Marij so brez krone; ta se pojavi šele kasneje, kot n. pr. na kipu iz Vernolsa (Le Point, o. c. sl. 34; L. Bréhier, La Cathédrale de Clermont..., La Renaissance..., o. c. str. 207.

Tournusu<sup>54</sup> (sl. 38) iz druge polovice 12. stoletja, čeprav sicer v vseh kretnjah in v tipu prestola še verno sledi auvergnatskemu prototipu. Posebno mikaven pa je kip iz Saint-Floura,<sup>55</sup> ki ne kaže samo močnih chartreskih potez, ampak tudi močnejši bizantinski odmev, le žal, da je tolikanj predelan, da je, poleg spremenjene Otrokove desnice nejasna tudi funkcija njegove levice. Ikonografska izjema pa je kip Marije iz Marsata,<sup>56</sup> ki pomeni v auvergnatski leseni plastiki meni doslej edini znani primer, ko ima Jezus v roki namesto knjige jabolko! Da, te auvergnatske predloge so delovale celo na monumentalno plastiko; tako je n. pr. njih posnetek Marija na portalu v Mozatu pri Riomu,<sup>57</sup> le da je tu zadobila nebeška vladarica — morda po vzoru Chartresa v pariške Notre-Dame — na glavo že krono.<sup>58</sup>

Po svojem stilu so torej auvergnatske plastike, zlasti v svoji tretji stilni fazi, velesovskemu kipu zelo slične, čeprav ne smemo prezreti ikonografskih razločkov, zlasti v funkciji Marijine levice in v tipu prestola. Vendar bi skoraj lahko rekli, da je kipar, ki je poznal te francoske vzore, lahko ustvaril velesovski kip.<sup>59a</sup> Da, če pomislimo, da je imel pokrovitelj velesovskega samostana, patriarh Bertold Andeški, osebne zveze s Francijo, kjer mu je bila sestra Agnes Marija do ločitve (l. 1200) celo žena kralja Filipa II. Augusta,<sup>59</sup> potem bi se nam misel na francoski izvor velesovskega kipa zdela še celo na dlani. Vendar pa moramo biti z zaključkom previdni; predno ga podčrtamo, si oglejmo še tozadevno spomeniško posest drugih dežel.

Španija je, verjetno z naslonom na južno Francijo, — saj je bila često kar nje umetnostna provinca! — pa z lastnim akcentom ustvarila več kipov Nikopoie. Omenimo le leseno plastiko »Nuestra Señora« iz ca. 1072 v Iguácelu (Huesca), kjer drži Marija v desnici jabolko ter ima glavo prekrito s peplumom in krono, dočim na levem kolenu sedeči Jezus stiska z levico k sebi knjigo, desnico pa drži na prsih.<sup>60</sup> V odvisnosti od clermontske Marije pa moramo omeniti kipa »Virgen de la

<sup>54</sup> G. de Francovich, o. c. tab. 3, tekst str. 6; P. Duchartre, o. c.

<sup>55</sup> Le Point, o. c. sl. 16, 44 in 49.

<sup>56</sup> L. Bréhier, La Cathédrale de Clermont... La Renaissance..., o. c. str. 209. V »Le Point« je objavljena še druga Madonna iz Marsata, ki pa z omenjeno ni identična.

<sup>57</sup> E. Mâle, L'art religieux... o. c. str. 287, sl. 151.

<sup>58</sup> Popolnoma drugega značaja pa je že Marijin kip v cerkvi sv. Dionizija v Parizu (G. de Francovich, o. c. sl. 21, str. 13), ki veže severno francoske in burgundske elemente z italobizantinskimi motivi (prim. Madonno v Vulturelli in Alatriu, ibid. sl. 20 in 21) ter zato ne moremo pritrčiti avtorjem, ki domnevajo ob tem spomeniku auvergnatsko poreklo. Mikavno pa je, da ima tu Dete v levici jabolko in možno je, da ga je držala v desnici nekoč tudi Marija.

<sup>59a</sup> Glej v »Le Point« poleg že omenjenih kipov tudi: N.-D. de Saint Gervazy (sl. 4, 8, 58), N.-D. de Montpeyrroux (sl. 12, 18), N.-D. de Vernouillet (sl. 14, 48), N.-D. de Chazes (sl. 15, 22), N.-D. de Mailhat II. (sl. 47, 53), N.-D. de Saint-Cirgues (sl. 51), N.-D. d'Abusson (sl. 54), N.-D. de Claviers (sl. 55, 17, 29) itd.

<sup>60</sup> M. Kos, Zgodovina Slovencev, Ljubljana, 1933, str. 142.

<sup>60</sup> A. K. Porter, o. c. I, tab. 47.

Vega<sup>61</sup> (Salamanca, San Esteban) in Marijo iz Ujuea<sup>62</sup> ter kip v Muzeju catalanske umetnosti v Barceloni iz začetka 13. stoletja,<sup>63</sup> in končno še kip »Santa Maria la Real« v Najeri.<sup>64</sup>

Dva švedska primera, Marijo iz Viklaua in Appune, ki sta nastali obe ob luči francoske plastike, smo že zgoraj omenili.

Švicarski tip Nikopoie naj nam ponazori nenavadno strogi in primitivno občuteni, izrazito tektonsko zasnovani kip iz Rařona v Švicarskem deželnem muzeju v Zürichu.<sup>65</sup> Te Marije, ki jo je izdelal rustikalni rezbar ca. 1200, je sama olesenela hieratična strogost. Dete ima knjigo odprto na kolenih ter iz nje uči.

Več romanskih Marijinih kipov je ohranila Tirolska:

Velesovskemu kipu je ikonografsko zelo blizu Marijin kip iz Churburga im Wintschgau.<sup>66</sup> Dete sedi na levem kolenu, Marija pa ima v desnici jabolko, obrnjeno navzgor. Jezus je prekrizal noge ter z desnico blagoslavlja, pod levico pa ima na levem kolenu odprto knjigo. Še večjo bližino pa kaže kip iz samostanske posesti v Brixenu.<sup>67</sup> Tu sedi Jezus v Marijinem naročju postrani in obrača gornji del telesa naprej. Tudi Marijino oblačilo s svojimi gubami vzbuja velesovske stilne reminiscence. V Serfausu (Gornja dolina Inna) je shranjen lesen kip Marije, kjer ima Jezus namesto nekdanjega rotula v roki novejše žezlo ter z desnico blagoslavlja. Marija z levico oklepa Jezusa, v desnici pa ima jabolko. Kip je iz 13. stoletja.<sup>68</sup> Sličen je kip v cerkvi sv. Jurija v Tössensu, malo mlajši pa v hospicu na Semmeringu.<sup>69</sup>

Vsi ti tirolski kipi dihajo izrazito provincialni značaj ter kažejo na severnoitalske vzore. Značilna je zanje neka neokretna čokatost in stilna nedognanost, tako da jih je pogosto težko časovno točneje opredeliti. Za nas je važen motiv jabolka v Marijini levici, ki ga srečamo v Franciji le redko (v Marsatu ga ima Dete), v Italiji pa pogosteje. Tudi na malem hildesheimskem kipu drži Marija jabolko v desnici.

Nekako iz tirolskega miljeja pa izpade kip iz Pustertala v münchenskem Nacionalnem muzeju, ki se mi zdi kot močan odmev, če ne celo izdelek, italijanske umbrijske plastike 12. stoletja. Dete, ki sta mu roki odbiti, sedi sredi Marijinega naročja; Marija ga z levico drži

<sup>61</sup> A. L. Mayer, *Mittelalterliche Plastik in Spanien*, München, 1922, str. 9 in 10, 25, sl. 11; kip je bakren in vložen z emajlom, kar morda priča, da je limogesko delo. Za nas je mikaven, ker sedi Dete Mariji na levem kolenu.

<sup>62</sup> M. Dieulafoy, *Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal*, Stuttgart, 1913, str. 129.

<sup>63</sup> *La Revue de l'art*, 1937, zv. LXXI., str. 35.

<sup>64</sup> *Propyläen Kunstgeschichte* VI., str. 590.

<sup>65</sup> J. Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz I*, Frauenfeld-Leipzig, 1936, str. 251; J. Baum, o. c. str. 308, sl. 325.

<sup>66</sup> C. Th. Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin, 1935, str. 30, sl. 38.

<sup>67</sup> *Ibid.*, str. 30, sl. 36.

<sup>68</sup> K. Aitz, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck, 1909, str. 311.

<sup>69</sup> *Ibid.*, str. 311, sl. 305; — R. Payer von Thurn, *Das St. Jörgen-Kirchlein bei Tössens*, Mitt. d. k. k. Zentralkommission f. Denkmalpflege, N. F. XXVII., 1901, str. 35–36.

ob boku, z desnico pa blagoslavlja ter ima na glavi peplum in čezenj še krono. Naslonjalo prestola ji sega visoko nad glavo.<sup>70</sup>

Dospeli smo do tistega dela komparacije, ki smo ga nalašč prihranili za konec — do italijanskih romanskih Madon. Žal, mi je bila nedostopna marsikatera važna publikacija, tako da ta pregled še daleč ne dosega popolnosti, ki bi bila v našem primeru zaželena.

Med najvažnejšimi italijanskimi Marijinimi kipi moramo omeniti sedečo Marijo z Jezusom v berlinskem Kaiser-Friedrich muzeju iz l. 1199. Marija drži z obema rokama sredi naročja sedečega Kristusa, ki z visoko dvignjeno desnico blagoslavlja, z levico pa drži jabolko. Ta, iz Borgia S. Sepolcro prenešeni kip je posebno važen zaradi latinskega napisa na podstavku, ki nam pojasnjuje nov zahodni naziv teh Marijinih podob: »1199: v mesecu januarju. — V naročju Matere blesti modrost Očeta. — To čudovito delo je naredil v dneh opata Petra duhovnik Martin, ki ga je vodila pobožna ljubezen.«<sup>71</sup> Napis je mikaven tudi sicer, saj nam lepo kaže prebujajočo se umetnikovo individualno zavest, ko hoče svoje delo ovekovečiti tudi s svojim imenom, še več, prepričan je, da njegovo delo tudi nekaj velja, da je »čudovito«. Obenem pa se temu kancu individualnega poudarka pridružuje izraz »pobožne ljubezni«.

Italija je dolgo časa hodila v upodobljanju Marije z Jezusom lastna pota, ki spočetka niso bila tolikanj odvisna od francoskih kot od bizantinskih vzorov. Zlasti Toscana vztraja še globoko v 13. stoletje v »manieri greci«. Pri toskanskih Madonnah ne najdemo Jezusa sredi naročja, ampak navadno na levem Marijinem kolenu, kot n. pr. na kipu v stolnici v Arezzu iz 2. polovice 13. stoletja ali v Cercini pri Firenzi.<sup>72</sup> Popolna Nikepoia pa je Marija z Jezusom, ki nima knjige, na reljefu v firenški cerkvi S. Maria Maggiore; nastala je v 2. polovici 12. stoletja. Zvestoba Bizancu se kaže celo v protiplastični težnji, saj se reljef razvija v glavnem dvodimenzionalno, v muziki linij ter mu podpira le polihromacija plastični izraz.<sup>73</sup>

Bizantinska forma dominira tudi v Laziju, toda že jo oplajajo lombardski elementi, kot izpričujeta n. pr. Marija iz Acuta (sl. 40) v muzeju palače Venezia v Rimu ali kip v Marijini cerkvi v Vulturelli pri Tivoliju.<sup>74</sup> Obe, zlasti pa vulturellska, se že zelo približujeta tipu Hodegitrije.

Umbrija bizantinski vzor svojsko predela v rustikalnem smislu ter tudi ikonografskega izročila ne neguje tako verno kot Firenza. Jezus izgubi iz rok knjigo, ki jo zamenja jabolko, le desnica mu še vedno blagoslavlja. Včasih pa se Jezusove roke iztegnejo proti gledalcu kakor v objem (n. pr. kip v muzeju v Spellu), kar že priča o večji človeški

<sup>70</sup> G. Lill, o. c. str. 22—26 in slika.

<sup>71</sup> G. de Francovich, o. c. str. 4—5, tab. 1. Avtor navaja napis le v italijanščini: »1119: nel mese di gennaio. — Nel grembo della Madre rifulge la sapienza del Padre. — Quest'opera mirabile e stata fatta al tempo dell'abbate Pietro per opera del prete Martino guidato da devoto amore«.

<sup>72</sup> Ibid., str. 7, tab. 7.

<sup>73</sup> Ibid., str. 5—6, tab. 2.

<sup>74</sup> Ibid., str. 12, tab. 20.



bližini, ki jo je zahteval umbrijski kmet od svojih Marij. Mati božja z desnico ali blagoslavlja (n. pr. v Spellu) ali pa drži Jezusa z obema rokama.<sup>75</sup> Stilno in po noši spominja na velesovski kip Marija v Detroitškem muzeju<sup>76</sup> iz 1. polovice 13. stoletja, pustertalski kip pa ima sorodnika v firenškem Nac. muzeju (sl. 41), ki pa datira že iz 2. polovice 13. stoletja.<sup>77</sup> Vse te lesene plastike<sup>78</sup> karakterizirata izredna slokost ter rustikalna obdelava. Marijina obleka je često slična velesovski: sestavljena je iz tunike in »dalmatike«, za katero je značilno, da se končuje že nad Marijinimi gležnji in ne sega, kakor pri francoskih primerih, do tal. Marijino glavo dosledno pokriva peplum, krona pa le redko nastopa. Zelo pogosto je tudi jabolko v Jezusovi roki (n. pr. Martinova Marija, kip v Spellu, Detroitu itd.).

Po vsem tem bi skoraj morali zaključiti, da nam nudi daljna Francija več sorodnega gradiva kakor pa bližnja Italija. Toda ne smemo se prenageliti! Stilno je s Francijo res večja bližina kot z doslej pregledanim italijanskim materialom, ikonografsko pa nam nudi Italija nekaj momentov, ki so tudi za nas odločilni. Last Umbrije je jabolko, Toscana posaja Jezusa na eno Marijinih kolen, pogosta je preprosta kvadratasta oblika prestola, ki je v Franciji dosledno polkrožen in opremljen s stebriči in z arkadami. Nadalje moramo ponovno poudariti dosledno prekrivanje Marijine glave s peplumom ali s kapuco, ki ne pušča na čelu odkritih las. Točnih meja seveda tudi tu ne moremo potegniti — vsi ti momenti se pojavljajo tudi v drugih evropskih deželah, vendar ne tako dosledno.

Zdaj lahko izvedemo še zadnji detajl rekonstrukcije našega kipa — funkcijo Marijine levice.

Rekli smo, da so ji prsti rahlo usločeni proti dlani. Če bi držala na ta način žezlo, bi ji moralo izpasti...<sup>79</sup> In končno: odlomljeni so konci prstov in cel palec, to se pravi, da je odlomljeno nekaj, kar so ti členki držali. In mislim, da se ne motim, če sklepam, da je bilo to jabolko. Da je žezlo v levici manj verjetno, nam potrjuje tudi dejstvo, da drži Marija navadno žezlo z desno roko, ne z levico, čeprav so tudi tu možne izjeme in to celo v Chartresu in na pariški Notre-Dame n. pr.

Simbolični pomen jabolka nam lepo ilustrira odlomek iz ca. 1118. l. nastalega spisa o Visoki pesmi, čigar avtor je, tedaj v Siegburgu živeči, Rupertus, opat iz Deutza. V tem spisu nagovarja Kristus Marijo: »Studenec žive vode, sveto pisanje, posvečena posoda si, sestra, nevesta moja...«

In Marija mu odgovarja:

»Tako je, kot mi govori moj ljubi. Jaz sem vrt in studenec vrta, zapečaten vodnjak, izvir žive vode in reke paradiža granatovih jablan.

<sup>75</sup> Ibid., tab. 5, 6 in tekst str. 7—8.

<sup>76</sup> Ibid., tab. 6.

<sup>77</sup> Ibid., tab. 6.

<sup>78</sup> Ibid., str. 7 navaja še več drugih primerov: Museo civico v Gubio, Fematro di Viso — cerkev Vnebovzetja, Collazone itd. Umbrijskega izvora in ne toscanskega je po mojem mnenju tudi kip v zbirki Aosta iz 1. polovice 13. stoletja (C. E. R a v a, *Funzionale antico e nuovo II.*, Domus, Milano, 1942, str. 519).

<sup>79</sup> F. Beitz, *Rupertus von Deutz und die Skulpturen einer Siegburger Kathedra*, Zeitschrift für christliche Kunst, Düsseldorf, 1921, str. 45 ss.

On pride v moj vrt in uživa sad svojih jablan. Ne, kakor je Eva vabila moža, vabim jaz svojega ljubega. Ona je vabila moža, da bi jedel jabolko, ki ni bilo njegovo. Tuj je bil sad, prepovedan sad. Jaz pa vabim svojega ljubega v njegov vrt, da bi skupaj uživala sad jablan, ne tujih, ampak njegovih jablan sad, ki ga meni z besedami: moja jed je, da vršim voljo svojega Očeta...«

V zvezi s tem Rupertovim tekstom, ki je ena izmed pisanih ilustracij spekulativnega srednjeveškega teološkega duha, razlaga V. C. Habicht<sup>80</sup> jabolko v Marijini roki ne kot kraljevsko, ki je simbol vladarske moči, miti kot realen plod zemlje, ampak kot mistični, popolnoma duhovni sad, ki naj ponazarja Marijino soudeležbo s Kristusom v odrešenju. Tudi meni se ta razlaga zdi najverjetnejša. St. Beissel<sup>81</sup> omenja jabolko brez razlage vedno le kot »kraljevsko«, dr. Stelè<sup>82</sup> ga označuje kot simbol rodovitnosti in večnosti, A. Stegenšek<sup>83</sup> pa kot simbol greha.

Bizantinska Nikopoi je torej v našem kipu doživela že vrsto sprememb in obogatitev. Pri premaknjenosti Jezusa iz sredine naročja na Marijino koleno pa moramo nedvomno računati z vplivom drugega bizantinskega tipa — Hodegitrije, čigar original je baje naslikal sam sv. Luka in ki se je iz carigrskega svetišča Hodegon enako kot Nikopoi razširil tudi po Zahodu ter sčasoma tu celo izpodrinil strožjo Nikopoi. Pri Hodegitriji sedi Jezus postrani na levem Materinem kolenu ter z desno blagoslavlja, v levi pa drži rotulus; Marija drži z levico Jezusa, desnica pa ji počiva na prsih.<sup>84</sup> Oba tipa sta se na Zahodu sčasoma združila in tako se je, spočetka strogo en face in v sredino Marijinega naročja posajeni Jezus premaknil na stran, v našem primeru na desno koleno.<sup>85</sup>

Rekli pa smo že, da je Zahod tudi ime spremenil. Nič več ne govori o Nikopoi, Hodegitriji... »Slava svete Marije« imenuje Francija Marijo na prestolu in napis na kipu duhovnika Martina jo označuje kot »prestol božji« ali »božje modrosti.«<sup>86</sup> Mati z Jezusom prestoluje nad in izven zemskega sveta in vsakdanjosti. In vendar se tudi v njej zrcali odsev zemskega življenja in zemskih prilik. Nemška Marija, smo rekli, je vladarica, vklenjena v idejo države;<sup>87</sup> francoska je v svojih vrhunskih storitvah boginja, elegantna dama; tirolska prevzema oblike kmečkih mater, ki pestujejo otroke v gorskih rebreh, Italijanu pa predstavlja iz Bizanca prevzeto »Thestokos«. In »Bogorodica« je tudi

<sup>80</sup> o. c. str. 73 ss.

<sup>81</sup> Geschichte der Verehrung..., o. c. str. 158, 164, 166, 331, 442.

<sup>82</sup> Ljubitelj, o. c. v odstavku: Dve kopiji marijacejske milostne podobe, str. 59.

<sup>83</sup> Pomen Marijacejske podobe, Ljubitelj, 1914, str. 61.

<sup>84</sup> St. Beissel, Geschichte der Verehrung..., o. c. str. 75—74.

<sup>85</sup> Prim.: J. Gantner, o. c. str. 250.

<sup>86</sup> Slično tudi na freski zahodne empole v Krki: »+ Ecce thronus magni fulgescit regis et agni« (K. Ginhart-B. Grimschitz, o. c. str. 60).

<sup>87</sup> Ne poudarja zaman F. Schneider (Rom und Romgedanke im Mittelalter, München, 1926, str. 3), da se je pravi srednji vek s fevdalizmom, z viteškim epom, s cerkveno ureditvijo... razvil prav na severu in bil šele odtod impotiran v Italijo, ki je ostala v celoti statična, varujoča antično dediščino.

velesovska Marija. Bogu je bliže nego ljudem; vse človeško ji je odmaknjeno, toda ni zavrnjeno s strogo kretnjo. Prevladuje hieratično-dogmatična ideja. Umetnik ni hotel podati človeške duhovne razgibanosti in nobenega človeškega razmerja ni med Marijo in Jezusom. Toda, ali ne igra rahel smehlaj na Marijinih ustnicah, ali pa je to povzročila le novejša polihromacija? Vendar Marija za zdaj še miruje, vklemjena v zlato nedotakljivost in v strogo tektonsko kompozicijo, ki dovoljuje le pogled od spredaj. Figura je ujeta v prizmatičen lesen blok — res, kakor bi bila zrasla iz drevesnega debla. Kipar je kip oblikoval iz perspektive treh ločenih pogledov: posebej od spredaj, posebej od leve in posebej od desne strani. Kajti plastični čut, čeprav že prebujen, še vedno ni premagal v ploskev vezanega pojmovanja. Kip ni modeliran kot celota, ampak arhaično, kot skupek treh pogledov, od katerih se stranska podrejata glavnemu, sprednjemu. Občuten je bolj kot sklad delnih enot in ne toliko kot figura, ki bi bila po svoji telesnosti res »prostorninsko« pojmovana, izžarevajoča svoj »prostor« enakovredno v vse dimenzije, pri čemer se nehote lahko spomnimo na additivno zasnovano romansko arhitekturo, čeprav ne izgublja vtisa trodimenzionalne in materialne mase, ki deluje s svojim preciznim volumenom in s krepkimi, neposredno v maso vrezanimi linijami. Ujet je še v formalno zakonitost, ki je vladala ob prelomu 12. stoletja. In vendar bi lahko rekli, da je velesovski kip prav na pragu klasičnega sloga; trenutek — in doseženo bo ravnotežje med tektoniko in življenjskostjo, ki doseže višek v 13. stoletju. Strogo arhaična stopnja je že prekoračena. Celo v gubanju, čeprav se paralelne, Ujasto zavite, sipinaste gube še po neki višji neživljenjski in dekorativni zakonitosti nizajo po rokah in nogah figur in imajo drobne gube ob nogah še značaj kanelir, ki figuro v njej sami nekako svečano izolirajo. Pri tem se še spomnimo na grške plastike, kakor je n. pr. boginja z Lokresa v Berlinskem muzeju<sup>88</sup> ali oblečeni mladenič z Akropole (Atene, Akropoliski muzej).<sup>89</sup> Ker končno: na čem počiva razvoj zahodnoevropske srednjeveške umetnosti? V mnogo večji meri kot rimski, je srednji vek grški...<sup>90</sup>

Vendar občutje plastične forme je že tukaj, čeprav še ni osvobojeno. Če primerjamo naš kip z Marijo duhovnika Martina iz Borga S. Sepolcro, vidimo med obema velik razloček. Martin linearnih in plastičnih vrednost še ne zna homogeno združiti: druga ob drugi žive, ne podpirajo se med seboj in skladnost celote je še nedosežen ideal. Bizantinski linearizem se bori z poznoromansko voluminoznostjo. Imamo vtis, da je figura sestavljena iz posameznih delov ter zato učinkuje manekinsko. Nasprotno pa veje iz velesovskega kipa povsem drugačen duh. Čeprav je figura še nekoliko arhaično vezana v tri osnovne poglede, se vendar detajli organično podrejajo celoti, tako da plastična gmota ni razbita. Ugotovili smo že tudi rahlo oživiljenost obraza, kar

<sup>88</sup> L'Héraion Délien, Statues archaïques assises, La Revue de l'art, 1924, zv. XLV., sl. str. 181. Drobne plise med nogami in ob nogah, noge plastično izstopajoče.

<sup>89</sup> Prim. sliko v: Propyläen Kunstgeschichte III., str. 211.

<sup>90</sup> Prim. W. Worringer, Griechentum und Gotik.

je posledica okrepljenega realističnega dojemanja. Zlasti Marijin obraz nam to lepo kaže: dobil je polno oblino, ki jo moti le mrtva ploskev čela; celo podbradek se je že pojavil. Dete ni več starikavo, strogo in togo, kakršnega najdemo na starejših bizantinskih in zahodnih upodobitvah, ampak je dobilo že bolj otroške poteze. Nogi pa sta mu postavljene naravnost drzno: desna diagonalno čez naročje, leva potisnjena navzven, proti gledalcu in do potankosti, do kostnega ustroja zmodelirana... Jezusov plašč se že približuje načinu realnega gubanja. Vse te posebnosti nedvomno uvrščajo velesovski kip v vrsto najmikavnejših, pa tudi najkvalitetnejših stvaritev pozne romantike. In njega formalne in stilne pobude moramo iskati v deželi, ki je bila tedaj kulturna voditeljica Zahoda, v Franciji, in v maternici nove evropske statuarike — v Chartresu.

Kajti velesovski kip je nastal že onkraj važne prelomnice v razvoju zahodnoevropske plastike, onkraj srede 12. stoletja, ki je rodila chartreski kraljevski portal, »oblikovno zakladnico umetnosti bližnje bodočnosti«, ki je »deloval kot šola sodobne umetnosti« ter »pritegoval vse poglede k sebi«.<sup>91</sup> Lahko bi ga imenovali napeti Heraklitov lok evropske plastike, kjer je kip še arhitekturni steber, pa ni več steber, kjer je trodimenzionalno človeško telo, pa vendar še podrejen zakonom arhitekture. Iskra življenja je še latentna v teh mirujočih figurah, toda treba je le kremenca, pa se bo vžgala. Lepo je chartreski stil karakteriziral P. Clemen:<sup>92</sup> »Ta stil stoji na kraju dolgega razvoja kot izzvenenje in dopolnilo tega, kar občutimo kot last romanske umetnosti, obenem pa zveni v njem toliko novega v formalnem izrazu, v umirjeni in poenostavljeni kompoziciji in končno v ikonografskem pogledu, da ob vsem tem jasno zaznamo nekaj mladeniškega, nastajajočega, prvokratnega, kar nas opravičuje, da uvrstimo ta niz figur na začetek nove gotske plastike kot nje predhodnika.«<sup>93</sup>

Ko smo omenjali švedske spomenike, smo ugotovili neke stilne sorodnosti med Velesovim in kipom iz Appune<sup>94</sup>. To velja, zakaj Chartres je obema pravzor. Sorodnosti so med Marijo v Detroitu in Velesovim — ozadje je Chartres. Celo tak detajl, kot je v prostor potisnjena Jezusova leva noga na velesovskem kipu, srečamo že sredi

<sup>91</sup> Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi, II, Ljubljana, 1931, str. 143.

<sup>92</sup> Gotische Kathedralen in Frankreich, Zürich-Berlin, 1937, str. XXIII.

<sup>93</sup> Ne smemo prezreti, da prav v tem času tudi v splošnem duhovnem življenju opažamo nove silnice, plod humanističnega studija, ki ga goje predvsem stolne šole severne Francije; pojavlja se »minnesängerska poezija«, dvorni roman — prav antične pobude so tu delovale! —, vagantsko pesništvo, viteška ljubavna teorija in nov, na tostranstvo usmerjen ideal plemiške družbe. Po vsej Evropi zavladala kultura, ki je bolj naklonjena radostim sveta kot pa nje predhodnica, saj pomeni naravnost reakcijo proti starejšemu, ostremu dualizmu; v tem času nastajajo temelji novega, gradualističnega razmerja do resničnosti, ki bodo odločali v drugi polovici srednjega veka (Prim. G. Weise, Die geistige Welt der Gotik, Halle-Salle, 1939, str. 8).

<sup>94</sup> Tu lahko omenimo še drug švedski kip, sedečega škofa v Stockholmskem muzeju, ki je prav tako francosko vplivan in kaže z Velesovim sorodne poteze (La Revue de l'art, zv. XLV., 1924, str. 280).

12. stoletja na chartreskem kraljevskem portalu, da ne omenjam še sistema gub, zlasti drobnih, pahljačastih in U-jastih nizov.

Kakor ikonografska v širšem smislu, tako nas tudi stilna primerjava nujno nagiba k zaključku, da bi bil naš kip francoski rojenec. Zakaj v Italiji srečavamo v tem času sloke, toge figure rustikalnih oblik, nad katere se dvigne v našo bližino le detroitska Marija. V njih vlada neka konservativna okorelost brez oblube za bodočnost; lep primer za to so nam zlasti uniformirane, olesenele, shematično se ponavljajoče umbrijske Madonne, ki ostanejo vse do srede 15. stoletja zveste svojemu prototipu, ki pa se je že osvobodil bizantinskega formalizma. Vendar pa nam ikonografski detajli opravičujejo ekskurz tudi stilno v italisko smer. In ali morda vsaj toskanske, sicer še bizantinojoče, pa vendar z neko kulturo izdelane Marijine podobe, vendarle ne dihaajo nečesa, kar bi bilo sorodno velesovskemu izrazu?

Delno nam pomaga korak naprej tudi proporcija figur.

Alpski (tirolski) primeri nam kažejo čokate figure, ki se od skladne somernosti velesovske Marije zelo oddaljujejo. Če pa si zamislimo naš kip v geografski ujetosti v prostoru vzhodnih Alp, se nam vriva misel: ali ni po svojih proporcijah nekje v sredi med srednjeitalskimi in alpskimi spomeniki? Pri tem nas ne sme motiti rustikalna kvaliteta tirolskega rezbarja, ki so mu francoski vzori bolj oddaljeni kot kakemu italškemu mojstru. Jezik form tirolske plastike je bistveno različen od jezika našega kipa. V tem nas potrjuje tudi kvalitetnejša tirolska skulpturna dela, kot sta kipa Marije in Janeza Evangelista iz skupine Križanja, ki sta iz tirolskega Sonnenburga zašla v kölnski Renski muzej.<sup>95</sup> Kipa sta nastala nekako med leti 1170—1190. Na prvi pogled se nam zazdi, da so neke formalne sorodnosti v sistemu gubanja, ki bi utegnile pričati o bližini z velesovskim kipom, toda pri podrobnejši preiskavi sonnenburške gube otdrjijo, olesene ter se zlomijo, tako da prevzamejo bolj obliko črke V kot pa U. Arhaika je tu še v polnem zvenu. Figuri sta negibni, zastrmljeni v nadčasovno transcendenco in mir, ki bolj spominja na arhitekturo kot pa na topel utrip življenja. Privid sorodnosti z Velesovim je le posledica skupne dediščine, kajti tudi Sonnenburg živi iz impulzov chartreskega stila in iz lombardskega voluminizma. Obraz tirolskih figur je mnogo bolj nemški; karakterizira ga monumentalizacija majhnega in bolj mu ustreza kot material bron kakor les ali kamen. Ne samo za umetno-obrtne izdelke, kot so n. pr. svečniki ali relikviariji, je Nemčija porabljala bron; tudi v monumentalni plastiki je rada segala po njem, kot nam pokažejo n. pr. braunschweigski lev ali nagrobniki v magdeburški katedrali. Že omenjeni otzdorfski Marijin kip bi si skoraj laže zamislili vlit v bronu kot pa izrezljan v lesu. Zlasti pa je važen v nemški umetnosti element oči. Na njih izraz polaga tako kipar kot slikar največji poudarek — in preden postane plastično telo, postanejo plastične oči. V njih se skriva ekspresivnost severne umetnosti. Prav v tem se ta razlikuje tudi od italške, kjer se strastna duša prikrrije

<sup>95</sup> Slika v: W. Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Bilder, Leipzig, 1943, str. 204—205.

za klasično umirjeno formo lupine ter za dogmatično vzvišenost. Če se ozremo na enega najvažnejših spomenikov nemške romanske lesene plastike, na evangeljski pult v Freudenstadtu<sup>96</sup>, ki ga nosijo štiri figure evangelistov, najdemo akcent spet na strogi, kristalinični tektonski vezanosti v monumentalni težnji; nič ne moti pri tem, da dolguje svojo plastičnost vplivu Francije in Lombardije — izraz figur je severen, ki podreja življenje strogi, neizprosni mistični uklenjenosti, tako da R. Hamann točno opaža, da ti evangelisti »ne utelešajo evangelija, temveč da ta na njih teži«<sup>97</sup>. Od nemške spomeniške posesti je velesovskemu kipu še najsorodnejši kip Angela ob grobu v berlinskem Kaiser Friedrich Muzeju iz ca. 1160—1170, ki v svojih drobnih gubah kaže manj organske zveze z direktno razvojno linijo nemške plastike, kot jasne odmeve chartreskega stila; v zvezi z našim kipom pa je mikaven zlasti motiv, s katerim se končuje angelova tunika pod vratom. Časovno pa moramo berlinski kip, ki je doljnereško-kölnskega izvora postaviti še nekaj decenijev pred velesovskega<sup>98</sup>. Čeprav se torej nove umetnostne pridobitve razlijejo preko vse Evrope, vendar lahko ugotovimo, da ohranjajo posamezne dežele in celo province ob njih nekaj formalno svojega, kar je pogojeno v njih razmerah, prostoru in času, v njih načinu življenja in čustvovanja. In to nas opravičuje, da smo tudi po tej notranji strani skušali najti pot, ki bi nas privedla do rešitve naše naloge.

Čeprav so bili opisani spomeniki nekoliko starejši od velesovskega kipa, vendar sprevidimo, da v njih ne moremo iskati pobud, ki bi neposredno sodelovale pri nastanku našega spomenika. Prav tako pa nam vsako misel na nemški izvor ovrže primerjava s približno sodobnimi nemškimi spomeniki, od katerih dosežejo našo stilno stopnjo, seveda relativno in spet s svojim lastnim prizvokom, reliefne figure na korni ograji v cerkvi Ljube Gospe v Halberstadtu<sup>99</sup>.

Pa skušajmo že na tem mestu rešiti vprašanje, ki bi nam moralo biti centralno:

Ali je možen nastanek velesovskega kipa na slovenskem ozemlju in od roke slovenskega človeka?

Kakor bi sicer rad, vendar si ne drznem naši zemlji pripisati oblikovalca, ki bi mogel ustvariti delo take nadlokalne kvalitete, kot je velesovski kip. Naša spomeniška posest iz tega časa je tako skromna, da nam pri tem komaj more priskočiti na pomoč, vendar je že njeno pričevanje dovoljno, da nam vzbuja skepsa. Poglejmo le nadvratno čelo portala nadstropne kapele na Malem gradu v Kamniku,<sup>99</sup> čeprav je malo starejšega datuma: Naročil ga je fevdalec, gospodarsko trden, morda celo nekoliko kulturno ambiciozen, ki bi pač zmogel stroške za kvalitetnejše delo, če bi mu bil kak drug mojster dostopen. Kako torej, da se je moral nasloniti kar na takorekoč prvega, najbrž potu-

<sup>96</sup> Ibid., Bilder, sl. 196, 197.

<sup>97</sup> R. Hamann, Geschichte der Kunst, Berlin, 1932<sup>2</sup>, str. 264.

<sup>98</sup> H. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig, 1924, str. 196, sl. 98.

<sup>99</sup> W. Pinder, o. c. Bilder, str. 207.

<sup>99</sup> F. Stelè, Politični okraj Kamnik, Ljubljana, 1929, str. 77, sl. 29.

jočega klesarja, ki je morda nekje od severnoitalskih Alp priromal v naše kraje? Niti v kakem samostanu — v poštev bi prišel za nas najprej gornjegrajski — ne moremo iskati našega rezbarja, saj vidimo, da so celo rokopišne delavnice dveh naših glavnih samostanov, Stične in Bistre, vklejane v okvir provincialnosti, kakor pričajo v 2. polovici 12. stoletja stiški, še bolj pa sredi 14. stoletja bistriški rokopisi, ki izražajo še slogovno zaostalost ter močen naslon na tuje, spet gornjeitalske in francoske, že zastarele predloge<sup>100</sup>. Kulturna in gospodarska provinca svetega rimskega cesarstva nemške narodnosti, kar so bile naše dežele tedaj, pač ni mogla v svojih medrih spočeti tako stilno in formalno naprednega spomenika, kot je velesovski kip, ki dosega v svoji vrsti kar klasično stopnjo dognanosti. Kako naj bi pri njem sodelovala roka slovenskega človeka, priklenjena k plugu in sekiri, ki je morda komaj znala v zimskih večerih izrezljati neokreten križ ali Marijino podobo, trpko kot zadržana bolečina. Marijin kip, ki bi tedaj nastal pri nas, bi moral biti sličen tistim, ki smo jih srečali na Tirolskem. Romanski križ v ljubljanski Narodni galeriji<sup>101</sup>, najden nekje v okolici Cerknice, nam približno kaže, kakšna je bila tedaj naša oblikovalna zmogljivost: vezana na vzore visoke umetnosti<sup>102</sup>, obenem pa omagujoča nad formalno izraznostjo. Lahko bi rekli, da je to kakor stara, neokretna in le v fragmentih ohranjena narodna pesem.

Če pa se ozremo še po drugi italski leseni plastiki, ki smo jo doslej puščali ob strani, ker so nas mikale predvsem Marijine podobe, potem nam spregovori Italija drugačno besedo:

Njena poznoromanska umetnost v lesu nam je poleg številnih križev, Marijinih kipov in redkih plastik svetnikov ohranila zlasti več lesenih skupin Snemanja s križa, z Nikodemom in Jožefom Arimatejem ter z Marijo in Janezom Evangelistom. Ne mudimo se ob najstarejši tovrstni skupini (Pariz, Musée Cluny)<sup>103</sup>, ki jo lahko pripišemo roki duhovnika Martina in koncu 12. stoletja, ter se raje ustavimo ob glavnem spomeniku italske poznoromanske lesene plastike: ob Snemanju s križa v stolnici v Tivoliju. Ta skupina je nastala v začetku 13. stoletja; njene figure so plastično občutene, obleke jim mehko padajo ob telesu, poživiljene v U-jastimi gubami, ki pa žive še v svetu linearnosti ter same še nimajo plastično tvorne moči<sup>104</sup>. Dasi je skupina ikonografsko sorodna Martinovi, je vendar plastično že za korak naprednejša, česar si ne moremo razložiti ne z vplivom italskih romanskih kamnosekov niti ne s tradicijo lazijske rezbarske tvornosti 12. stoletja, ki je vezana še na stereotipne bizantinske forme, ampak

<sup>100</sup> F. Stelè, Monumenta artis Slovenicae, I., Ljubljana, 1935, str. 48.

<sup>101</sup> F. Stelè, Likovna umetnost v: Vodnik po zbirkah Nar. muzeja v Ljubljani, kulturno-zgodovinski del, Ljubljana, 1931, str. 114.

<sup>102</sup> Verjetno je služil za predlogo kak bronast križec limogeskega izvora — torej spet francoski izdelek! Kakor priča še ohranjeni bronasti križ, vložen z emajlom, v Lokvi pri Divači (V. Šček, Zgodovinsko razpelo v Lokvi, Jadranski almanah, Gorica, 1923, str. 124—125, sl. str. 129) so bili tovrstni importirani kosi razširjeni tudi po naši domovini.

<sup>103</sup> G. de Francovich, o. c. str. 8, tab. 8.

<sup>104</sup> Ibid., str. 8—10, sl. str. 3 in tab. 9—15.

le z oživljajočim pritokom vplivov severnoitalske lombardske plastike, katere glavni nosilec je mojster Benedetto Antelami<sup>105</sup>.

Zadeli smo torej na glavnega italijanskega mojstra konca 12. in začetka 13. stoletja, ki je odločilno vplival na razvoj italijanske plastike ne le v severni Italiji in Lombardiji ampak tudi v srednji Italiji. Pri tem je bilo zlasti važno mesto Arezzo, kjer je v prvih decenijah 13. stoletja delovala antelamijsko inspirirana kamnoseška delavnica in G. de Francovich upravičeno domneva v istem mestu konec 12. in v začetku 13. stoletja tudi enako antelamijsko oplojeno rezbarsko delavnico<sup>106</sup>. V tamošnji župni cerkvi je ohranjenih več lesenih plastik iz začetka 13. stoletja in Vasari<sup>107</sup> poroča, da je svoje dni bila tu tudi skupina Snemanja s križa, delo kiparja Margaritona. Pa tudi tradicija opravičuje to domnevo, zakaj rojstni kraj plastičnega delovanja duhovnika Martina, Borgo San Sepolcro, je v neposredni bližini Arezza. Za naše razpravljanje je ta aretinska rezbarska tvornost tem važnejša, ker nam lepo ponazarja prenos antelamijskih oblik iz kamna v les. V tem nas najlepše pouči, pod vplivom aretinske šole ustvarjeno Snemanje (sl. 42), ki je danes v zbirki<sup>9</sup> Brimo de Laroussilhe v Parizu<sup>108</sup>. Če primerjamo figuro Jožefa Arimatejca iz te skupine z velesovskim kipom, opazimo v njuni draperiji več kot slučajno sorodnost: pri obeh nas začudijo iste, U-jaste, sipinaste gube. Nočem seveda s tem poudariti kake delavniške zveze niti ne časovne bližine, saj je pariško Snemanje nekaj desetletij mlajše in že res »gotško« občuteno, česar pri našem kipu še ne opazimo, pač pa lahko sklepamo na njun skupni oblikovni vzor, ki ga moramo iskati prav v kameniti plastiki Benedetta Antelamija.

Antelami, ki je izšel iz skupine kamnoseških in zidarskih mojstrov v lombardskih Predalpah, je tretji in največji od glavnih severnoitalskih kiparjev 12. stoletja, tretji po mojstru Wilhelmu in Nikolaju iz Verone. Dočim je zrasel Wilhelm iz severnega kiparskega izraza, je oplodila Nikolaja bizantinska umetnost, posredovana v glavnem preko Benetk. Toda ob njunem ustvarjanju zveni ter preglaša v nadaljnem 12. stoletju vedno bolj Francija, katere klicu je prisluhnil prav Benedetto Antelami<sup>109</sup>.

Že relief Snemanja s križa, vzidan v kapeli Baiardi v parmski stolnici, ki nam l. 1178. prvi sporoča njegovo ime<sup>110</sup>, nam kaže Antelamija kot umetnika, prežetega z občutjem za naravno resničnost, ki preveva sicer še togo in stilizirano zasnovano kompozicijo ter ji vliva pridih pristnega življenja. Poslej ga srečujemo v vseh razvojnih fazah pri delih na škofovski katedri (ca. 1196) in za baptisterij v Parmi, v

<sup>105</sup> Ibid., str. 10.

<sup>106</sup> Ibid., str. 11.

<sup>107</sup> Vasari, *Le vite...* Izdaja G. Milanese, I., Firenze, 1906, str. 363.

<sup>108</sup> G. de Francovich, o. c. tab. 30—36, str. 11.

<sup>109</sup> G. Vitzthum (W. F. Volbach), *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam, 1924, str. 86; — Seveda ni Antelami edini, ki sprejema francoske vplive. Njegova umetnost ima v tem vzporednice v delavnici, ki je izvršila t. zv. »pontile« v modenski stolnici.

<sup>110</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte Italiana*, I/L. Milano, 1904, str. 286, sl. 284.



Borgu San Donnino, v Vercelliju, v Cremoni in končno leta 1255. v Milanu, kjer je ustvaril kip Oldrada da Tresseno za palačo della Ragione.

Ta, razmeroma dolga vrsta del, obsegajoča razdobje dobrih petdesetih let, nam priča o pomembnosti tega kiparja za gornjeitalski prostor, obenem pa nam nudi tudi možnost, da spremljamo njegovo razvojno pot od začetka, zaznamovanega s parmskim Snemanjem, pa do viška v skulpturah za Borgo San Donnino<sup>111</sup>. Že na najstarejšem delu opazimo, kljub vezanosti na severnoitalske tradicije in mojstra Wilhelma, že vplive provençalske skulpture (Saint Giles, Arles) obenem z razvitim občutjem naravne resničnosti, ki preveva to sicer še togo in stilizirano kompozicijo. Na marmorni katedri v Parmi se plastični izraz stopnjuje v harmonično sintezo in portalne skulpture parmskega baptisterija sploh niso razločljive brez francoskih vplivov, zlasti Chartresa<sup>112</sup>, obenem pa moramo upoštevati tudi predloge, ki so jih mojstru nudili poznoantični sarkofagi. Tu se je Antelami že osvobodil tektonske vezanosti, gibi figur so postali voljniji, draperija pa prav pod francoskim vplivom dognanejša in telo vedno bolj proseva skozi gube, ki niso več zgolj linearno dekorativen, ampak že plastično tvoren element. Med glavna dela tega portala moramo prištevati figure prerokov ter Salomona s kraljico iz Sabe, ki so jim obrazi prežeti že z živim realizmom.

Po letu 1196. je nastal portal v Borgu San Donnino (Fidenza), kjer se je Antelami (n. pr. v kipih Ezehiela in Davida) v kompoziciji in celotni koncepciji portala še bolj naslonil na francoske vzore. Modelacija figur je spet otrdela in stilizacija, značilna za Antelamijev osebni stil, se spet pojavi. Plastika telesa je sicer krepko občutena, toda gube spet zapadajo v dekorativno linearnost, težečo v slikovito poživitev površine. Obline telesa so po vseh teh gubah kar nekako razrte, toda obris figur je strog in jasen, kar prizmatičen. Skoraj si težko zamislimo ta Antelamijev stil v italiskem krogu; nekje v Toskani bi mu zaman iskali korenin; skoraj se nam zdi, da so se neki mrzli gorski vetrovi, tam od onstran Alp, zapletli v brade in oblačila prerokov ter ustvarili to dramatsko napetost, ki se v delih za cerkev sv. Andreja v Vercelliju (po l. 1219.) še potencira.

Antelamijev zelo komplicirani umetnostni izraz prepletajo namreč nasprotujoče si tendence. Zdaj se nagiblje v najstrožjo, še v bizantinizmu pogojeno stilizacijo, zdaj v realizem. Večina avtorjev soglašaja, da je njegov stil otrok Francije. Zimmermann opozarja nanjo pri delih v Parmi in Borgu San Donnino. Vöge opaža vplive Provence in njene arhitekturne plastike in Vitzthum poudarja

<sup>111</sup> Literatura o Antelamiju je obširna, žal, pri nas le delno dosegljiva. Naj navedem le glavna dela: A. Venturi, *Storia...* o. c. str. 275 ss; — Zimmermann, *Oberitalische Plastik*, Leipzig, 1897; — Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles in Mittelalter — Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strassburg, 1894; — G. Vitzthum (W. F. Volbach), o. c.; — P. Toesca, *Storia dell'arte Italiana*, II., — Dobro oznako Antelamijeve umetnosti je podala E. Toesca v *Enciclopedia italiana* III., Milano-Roma, 1929, z odličnimi reprodukcijami in z izčrpno literaturo.

<sup>112</sup> G. Vitzthum (W. F. Volbach), o. c. str. 90—91.

Chartres. Venturi sicer te trditve omiljuje z dvomom, da bi Antelami sam kdaj obiskal Francijo in se tam oplodil ter kaže na rimske sarkofage, ki naj bi bili skupna predloga tako provençalski in burgundski kot Antelamijevi umetnosti. Vendar je ta trditev preozka, kajti brez Francije Antelamijev stil ni razumljiv. Mojster je sicer ohranil svojo individualnost, ki pa je oplojena z različnimi komponentami od transalpinskih karoliško-otonskih slonokoščeni reljefov do provençalske in severnofrancoske plastike. Plastični čut mu koreni v lombardski tradiciji, na katero pa je vcepljen severni linearizem. Iz vsega tega je mojster s suvereno ustvarjalno močjo ustvaril nov in skladen umetnostni izraz ter novo formo. Pri Antelamiju ni več diskrepance med linearizmom in voluminizmom, ki smo jo našli še pri njegovem starejšem sodobniku duhovniku Martinu.

Severna Francija je z združitvijo latentnega nordijskega linearizma<sup>113</sup> s tektonsko formo rodila skladne skulpturne stvaritve, tektonsko trodimenzionalna telesa, dekorirana z linearno pogojenim motivom draperije, ki nato, sledeč pranagonom severa, prehaja v nemir ekspresivnih form. In iz tega neizčrpnega studenca je zajemala Italija, ta napoj je pripomogel v veronski delavnici in v delu Benedetta Antelamija do zmage poznoromanskega realizma, združenega s sproščenimi tradicijami italo-grške antike. Tu šele obvelja Venturijeva trditev; za nje uresničitev pa je bilo treba mnogih pogojev. Kajti ta antična pobuda ni slučajna! Šele lirika nordijske linearike je lahko premagala »juridično«<sup>114</sup> prozo in strogost Rima ter prebudila v življenje spet spev grškega duha. Izraz tega edinstvenega momenta v razvoju zahodnoevropske plastike pa so Antelamijevi preroki v Parmu in Borgu San Donnino —

— in končno je odsev tega plodnega trenutka tudi velesovski kip.

Skušajmo ga zdaj pomeriti ob Antelamijevih kamenitih skulpturah:

Ugotovili smo njegovo igro linij, prvi dih realizma, ki se javlja v skladnih sorazmerjih telesa ter v tipu obrazov. Kako daljna je pritajena strogost našega kipa fetišistični togosti raronskega ali otzdorfskega. Kakšen razloček je med njim in med umbrijskimi manekini in celo navedeni francoski primeri so še zelo odmaknjeni od življenja. Dete v Velesovem kljub strmemu naročju vendarle »sedi«<sup>114</sup> v Marijinem krilu, stroga frontalnost in aksionometrija je premagana. Ali ne najdemo sličnega ovalnega, polnega obraza (celo s podbradkom!) tudi na figuri kraljice iz Sabe v Parmu? In kompozicija Marije z Jezusom v timpanonu parmskega baptisterija — ali ne spomni na našo Marijo, čeprav nas v Parmu večja plastična težnja in nekoliko mehkejši sistem gub ne smeta motiti, saj se končno mojster tu bolj naslanja na Chartres in Pariz, kot na Auvergne. Tudi U-jaste gube spremljajo vse Antelamijevo delo. Že na reljefu Snemanja v Parmu jih najdemo, značilno energično potegnjene in nato spet na Simeonovi obleki na reljefu Darovanja v templju (sl. 40) v parmskem baptisteriju,<sup>114</sup> obenem pa naletimo tudi na zvončasto dalmatiko, kakršna

<sup>113</sup> Upoštevati moramo tudi tradicijo iluminiranih rokopisov.

<sup>114</sup> Venturi, Storia..., o. c. sl. 287.

odeva tudi velesovsko Marijo. Primerjajmo nadalje gube na kipih portala v Borgu San Donnino<sup>115</sup> — zaživele so sicer v ekspresivni slikovitosti, toda njih osnovni princip je še isti kot v Parmi; značilno za kasnejšo Antelamijevo razvojno stopnjo pa je, da dobe te gube v loku še eno notranjo, paralelno gubico, ki zavoj loka omilja, izpolnjuje ter obenem vzbuja vtis realnejšega, čeprav še shematično urejenega gubanja. Najsorodnejše pa so velesovskim gube kariatid ob straneh parmske katedre, tako da se nam vriva misel, da moramo najbrž prav v tej Antelamijevi stopnji slutiti vzore mojstra, ki je ustvaril velesovski kip.

Velesovska Marija bi bila torej prav lahko delo gornjeitalskega rezbarja, ki se je oplodil pri kamnitih stvaritvah Benedetta Antelamija ter po njem prevzel tudi francoske, zlasti chartreske in auvergnatske stilne vplive, lombardski voluminizem in prebujeno realistično težnjo, ne izključujem pa možnosti, da je tudi sam prišel v direkten stik z auvergnatsko leseno plastiko. Ikonografsko izhaja iz pobud južne Francije, ki je ustvarila tip clermontske Marije, obogačene z italjskimi ikonografskimi posebnostmi. Bizantinski vzor ne sega preko osnovne ikonografske koncepcije, ki pa je prešla že toskansko predelavo.

Z letnico samostanske ustanovne listine, ki smo jo navedli v začetku — 1238 — nam je torej že nakazan približen čas, v katerem bi utegnil naš kip nastati. Že dr. Stelè<sup>116</sup> datira velesovski kip v ta čas, češ, da je po svoji kompoziciji in sistemu gub še čisto romanski in brez vpliva gotike, ki se pri nas javlja šele sredi 13. stoletja. Ta datacija bi obveljala, če bi vztrajali pri domnevi, da je kip nastal na naših tleh. Naše ugotovitve pa zahtevajo, da pomaknemo njegov nastanek bliže začetku 13. stoletja, ker je nastal pač v naprednejšem umetnostnem okolju. Stilno ima precej zvez z auvergnatskimi Madonnami tretje razvojne faze, to je druge polovice 12. stoletja, dober časovni kazalec pa sta nam lahko pri tem tudi po l. 1196. nastala parmska škofovska katedra ter detroitska Madonna iz prve polovice 13. stoletja, ki je verjetno malo mlajša od velesovske. Kako so se francoske in antelamijevske forme v sredi 13. stoletja že preoblikovale v smeri gotike, pa nam najlepše kaže že omenjeno ca. 1260 nastalo Snemanje s križa v zbirki Brimo de Laroussilhe. Te stopnje Velesovo še ni doseglo. Sistem gub se v Velesovem še podreja romanski zakonitosti — slično kot pri Mariji v Louvru iz 2. polovice 12. stoletja. Po vsem tem bi lahko postavili rojstvo velesovskega kipa v prvo desetletje 13. stoletja, verjetno v drugo ali najkasneje v tretje.

Mikavno je, da bi s to datacijo soglašala tudi stara legendarna izročila. Bautscherjeva letnica »1300« je brez podlage in si ne moremo misliti, kje jo je kronist dobil, saj se prav tako moti v letnici ustanovitve samostana, ki je vendar z listino izpričana za leto 1238. Valvasor sam ga že korigira, ko navaja za ustanovitev, baje po starem zapisu, leto 1257, takoj nato pa dostavlja, da prav stara listina postavlja začetek že v leto 1221<sup>117</sup>. Verjetno je to nagnilo J. Lavti-

<sup>115</sup> Ibid., sl. 314 in 315.

<sup>116</sup> Ljubitelj, o. c. str. 57.

<sup>117</sup> Ehre..., o. c. str. 366. Žal, ni ta trditev danes izpričana z nobeno listino.

žarja<sup>118</sup>, da (brez navedbe vira) trdi, da so milostni kip našli med vejami hrasta l. 1220, ter mu postavili kapelo, kamor so nato začeli romati ljudje v velikem številu<sup>119</sup>. In Kaltschmidtova podobica navaja spodaj napis: »Uralt in einem Baum um das Jahr 1215 gefunden gnadenreiches Mariä Bild, bey denen Frauen Dominican. zu Michlstetten in Crain verehrt<sup>120</sup>.

Odkod to trmasto vztrajanje pri trditvi, da je bila Marija najdena na drevesu? Ta motiv v ajtioloških legendah ni osamljen in St. B e i s s e l navaja več sličnih primerov<sup>121</sup>. Večkrat je kip lahko resnično stal na drevesu, ki je bilo češčeno še iz poganske preteklosti (zlasti kipi iz konca tisočletja); pogosto je naznačeval mejnik zemljiške posesti ali pa je bil votvni spomin. Lahko se je, končno, tudi zgodilo, da je podoba na drevesu preraslo vejevje in ljudje so sčasoma nanjo pozabili, dokler je ni kasneje slučaj spet odkril ter jo kot čudodelno vrnil češčenju. Vendar bi v našem primeru dvomil, da bi bil tako dragocen kip izpostavljen vsem vremenskim neugodnostim sredi gozda v dolini pod Štefanjo goro. Mnogo verjetneje se mi zdi, da je prišel v Velesovo res šele ob ustanovitvi samostana, toda ne kot nalašč zanj pri kiparju naročen. Najbrž je imel tedaj že kako desetletje življenja za seboj ter je morda celo že veljal za milostno podobo. Najverjetneje se mi zdi, da je bil dotlej v lasti oglejskega patriarha, ki ga je nato podaril samostanu. Saj nam listine poročajo, da je bil velesovski samostan kmalu po ustanovitvi v težkih gospodarskih škripcih, tako da je patriarh Berthold l. 1259 vsem vernikom naznanil, da nova verska naselbina v dolini sv. Marije pri Velesovem, ki se je srečno začela, ne more s svojimi sredstvi končati potrebnih poslopij ter zato prosi za darove<sup>122</sup>.

In ali ni verjetno, da je patriarh sam daroval tudi milostni kip? Kot oglejski dar bi nam postal italski izvor podobe še bolj razumljiv.

Manj verjetna pa se mi zdi možnost, da bi bil kip dar dominikanskega reda, ki je imel svoje žarišče v Bologni. V tem času so bile namreč zveze med ženskimi in moškimi dominikanskimi konventi kaj rahle; ženski samostani so bili moškim namreč le v breme. Že ustanovitelj sv. Dominik je odklanjal dušebrižništvo v ženskih samostanih in konstitucije prvih generalnih kapitljev, zlasti pa v času generalnega magistra Jordana Saxa (1222—1237), prepovedujejo, da bi se kdo potegoval za nadzorstvo dominikancev nad redovnicami<sup>123</sup>. Listine, ki jih navaja iz 14. in 15. stoletja P a r a p a t<sup>124</sup>, pričajo le o molitvenih

<sup>118</sup> Marijina božja pot v Velesovem v knjižici: Velesovo, o. c. (1938) str. 38 in 39.

<sup>119</sup> To je pač molilnica, ki jo omenja ustanovna listina.

<sup>120</sup> Na odtisku Zauberjevega bakroreza se ponavlja ista letnica. Ko so obrabljeni bakrorez popravljali, so jo pomotoma spremenili v 1213.

<sup>121</sup> Wallfahrten... o. c. str. 13—19.

<sup>122</sup> F. Kos, o. c. str. 354, št. 723.

<sup>123</sup> Prim.: M. H e i m b u c h e r, Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche, I., Paderborn, 1933, str. 525; — F. K o v a č i č, Dominikanski samostan v Ptuj, I., Maribor, 1914, zlasti str. 11—12.

<sup>124</sup> o. c. str. 22, 27, 28, 29; listine so zdaj v škofijskem arhivu v Ljubljani in ne več v Velesovem.

zvezah z dominikanci, toda te je imel velesovski samostan tudi s karuzijo Bistro in z ljubljanskimi frančiškani.

Toda darovatelj, ki ga najbrž ne bomo mogli nikoli zaslediti, je končno postranskega pomena. Važnejša je tuja, najbrž italska provenienca kipa, ki priča, da moramo v visokem srednjem veku računati na slovenskem ozemlju in v mejah oglejskega patriarhata južno od Drave z močnim kulturnim vplivom Italije. V tem nas potrjuje tudi romanski timpanon na portalu kapele na Malem gradu v Kamniku, ki priča že sredi ali v 2. polovici 12. stoletja o delavnosti lombardskih kamnosekov pri nas, ikonografsko pa o bizantinskih tradicijah<sup>125</sup>.

Obžalovati moramo, da se ni ohranil Marijin kip, ki so ga že od ustanovitve leta 1245. častile dominikanke v Studenicah pri Poljčanah. Pred nekaj desetletji je postal žrtev plamenov in niti v sliki se nam ni ohranil.

Toda italski vpliv je segal v vzhodnih Alpah tudi preko meja patriarhata. Kakor se je Oglej za časa nemških patriarhov zaprl proti sovražno razpoloženim Benetkam, tako je v času investiturnega boja zaprl Salzburg meje svoje dieceze proti nemškemu cesárstvu. Salzburški škof je bil namreč na strani papeža ter je zato raje iskal kulturnih pomoči na jugu kot pa v nemškem cesarstvu. Ker je tedaj Salzburg cerkveno obvladoval večji del alpskega ozemlja, je tu italski umetnostni tok razumljiv. K nam je prodiral od Ogleja proti Dravi, proti Salzburgu in Dunaju pa preko Trentina (Etschtal) ter po dolini Adiže in Eisacka čez Tirolsko. Pomagali pa so mu tudi razni italijanski meniški redovi, presajeni na avstrijsko in nemško ozemlje.

Na Štajerskem moramo prištevati med najdragocenejše dokaze importa severnoitalske lesene plastike Križanega iz Gössa v graškem Diecezanskem muzeju, kot priča ne le njegova stilna obdelava, ampak tudi material — kostanjev les. Nastal je konec 12. stoletja<sup>126</sup>.

Pri koroški romanski plastiki je italsko vprašanje še nerazčiščeno, računati pa moramo z lombardskimi mojstri vsaj v Krki, zelo verjetno pa tudi v Millstadtu. Mojster Wido (Guido?), ki ga srečamo v Krki, je morda Lombardijec in dovršenost tamošnjih klesarskih del priča o veliki kamnoseški kulturi<sup>127</sup>. Ca. 1200 narede severnoitalski mojstri oltarno menzo krške stolnice<sup>128</sup>. Kameniti kip doječe Marije, ki pa ima novo glavo, v cerkvi sv. Petra v Brežah (Friesach) na Koroškem kaže mnogo več kot zgolj tipološko sorodstvo z Italijo. Svojega najbližjega sorodnika ima v kipu Marije dojlje v oglejski stolnici<sup>129</sup>, ta pa spet v Mariji v veronskem muzeju in v Mariji dojlji v berlinskem Kaiser-

<sup>125</sup> Ikonografski vzor malograjskega timpanona moramo iskati v procesionalnih križih, kakršen je n. pr. kovinski križ cesarja Justina II. v Vatikanu.

<sup>126</sup> K. Garzarolli von Thurnlackh, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz, 1941, str. 15 in 91; sliki glej: E. Andorfer, *Das Diözesan-Museum in Graz, Roseggers Heimgarten*, Graz, 1935, str. 416 in sl.

<sup>127</sup> E. Morpurgo, *Gli artisti italiani in Austria*, I. (L'opera del genio italiano all'estero), 1957, str. 11—12.

<sup>128</sup> K. Ginhart-B. Grimschitz, o. c. sl. 40, str. 36; — E. Morpurgo, o. c. str. 12.

<sup>129</sup> H. Folnesics-L. Planiscig, *Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes*, Wien, 1916, tab. 22 a, tekst str. 29.

Friedrich muzeju. A. Morassi označuje zadnje tri za veronsko delo 13. stol.<sup>130</sup> Nekoliko mlajši primer navaja K. Ginhart v bozenski župni cerkvi. Zato nas Ginhartova trditev, »da nemške Marijine podobe (romanske dobe) nikakor niso odvisne od furlanskih ali lombardskih«, preseneča<sup>131</sup>. Kip v Brežah je nedvomno več kot samo po »tipu« italski; najbrž je celo lombardsko delo, ki bi si ga nikakor ne upal z Ginhartom datirati »okoli 1200«, temveč bi mu nastanek pomaknil proti tretjemu desetletju 13. stoletja. Prav isto bi trdil tudi o lesenem kipcu doječe Marije v kripi v Krki, ki je ikonografsko soroden brežki, pa je bil l. 1784. tolikanj predelan, da ga je točneje, in še po reprodukciji, težko določiti. Vendar bi jaz tudi ta kip pomaknil proti sredi 13. stoletja, dočim ga Ginhart postavlja v čas ca. 1200<sup>132</sup>.

Omenili smo že lombardske vplive pri timpanonu v salzburškem muzeju in iste smo zaslutili pri kipih iz Sonnenburga in celo pri freudenstadtskem evangelijskem pultu. Celo W. Pinder je moral priznati: »Moosburg ali Salzburg ali Regensburg — bolj občutimo bližino gornje Italije kot severnejše Nemčije. Trient in Salzburg sta si bližja kot Salzburg in Švabska.«<sup>133</sup>

Pravičneje kot Ginhart pa je razmerje med severno Italijo in vzhodnimi Alpami (in posebej za Tirolsko) označil C. Th. Müller.<sup>134</sup> »Tirolska plastika je bila tako dolgo genetično v zvezi z italijansko plastiko, dokler je ta ekspanzivno usmerjala iz lombardskih delavnic izhajajoče potujoče skupine stavbarjev proti severu.<sup>135</sup> Tako so monumentalna skulpturna dela v gradu Tirol in v innichenski stolnici v zvezi s smerjo, ki sta jo n. pr. sprejela tudi Chur in Salzburg, torej kraja izven neposredne pokrajinske sosesčine. Tudi v posameznih raztresenih plastikah kot je kamenita milostna podoba Marije z Detetom v bozenski župni cerkvi,<sup>136</sup> se mi zdi, da opazamo izraz odseva italijanske delavnosti, ki jo, po mojem mnenju, lahko sledimo vse do Mag-

<sup>130</sup> La Pittura e la scultura nella Basilica d'Aquileia, Bologna, 1955.

<sup>131</sup> Die romanische Bildnerei in Österreich, v knjigi: Die bildende Kunst in Österreich, Baden bei Wien, 1957, str. 107. Sliko glej v: Die Kunstdenkmäler Kärntens, VI., 1, St. Veit (Gurk und Friesach), str. 51, sl. 46. Žal, mi je nedostopna študija istega avtorja »Gotische Bildwerke in Kärnten (Belvedere VIII., 1925, Forum 95), kjer kip podrobneje analizira.

<sup>132</sup> K. Ginhart - B. Grimschitz, o. c. sl. 59, str. 54.

<sup>133</sup> W. Pinder, o. c. Tekstband, Leipzig, 1957, str. 214.

<sup>134</sup> Zur Erforschung der spätgotischen Plastik Tirols, Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum (Festschrift zu Ehren Prof. Dr. H. Hammer), Innsbruck, 1947 (Bd. 20—25, letniki 1940—45), str. 51.

<sup>135</sup> Prim. tudi: G. de Francovich, La corrente comasca nella scultura romanica europea, Rivista del R. Istituto d'Archeologia e storia dell'arte, VI., Roma, 1957.

<sup>136</sup> To je isti kip, ki ga je Ginhart označil kot nemško, od Italije neodvisno delo. Podrobneje označuje bozenski kip C. Th. Müller (Mittelalterliche Plastik Tirols, o. c. str. 51—52, sl. 46) v zvezi z veronskim kiparskim krogom ter našteva še vrsto drugih, stilno in ikonografsko sorodnih kipov Marije do jilje, med katerimi omenja tudi kip iz Brež in iz krške stolnice (Prim. zlasti ibid., str. 117, op. 44).

deburga.<sup>137</sup> Na Tirolskem delujejo italjski tokovi s svojimi naplavinami; njih izvor je v glavnem Lombardija. Po sredi 13. stoletja pa začno ti vplivi ponehavati, uveljaviti pa se začne naslon na južno nemško umetnost. Ob istem času, bi smeli reči, prenehajo italjske umetnostne silnice tudi na slovenskem ozemlju.

Tako se je velesovski kip pokazal kot eden zelo pričevalnih spomenikov pozne romantike. Njegov pomen presega meje slovenskega ozemlja ter se pridružuje glavnim delom evropske romanske plastike, kot n. pr. Marija v Louvru, Snemanje s križa v Tivoliju ali evangelijski pult v Freudenstadtu... Sicer je osamljen, a vendarle priča o kulturni višini naše domovine, ki sama sicer zaradi tragične zgodovinske usode ni mogla tekMOVATI z umetnostnim napredkom sosednjih dežel, pa je vendarle pridobila in ljubosumno varovala tudi to umetnino, ki zasluži, da preide v svetovni seznam umetnostne posesti.

### La statue romane de la Vierge à Velesovo

Le couvent des dominicaines à Velesovo en Haute-Carniole fut fondé en 1238. L'ancienne église du couvent, aujourd'hui église paroissiale, possède une statuette en bois représentant la Vierge assise et tenant dans ses bras l'Enfant. Dans l'époque du baroque, la statue a été habillée de vêtements d'étoffe. En même temps, la statue a subi quelques modifications: le péplum de la Vierge a été changé en des tresses, la partie supérieure du trône qui, probablement, autrefois avait surpassé la tête de la Vierge, a été supprimée; dans sa main gauche, on a mis un sceptre (auparavant elle y avait tenu probablement une pomme) et on a changé la position du bras droit de l'Enfant qui, autrefois, était levé dans un geste de bénédiction.

Cette statue représente la plus ancienne sculpture en ronde-bosse conservée en Slovénie. Par sa conception iconographique, elle se rattache à une variante occidentale de la Madone Nicopoiá byzantine qui cependant a déjà subi l'influence de la Vierge Hodigitria ce qui est prouvé par la position de l'Enfant déplacé du centre sur le genou droit de la Madone. En rapprochant la statue des sculptures européennes du même genre, on arrive à la conclusion qu'elle est postérieure au portail royal de Chartres. Du point de vue d'iconographie et de style, elle s'apparente cependant étroitement à la statuaire en

<sup>137</sup> Kako so bili lombardski kamnoseki čislani v nemških deželah, nam dokazuje tudi poročilo, da je duhovnik Gebhard l. 1138 ali 1139 poklical za zidavo samostana sv. Magna v Regensburgu stavbenika s pomočniki iz lombardskega Coma; prav tako pa srečamo severnoitalske motive na kamnoseškem okrasju quedlinburške stolnice, nastale 1070—1129 (A. Goldschmidt, Die Bauornamentik in Sachsen in XII. Jahrhundert, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig, 1910, str. 299 ss). Za delovanje in razširjenost severnoitalskih mojstrov pa je zelo poučna knjiga R. Julian, L'éveil de la sculpture italienne, La sculpture romane dans l'Italie du Nord, Paris, 1945. Karta na strani 99 (fig. 1) kaže njih vplivno območje v XII. stoletju, ki sega do Apeninov, preko Alp v Katalonijo, v severno Francijo, v Porenje, na Švabsko, Bavarsko, Saško in celo na Švedsko. To nam postane razumljivo, če pomislimo na antične obrtne tradicije, ki so jih ti mojstri še vedno ohranjali, čeprav v rustificirani obliki. Karta str. 217 (fig. 4) pa kaže razširitev antelamijevskih vplivov v Švici, v Tirolski, na Salzburškem, v Dalmaciji...

bois romane de l'Auvergne. C'est de là que proviennent de nombreuses statues représentant la Madone inspirées par la Vierge de Clermont qui, en ce temps-là, était l'objet d'un culte fervent. La Vierge de Velesovo pourtant diffère de celles-ci par certains détails, dont surtout l'attitude de l'Enfant, la forme du trône et le motif de la pomme dans la main gauche de la Madone. Les statues italiennes de la Vierge de l'époque romane avancée pourtant montrent très souvent ces mêmes détails iconographiques. La supposition que la statue de Velesovo soit d'origine italienne est encore plus probable puisque les influences des sculpteurs de l'Italie septentrionale se font puissamment sentir dans les pays des Alpes orientales, et dans l'architecture et dans la sculpture en ronde-bosse. Par son style, la Vierge de Velesovo pourrait bien se rattacher à l'école du maître Benedetto Antelami dans l'œuvre duquel le voluminisme lombard s'allie aux éléments de l'art antique et à ceux de l'art de la France méridionale et de Chartres. Le jet des draperies de cette statue est traité d'une manière étroitement apparentée à celle de l'école d'Antelami que l'on voit sur les figures en bas-relief du baptistère et sur la chaire à Parme. L'expression du visage de la Vierge et la pose animée de l'Enfant annoncent déjà le réalisme naissant, ce qui, de son côté, correspond aux tendances artistiques de l'école d'Antelami.

Le style avancé de la statue de Velesovo, ce chef d'œuvre d'une importance européenne, nous amène à la conclusion qu'elle date du début du 13<sup>e</sup> siècle, probablement d'avant 1220, mais qu'en tout cas elle est antérieure à 1238, année de la fondation du couvent de Velesovo. Il est permis de supposer qu'elle soit un don du grand bienfaiteur du couvent, le patriarche d'Aquilée Bertold d'Andechs, dont la famille figure parmi les fondateurs du couvent.



## DONATORSKA SLIKA IZ L. 1385 V TURNIŠČU

### I. NAJDBA IN OPIS SLIKE

France Stelè

Sredi avgusta 1928 sva s pokojnim M. Sternenom odkrila na pritličnem pasu severne stene prezbiterijske stare župne cerkve v Turnišču obsežne ostanke večfigurne donatorske slike. Ostanke močno okrnjene fresko slikarije so pokrivali pritličje zapadne obočne pole prezbiterijske od slavloloka do dvojnega prehoda v zakristijo, kjer se nahaja znani napis z letnico 1385; vključeni so bili brez razmejnitve v pritlično slikarijo prezbiterijske, ki je predstavljala hermelinovo preprogo.

Slikarija je bila pokrita s tenko plastjo apnenega beleža; odstranjevanje je bilo zelo težavno, toda uspešno, ker je šlo za čist fresko način in je bilo mogoče belež brez posledice za slikarijo močiti in strgati. Rezultat tega čiščenja je razviden iz fotografije, ki je bila takoj za tem narejena. Pokazalo pa se je, da je ohranitev samo fragmentarna in da manjkajo glave vsem svetniškim figuram. Kakor se iz fotografije vidi, je bil spodnji del uničen vsled razkranjanja ometa, kar je povzročila vlaga. Na desni spodaj je ves desni ogel z ometom vred odpadel; isto velja za desni konec slikarije. Ves vrhnji del pa je bil uničen, ko so na tem mestu v baročni dobi vzdali vrata iz zakristije za dohod na prižnico. Tako je bil ohranjen samo še srednji vodoravni pas, ki je k sreči vseboval vse bistvene dele kompozicije. Takoj je bilo jasno, da gre za donatorsko sliko izredne velikosti in sicer za priprošnjo donatorske družine Mariji z Jezusom. Celotna slika je bila okrog 250 cm široka in okrog 160 cm visoka (prim. sl. 23, 24, 25 in 26).

Slika je predstavljala na desni na masivnem gotskem sedežu brez naslonjala pod skrajno poenostavljenim giottovskim baldahinom sedečo Marijo z Jezusom. Baldahinasti sedež je s figurama vred premaknjen diagonalno proti levi in se nahaja na sorazmerno visoki, spredaj poligonalno zaokroženi, polkrožno nazobčani podnožni plošči. Sedež sam je masivno pravokoten z gladko, gotsko okvirno napuščno profilirano vrhnjo ploščo. Baldahim se razvija nad pravokotno osnovo in ima ravno streho, katero opirata ob straneh iz hrbtišča stopnjevano konzolasto razviti stranski ličnici. Vrh prednje strani strehe baldahina in leva ličnica sta uničeni. Marijina glava, Jezusovo čelo in desnica so uničeni. Oblečena je Marija v rdečo suknjo in umazano olivno zelen plašč, ki je potegnjen od leve proti desni čez kolena; izpod



Sl. 23. Turnišče, stara cerkev, suplikacijska slika Ladislava I. Bánfija iz leta 1385



Sl. 24. Turnišče, Ladislav I. Bánfi s sinovoma na suplikacijski sliki iz leta 1585

plašča molita konca zelo ostro prirezanih črnih čevljev. Glava je bila rahlo nagnjena na levo in odeta v belkasto, po robu nabrano tenčico, potegnjeno z desnim koncem pod vratom k desni rami. Z desnico opira, držeč ga pri desnem boku, golo, s prozorno tenčico od pasu do kolen prekrito dete, ki se na pol stoji prevrača na levo, z levo sega nazaj po okroglem predmetu, ki ga drži Marija z levico, z desno pa je verjetno blagoslavljaljo. Levo od podnožja prestola je drug nižji poligonalni podij, čigar naprej štrleči kot je krožno izrezan. Na podiju kleči v rdečkaste hlače in malo čez pas segajoč kratek ohlapen suknjič oblečen starec s polno, sivo brado. Roke ima molitveno sklenjene in drži v njih navpično navzdol razvijajoč se napisni trak, na katerem ni več sledov napisa. Glava je obrjena v polprofil k gledalcu, oči so uprte v Marijo. Levo od njega, nekoliko v ozadju je deskast, v diagonalo proti levi v ozadje postavljen sedež s hrbtnim in ročnim naslonjalom s podobo sedeče figure, ohranjeno do prsi in podobno kakor pri Mariji čez kolena drapiranim plaščem vinsko rdeče barve. Levo ob sedežu v ospredju kleči v podobni molitveni pozi kakor starec otrok nežnih let, za njim levo drug večji otrok v enaki pozi, za tem nekoliko v ozadju toda tesno ob njem pa v viteško obleko oblečen mož s črno kratko in ostro prirezano brado. Roki sklepa v molitvi in drži dolg trak brez sledov napisa; trak se razvija vodoravno proti Mariji mimo sedeče figure in nad glavo starca. Levo od te skupine stoji do vratu in ramen ohranjena figura moža v viteškem oklepu s plastično okrašenim ohlapnim pasom. Z desno roko kaže na skupino pred seboj in jo predstavlja Mariji, držeč navzgor proti desni razvijajoč se nečitljiv trak, levo pa opira na sulico. Za njim levo nekoliko v ozadju je v vrhnjem delu uničen stolp s polkrožno završeno odprtino, v kateri kleči v oranžnorumeno obleko oblečena deklica z molitveno sklenjenimi rokami, izza nje pa se prikazuje še ena, kakor se zdi, tudi otroška glava.

Splošni smisel slike je kljub fragmentarni ohranitvi jasen: Mariji, patroni turniške cerkve, se priporoča rodbina četverih oseb, katerih verjetno medsebojno razmerje je: starec je oče mlajšega moža z dvema še nedoraslima otrokoma. Njihovo prošnjo podpirata patrona obeh starejših, ki sta pa žal oba tako poškodovana, da je njuno zanesljivo agnosciranje nemogoče. V smislu srednjeveškega pojmovanja so figure patronov skoraj dvakrat tako velike kakor njuni varovanci. Med vrati stolpa prikazajoči se dve otroški figuri pa po vsem položaju ne spadata k upodobljeni rodbini.

V tu sledečem poskusu identificirati naslikane donatorje se je T. Bogyai odločil za 1356 umrlega slavonskega bana Nikolaja I. Bánfija, lastnika Turnišča in patrona turniške cerkve, njegovega sina Ladislava I., umrlega pred 1398 in njegovega sina Žigo, umrlega med 1410—1420, roj. 1372 ali 1375. Nedoločljive patrone bi bilo sicer mogoče smatrati za ostanke Nikolaja in Ladislava, starostna razmerja bi se pa tudi nekako strinjala. Nikolaj bi bil ob smrti 66 leten, Ladislav 1383 štiridesetleten, Žiga desetleten. Težavo pa vidimo v tem, da je prezrta druga otroška figura; dvoma se rešimo samo, če dopustimo domnevo, da je imel Ladislav še enega mlajšega, v nežni mladosti



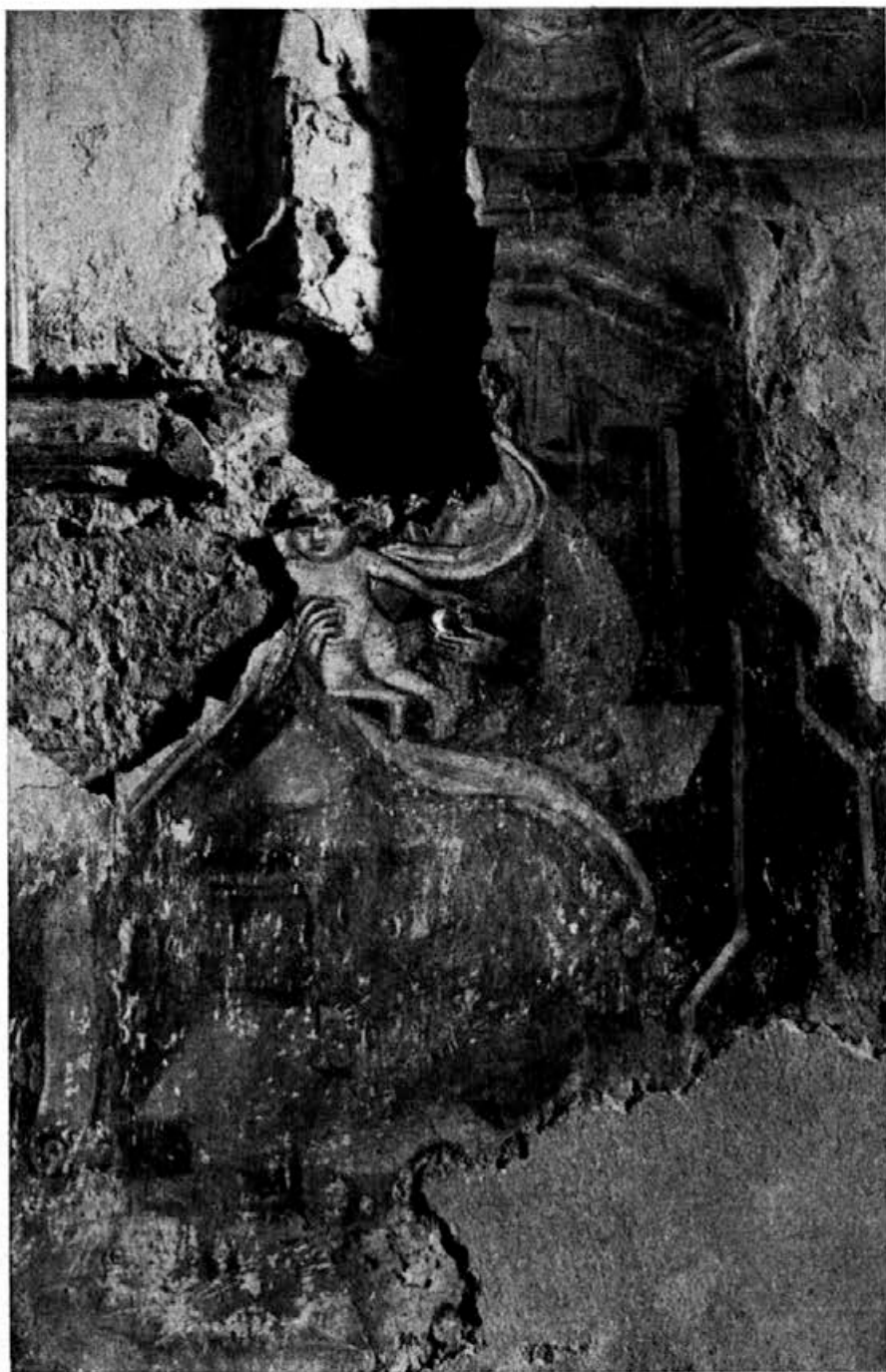
Sl. 25. Turnišče, Nikolaj I. Bánfi na suplikacijski sliki iz leta 1583

umrlega otroka, ki ga viri ne omenjajo; očeta Nikolaja pa je upošteval kot najpomembnejšo osebnost v zgodovini svoje rodovine, čeprav je bil že mrtev. Vsaka kombinacija z drugimi člani rodbine Bánfi, kakor jih podaja Bogyaijev rodovnik, pa ne dopušča niti toliko verjetnosti, čeprav sta Štefan I. in Janez imela po dva sinova, ki bi pa vsi bili ob času postanka slike najmanj po 17 let stari.

Položaj slike, ki pripada po plasti svojega ometa nedvomno tretji slikariji na tej steni, tisti, ki je datirana z letom 1385 in ki ji pripada vrsta apostolov nad njo, govori za čas postanka kakor ga označuje letnica nad vrati. Pa tudi če dopustimo misel, da slikar iz leta 1385 iz neznanega vzroka ni dovršil svojega dela in je pritičje podobno polkupoli apside doslikal šele 1395 Janez Akvila, se položaj za presojo ne spremeni dosti in so kombinacije z otroki še bolj neugodne. Da gre za člane rodbine Bánfi, kar pomeni potomce bana Nikolaja, je nedvomno, ker je ta rodbina imela patronat nad cerkvijo in se je kot dobrotnica njena vidno uveljavila tudi l. 1389 z grboma na obeh straneh slavoloka v ladji cerkve. Uganko votivne slike bi nam bila mogla pomagati razrešiti tudi nagrobna plošča, ki se je nahajala v tlaku sredi vstopa izpod slavoloka v prezbiterij in ki se dobro vidi na moji fotografiji izpred kakih 25 let (sl. 27). Plošča je bila sicer skoraj popolnoma izlizana in je bil napis že nečitljiv; s pomočjo genealogije, ki nam je sedaj na razpolago, pa bi bila mogoče vseeno še izdala ime pod seboj pokopanega. Kolikor se spominjam, je bil na nji upodobljen isti (Bánfijev) grb, ki je naslikan na obeh straneh slavoloka v ladji. Zato je danes kljub slabi ohranitvi treba obžalovati, da je za časa madjarske zasedbe Prekmurja v zadnji vojni, ko je madjarski spomeniški urad izvršil v ti cerkvi hvalevredna restavracijska dela, ta plošča pri urejanju razdrapanega tlaka izginila in za enkrat ni sledu o njej; ni izključeno, da se nahaja pod novim betonskim tlakom.

Žal, usoda ni prizanesla tudi slikariji sami. Ko smo namreč l. 1928 slikarijo odkrili, je nastopil hud pomislek proti podobam brez glav, češ da ljudstvo takega stanja ne bi preneslo. Bili smo pred alternativo, da slikarijo zopet pobelimo ali pa da jo snamemo in prenesemo v muzej. Odločili smo se za zadnje, na kar je pristal tudi takratni župnik, čeprav se je kasneje ta zadeva razpihala malo da ne do mednarodne afere, češ da Jugoslovani uničujemo spomenike, ki so važni za madjarsko zgodovino. Zadeva se je namreč takole končala: S pokojnim M. Sternenom sva slikarijo zalepila in to iz dveh razlogov, prvič ker so tisti čas ruvali iz stene leseni okvir vrat, ki so vodila iz zakristije na prižnico, pa se je bilo bati, da se pri tem okruži še več slikarije kakor se je že doslej; zalepiti pa jo je bilo treba tudi za nameravano snetje. Podiranje vratnega okvira je res toliko pretreslo okolico, da se je kljub prelepljenju precejšen del slikarije pred najinimi očmi sesul. Ostanek nato nisva snela, ampak sva jih pustila na steni, kjer jih je Sternenski preslikal z vzorcem hermelinove preproge, ki je pokrival prvotno vse pritičje razen dela z donatorsko sliko. Tako bi bilo ohranjeni ostanek mogoče o priložnosti odkriti.

Turniška donatorska slika vzbuja izreden interes, ker predstavlja v našem in v srednjeevropskem gradivu enega redkih zgodnjih pri-



Sl. 26. Turnišče, Marija z Detetom na supl. sliki Ladislava I. Bánfija iz l. 1583

merov upodobitve donatorjev s težnjo po individualizirani podobi. Če ima Bogyai prav, ko veže postanek te slike na važen dogodek v rodbini patronatske družine, turniške cerkve, na delitev posesti l. 1381, bi bil povod zanjo podoben onemu, ki ga domneva za pravtako donatorsko in portretno obeleženo votivno podobo Marije zaščitnice s plaščem na Ptujski gori, ki je nastala dobrih petindvajset let po turniški, A. Stegenšek. En in drugi primer je v razvoju donatorske podobe v svoji ikonografski skupini izreden. V obeh primerih je težnja po portretnem izrazu nekaterih upodobljenih nedvomna, čeprav je rezultat še močno kvatročentesko konvencionalen. Ta doslej v srednjeveški umetnosti neznana težnja se opira na splošno zapadno evropski razvoj k portretnemu realizmu, ki je v XV. stol. slavil prva zmagoslavja na Nizozemskem in v Italiji.<sup>1</sup> Že pri Giottu je bila portretna težnja, čeprav še v konvencionalnem okviru, jasno izražena. Stopnjevala se je v delu njegovih naslednikov v Italiji in v raznih deželah zapadne Evrope. Do turniškega primeru zelo podobne oblike se je razvila posebno v severni Italiji in odtod vplivala v srednjo Evropo od srede XIV. stol. dalje, to je prav v času, ki mu pripada tudi postanek naše slike. Zadostuje naj samo par nesistematično nabranih primerov. Vselej gre za vrsto kleččih, po patriarhalnem redu oče, mati, otroci, katere priprošnjiki in patroni priporočajo največkrat Materi božji. Tako imamo na sliki Matere božje v S. Zeno v Veroni<sup>2</sup> naslikanega kleččega donatorja s sinom, ki ju patron predstavlja Materi božji. Pravo izhodišče za turniški tip pa so primeri kakor dva skupinska donatorska portreta članov rodbine Porro iz lombardske šole v oratorijih v Mochiolo in v Lentate.<sup>3</sup> Na prvi sliki je upodobljen član rodbine Porro klečeč z modelom cerkve, ki ga poklanja Mariji, njegova žena s štirimi otroci za seboj in še druga klečeča žena s prav toliko otroci za seboj. Slika je iz okr. 1365. Na drugi sliki je okr. l. 1370 upodobljen klečeč z modelom cerkve kakor prejšnji član iste rodbine, za njim pa žena, trije sinovi in tri hčere. Pri glavni osebi gre obakrat nedvomno za portretno potezo.

Podobno je treba tudi pri turniški sliki računati s portretno težnjo pri obeh moških figurah, čeprav še vedno v konvencionalni obliki. Izvor je treba iskati v italijanskih pobudah, za katere govori tudi celotni kompleks Marije z otrokom na tronu, češčene od donatorjev.

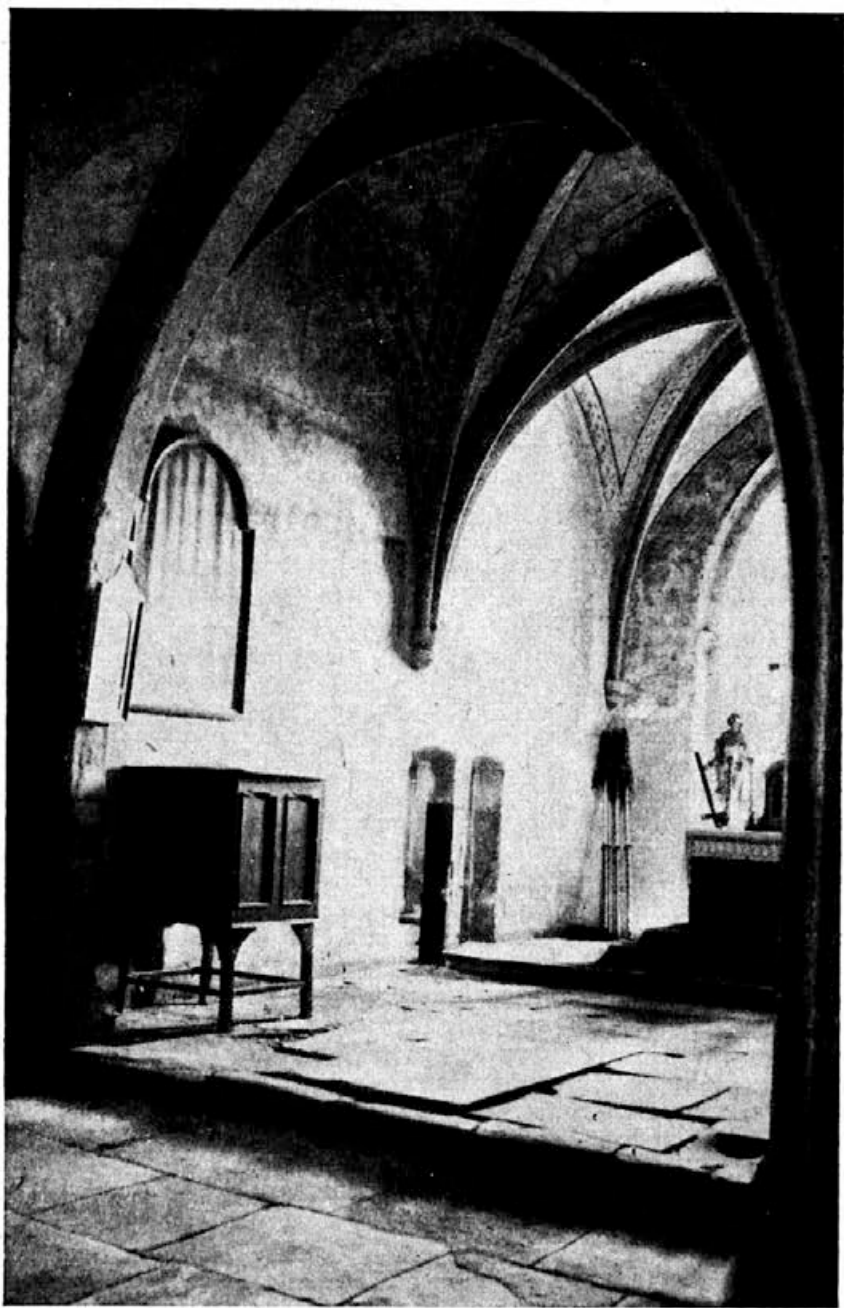
Posledica direktnih ali indirektnih italijanskih pobud je tudi oblika trona, ki ga v drugi inačici poznamo z dela slikarja Janeza Akvile Radgonskega tudi iz Veleméra iz okr. 1378. Izhodišče za to obliko prostorninsko perspektivno določno zajete predmetnosti je pri znanih giottovskih konceptih spredaj odprtih prostornin kakor je n. pr. na konzole oprti strop nad mizo na sliki Smrti viteza iz Celano pri Sv. Frančišku v Assisi ali v poljudnem slikarstvu Južne Tirolske podobna

<sup>1</sup> H. Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, Dunaj 1939.

<sup>2</sup> R. van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting IV. zv., sl. 91.

<sup>3</sup> R. van Marle, o. c., IV. zv. fig. 124 in 125.





Sl. 27. Turnišče, notranjščina prezbiterija stare župne cerkve,  
v tlaku nagrobna plošča rodbine Bánfi

rešitev v Rojstvu Janeza Krstnika v Boce, cerkev S. Giovanni in Villa.<sup>4</sup> Baldahinski tron, čeprav izrazito gotske oblike, se je uveljavil tudi že pri Giotto in njegovih naslednikih. Navajamo samo najbolj znano Giottovo Madonno v Uffizih v Firenci in Bernarda Daddija triptih v Akademiji v Firenci iz okr. 1334.<sup>5</sup> Ta tron je dobil v severnoitalijanskih šolah preprostejšo, masivno leseno konstruktivno obliko, ki jo kaže posebno veronsko slikarstvo. Primer je že zgoraj citirana slika iz S. Zeno, kjer je ta oblika dvakrat zastopana.<sup>6</sup> V teh veroneških primerih gre sicer za sedež brez baldahina, pa vendar nedvomno za prehodno stopnjo od omenjenih giottovskih pobud k velemérski in turniški.

Nenavaden se zdi posebno način, kako je turniška votivna slika vključena v celoto slikarije prezbiterija. Vendar je prav v vplivnem področju veroneškega slikarstva na južnem Tirolskem dokazana tudi ta oblika vključevanja figuralnih tem v navadno čisto krasilno obliko z motivom preprog in zaves poslikanega pritličnega dela teh prostorov. Čeprav ne gre v nam znanih primerih za portretne teme v okviru pritlične slikarije, gre pa vsekakor za podoben neoddeljen način vključevanja figuralnih slik v pritlični zastor. V zvezi s turniško slikarijo je zanimivo tudi, da gre v teh primerih za zastor iz hermelinovih kožic, ki ima namen podčrtati plemiško ozračje dane prostornine. Dva primera sta v kastelu v Avio na južnem Tirolskem. Starejši primer iz 1. ali 2. desetletja XIV. stol. je v t. zv. Cassetta dei soldati, mlajši pa je v Camera d'amore iz 1370—1780.<sup>7</sup> V starejšem primeru gre samo za hermelinov zastor brez slik. V mlajšem primeru pa so vključene v zastor figuralne slike, predstavljajoče srednjeveško zasnovano alegorično upodobitev Amorja in drugo. Slike se prikazujejo v presledkih zaves, pa deloma tudi pred njo. Isti slikar, ki pripada lombardskemu krogu trecentističnega slikarstva, je razvil ta motiv v kastelu Lanzi blizu Bergama dalje tako, da je pred ozadjem poslikanim s hermelinovo zaveso upodobil prizore z motivi zabav med vitezi in damami.

Turniška slika je torej izrazit primer plemiškega ozračja, izraženega v likovni umetnosti. V drugi polovici XIV. in v prvih desetletjih XV. stol. se je prav v srednji severni Italiji in v sosednjem južnem Tirolskem uveljavilo slikarstvo z viteškimi temami in zapustilo značilne primere v gradovih Avio, Trescorre, Torre Aquila v Trientu, Roncolo v Bocnu in v Palazzo Nero v Coredu.<sup>8</sup> V vseh teh primerih gre za profano slikarstvo. Turniška donatorska slika in posebno tudi ciklus legende sv. Ladislava v ladji so odmev teženj po uveljavljenju iste stanovske obeležene kulture v cerkvenem prostoru.

<sup>4</sup> R. van Marle, o. c., fig. 18 in A. Morassi, Storia della pittura nella Venezia Tridentina, sl. 122.

<sup>5</sup> R. van Marle, o. c. III., sl. 98 in 209.

<sup>6</sup> R. van Marle, o. c., IV. zv. sl. 91.

<sup>7</sup> A. Morassi, Storia della pittura nella Venezia Tridentina dalle origini alla fine del quattrocento, fig. 129 in 142.

<sup>8</sup> A. Morassi, Storia della pittura nella Venezia Tridentina dalle origini alla fine del quattrocento, str. 261—349, La pittura cavalleresca.

## II. KOGA KAŽEJO PODOBE DONATORJEV NA TURNIŠKI SLIKI?

Dr. Tamás Bogyai, Egerndach, Chiangau

### I.

Za določitev istovetnosti donatorjev, naslikanih na uničeni freski v svetišču turniške cerkve in s tem za spoznanje svojega zgodovinskega pomena nudi sama naslednja oporišča.

Podoba ni bila z oltarjem zvezana kulturna slika, toda neodvisna je bila tudi od istočasno dogotovljene vrste slik v svetišču. Prav tako je samo dodatek na spodnjem delu stene, okrašenem z vzorcem hermelineve kozuhovine, torej ni mogla imeti naloge, da bi kazala zasluge naročnikov slikarije iz 1383. leta.

Gotovo pa je, da je tu upodobljenim osebam šlo v cerkvi odlično mesto, sicer bi ne mogle dobiti mesta na tako veliki sliki in prav v svetišču. Ker so patroni imeli posebno pravico »sedes in choroc«,<sup>1</sup> je mogoče sklepati, da gre za člane družine, ki je imela patronat nad cerkvijo. Že iz fresk cerkve je mogoče določiti, da je samo ta družina mogla biti lastnica patronatskih pravic in odlik. V vsej cerkvi namreč najdemo grbe samo levo in desno od slavoloka, kjer so bili za ljudstvo v ladji na vidnem mestu: po en simetrično razvrščen grb dolnjelendavske družine Bánfi, iz veje Hahot, izvirajoče iz rodu Buzad. Drugod, prav ob donatorjih, se ni pojavila slika grba, gotovo zato, ker so patroni cerkve »sami med seboj«, v notranjosti cerkve, imeli za nepotrebno pri poedinih osebah rabo grba, ki je predstavljal poreklo in častno stopnjo.

V umetnostnozgodovinski strokovni literaturi imenujemo navadno take vrste upodobitve votivno sliko. Ta oznaka pa je preveč ozka in bi bila za to podobo primerna le tedaj, ko bi odkrili, da so jo dali narediti kot izpolnitev neke obljube. Po našem mnenju je mnogo primernejši predmetno-ikonografski naziv »suplikacijska slika«. Prav tako je na osnovi dolgih napisnih trakov in na osnovi neštetihih pozno srednjeveških analogij gotovo, da slika ne prikazuje navadne častilne molitve (adoratio), ampak prošnjo molitev (supplicatio). Celo vsa slika sama ni bila drugo kot v neminljivo obliko, v sliko in pisanje zajeta oblika roteče molitve, ki ne izgine kot beseda, marveč še dolga stotletja potem poziva tudi gledalce poznih dob prav tako k molitvi.

Mesto oseb na stenski sliki je moglo približno ustrezati mestu, ki so ga v resnici zavzemale v svetišču cerkve. Molilci so kleče obrnjeni na desno, kjer v smeri resničnega oltarja sedi zavetnica cerkve Devica Marija z otrokom Jezusom. V primeri z dvema klečečima odraslima moškima so za njimi stoječi svetniki nadnaravne velikosti, toda vendar niso predmet češčemja. Oni ne sprejemajo molitve, niti je ne posredujejo, marveč jo le podpirajo, oziroma eden od njih skupno moli s svojim varovancem. Zato moremo trditi, da to niso priložnostni pa-

<sup>1</sup> Na to me je prijazno opozoril univ. prof. József Holub.

troni, katerih češčenje je prešlo prav tedaj v modo, marveč da sta to stalna, to je imenska patrona dveh odraslih donatorjev.

Oba odrasla in ob mlajšem klečeča dečka predstavljajo nedvomno tri generacije: starega očeta s sinom in vnukoma. (Na levi strani slike, med vrati klečeča dva otroka ne moreta spadati k njim, marveč sta le štafažni figuri). Verski namen slike, kot sploh vsake molitve, je bil pridobivanje zaslug in odpuščanja in s tega gledišča je mogel biti na drugem mestu klečeči moški srednjih let, druga generacija, važnejša oseba, kot pred njim klečeči oče. Tudi iz njegove roke izhajajoči molilni trak ni le mnogo daljši, kot je starček, marveč gre pred patronom poslednjega (kot da bi ga tudi ta držal) in vodi naravnost v Madoni. Razen tega drži tudi njegov lastni patron še poseben napisni trak v svoji roki.<sup>2</sup>

Mogoče je, da je v besedilo molitvenih trakov bilo prav tako vpleteno ime upodobljencev, kot na avtoportretih Janeza Akvile. Toda ta besedila so docela nečitljiva. Pri obrazih si je slikar nedvomno prizadeval, doseči podobnost, toda za določitev istovetnosti nedostaja vsakršno primerjalno gradivo. Določitev slike moremo torej poskusiti zgolj na osnovi zgodovinskih virov, oziroma moramo poiskati na k sreči dovolj dobro znanem rodovnem drevesu krajevne posestniške družine, ki je imela patronat nad cerkvijo, tiste osebe, na katere bi se mogli nanašati podatki, ki jih moremo razbrati iz slike.

## II.

**Krajevna in cerkvena zgodovina.** Ozemlje, na katerem leži danes Turnišče, je bilo sredi 13. stoletja v posesti rodu Jwre, ki je bil verjetno južnoslovanskega porekla.<sup>3</sup> To posestvo, imenovano »Chernech«, je 1265. leta prišlo kot zamenjava v last Hahota IV., ki je bil po poreklu iz veje Hahot rodu Buzád in ki je bil tudi gospodar gradu v sosednji Dolnji Lendavi.<sup>4</sup> Njegovi nasledniki, dolnjelendavski Bánfiji, so bili lastniki tega ozemlja, dokler ni izumrla vsa rodbina, izvzemši prvi desetletji 14. stoletja (približno 1301—1319), ko so v času bojev za prestol po izumrlih Arpadovcih Ivan Köszege in njegovim potomci, ki so podpirali Vaclava in Otona, imeli zaseden dolnjelendavski grad in pripadajoča mu posestva rodu Buzád, ki so bili pristaši Anžujcev.<sup>5</sup>

Chernech je 1267 imel že tudi cerkev in je moral biti važen kraj v okolici. Tudi so morali pripadniki rodu Jwre v cherneški cerkvi priseči ob priliki izmirjenja, ki je po kraljevem posredovanju končalo med njimi in dolnjelendavskimi Hahoti od 1260 trajajoči prepir in je rod Jwre po zamenjavi in nakupu prepustil Hahotom tisti del svojih se-

<sup>2</sup> Na južni steni ladje, poslikani 1389, skupno molita podobno vsak s posebnim napisnim trakom edini donator in njegov zavetnik na suplikacijski sliki vidni poleg prizora z lovom na jelena.

<sup>3</sup> Karácsonyi János: Magyar nemzetségek a 14. század közepéig. II. 115.

<sup>4</sup> Karácsonyi, n. d. II. r. t. Wenzel, Arpádkori Uj Okmánytár VIII. 130.

<sup>5</sup> Karácsonyi, n. d. II. 129, 153—4, 163.

verno od potoka Ledave ležečih posestev v smeri Dolnje Lendave, ki so ga že 1265 prepustili in ki je mejil na posestvo Chernech.<sup>6</sup>

Tudi v desetinskem popisu iz 1334 najdemo omembo »Sancte Marie de Churnuch«. Ortway napačno zamenjuje to med »Lyndva« in »Nempti« (Lenti) naštetu župnijo z vasjo Kiscsernec, ki leži dalje na jugovzhod ob Muri.<sup>7</sup> Menimo, da ima prav Fr. Kovačič, ki istoveti cerkev »Sancte Marie de Churnuch« s cerkvijo Device Marije v Turnišču.<sup>8</sup> Že Csánki je ugotovil, da tistega Chernech, ki je ležal na ozemlju »Chernech županije« zapadno od Lendave, danes ni mogoče več najti pod tem imenom.<sup>9</sup> Toda listine pravijo, da je prav v tej župniji Chernech ležalo Turnišče,<sup>10</sup> o katerega cerkvi imamo prvi posredni podatek, ko je omenjen tam župnik.<sup>11</sup>

Turnišče se prvič pojavi pod madžarskim imenom istega pomena »Toronyhely« (Tunhel) 1323 v zvezi z gradom Dolnja Lendava v privilegiju, s katerim je kralj Karel II. potrdil dolnjelendavskemu Miklavžu (vnuku zgoraj omenjenega Hahota IV.) lastnino družinskih posestev, ki jih je pridobil nazaj od Köszeških in ki so mu kot nova donatio bila znova darovana.<sup>12</sup> Madžarsko ime (1323: Tunhel, 1379: Toronhel) kaže, da je stal v tem kraj manjši grad. Krajevna imena, tvorjena z z besedo »torony« (n. pr. Terestyéntornya, Csáktornya, drugo Turnišče v Medmurju, Tornyiszentmiklós ob Krki) v 13.—14. stol. pomenijo vsa kraj z manjšim zasebnim gradom. Iz dveh besed sestavljeno krajevno ime kaže v madžarščini na pozni nastanek, najzgodneje v 13. stol. Verjetno je veja Hahot rodu Buzád postavila manjšo trdnjavo za obrambo najvažnejše točke ozemlja, da bi si zagotovila posest, ki jo je dobila 1265. Morda je to storil prav Nikolaj, ko je dobil nazaj očetu nasilno odvzeto posest, da bi preprečil podobne napade, kot so jih priredili Köszeški. Središče ozemlja pa je mogel biti prav Chernech, kjer je stala že tudi župnijska cerkev in so 1267 sem zato poslali pripadnike rodu Jwre k prisegi.

Ob »turnu«, ki ga je postavil rod dolnjelendavskih Hahotov, je mogla nastati podložniška vas, ki so jo imenovali po pozornost budeči in v življenju prebivalstva važni plemiški utrdbi. Vas, ki je imela po podložniških in ledinskih imenih v delitveni listini iz 1389 (divisio) mešano madžarsko in slovensko prebivalstvo, se je, tako kaže, v prvi polovici 15. stol. docela zlila s sosednjim Chernechom. Poslednji se po Csánkijevih podatkih zadnjič omenja 1428 kot od Turnišča ločen kraj.<sup>13</sup> Kar naravno je, da je namesto starega Chernech stopilo v nazornem doživetju osnovano ime Turnišče-Toronyhely, 1466 omenjajo že žup-

<sup>6</sup> V okolici Jošeca in Radmožancev. Karácsonyi, n. d. II. 115.

<sup>7</sup> Ortway: Magyarország egyházi földleírása a 14. század elején. II. 735.

<sup>8</sup> Fr. Kovačič, Gradivo za prekmursko zgodovino. I. Topografija in zemljiški gospodje v 13. in 14. stoletju. ČZN XXI, 1926, 7.

<sup>9</sup> Csánki D., Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában. III. kötet. Zala megye.

<sup>10</sup> Holub: Zala megye története a középkorban III., 246. (rokopis v arhivu Zalske županije).

<sup>11</sup> Holub, n. d. r. t.

<sup>12</sup> Csánki, n. d. r. t. Karácsonyi, n. d. II. 132.

<sup>13</sup> Csánki, n. d. in Holub, n. m.

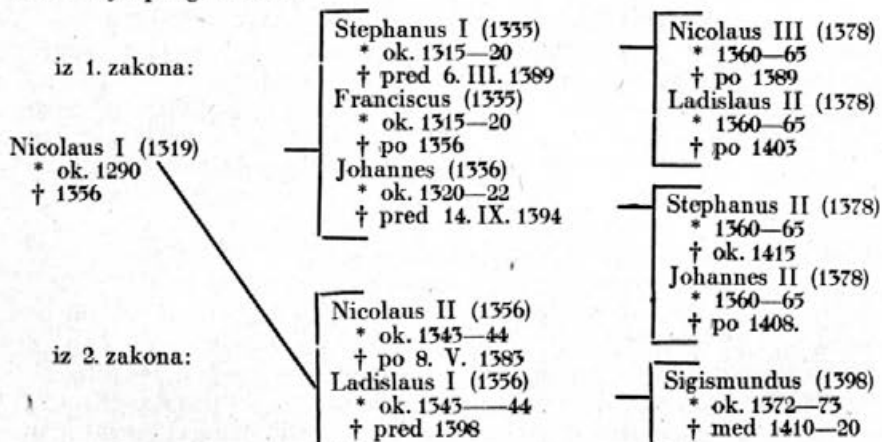
nika v Thurnistya.<sup>14</sup> Pomembnost kraja kaže tudi to, da so prvi po imenu znani njegovi župniki (1466: Hernycze, 1501: Michael<sup>15</sup>) obenem bili tudi vicearchidiakoni beksinskega archidiakonata zagrebške škofije (vicearchidiaconus de Bexin).

Svetišče stare turniške cerkve moramo imeti tedaj za chernechko cerkev, obstoječo že 1267. Intenzivnejša organizacija veleposestva in zlasti nova naselbina okoli plemiške utrdbe je tudi mogla zelo pomnožiti število župljanov in zato je bilo potrebno, da so v 14. stol. prizidali k cerkvi iz 13. stoletja še danes stoječo veliko ladjo.

Patronat je naravno imela dolnjelendavska veja Hahot, edina posestnica v pokrajini, in iz nje izvirajoča družina Bánfi, katere člani so tudi še po razdelitvi posestev skupno upravljali zadeve cerkva, ležečih na nekoč skupnem posestvu in tedaj spadajočih pod njihov patronat.<sup>16</sup>

### III.

Genealogija. Rodovnik posestnikov Turnišča v 14. stol. kaže naslednja preglednica:<sup>17</sup>



Nikolaj je bil več kot 20 let veliki župan zalske županije (1324—42 in 1349—51), dvakrat kraljičin veliki konjar (1334, 1342—43) in dva-

<sup>14</sup> Holub, n. m.

<sup>15</sup> Kovačič, n. m.

<sup>16</sup> Zalamegye története, okmánytár (kratko Zal. o.) II, 279, iz l. 1398.

<sup>17</sup> Rodovno drevo je prirejeno po Karácsonyju, n. d. II, 116—117 in Wertnerju Moru, A Buzád-Hahót nemzetség. Turul XVI, 1898, 65 s sledečimi bistvenejšimi razlikami in dopolnili: Najmlajša sinova bana Nikolaja, ki se pojavita po ostalih 20 let pozneje, sta se po njunem mnenju rodila iz nekega drugega zakona. Kraljevi privilegij iz 1379 (Drž. arhiv Dl. 6586) sicer imenuje Nikolaja in Ladislava polbrata Štefanovega in Janezovega. Običajni izraz (fratres uterini) bi sicer kazal na izvor od skupne matere, toda ker iz dednostnega reda itd. določno vemo, da so bili sinovi vsi Nikolajevi pravi otroci, moramo prisoditi to rabo navedenega izraza pisarjevi nepazljivosti (prim. Eckhart Ferenc: Magyar alkotmány- és jogtörténet. Budapest 1946, 355, 360). Oba zakona razložita veliko starostno razliko med brati. Docela smo prezrli Nikolaja, ki ga Karácsonyi navaja med Francem in Janezom, ki ga pa Wertner istoveti z dru-

krat slavonski ban (banus Sclauoniae, 1343—46, 1355—56). Velik pomen je imel v avstrijskih, hrvaških in dalmatinskih vojnah Karla I. in Ludovika Velikega.<sup>18</sup> Ob svoji smrti 1356 tedaj ni zapustil svojim otrokom le z novimi kraljevimi donacijami pomnoženega ogromnega premoženja in družbenega ugleda, marveč se zdi, da je mogel svojim precej starejšim, iz prvega zakona rojenim sinovom še zagotoviti na kraljevskem dvoru veljavo v javnem življenju. Štefan I. je 1368 comes Zaguriensis,<sup>19</sup> 1381—84 je obenem z bratom Janezom I. slavonski ban. O mlajšem sinu Štefana I. Ladislavu vemo, da je bil v kraljevi službi 1394—95, starejši sin Janeza I. Štefan pa je 1391 prav tako bil v kraljevi službi.<sup>20</sup>

Sinova iz drugega zakona sta bila toliko mlajša, da sta šele po očetovi smrti dosegla odrasla leta (vsaj dopolnjeno dvanajsto leto). Iz lastne moči že nista mogla najti zveze z dvorom in o nobenem ni znano, da bi opravljal kako častno službo.

Skupna posest je obstajala še 25 let po očetovi smrti. Ustrezno madžarskim pravnim običajem je najstarejši sin Štefan nastopal kot družinski poglavar in splošno sta med živečimi štirimi brati bila vodilna iz prvega zakona izvirajoča, dokaj starejša sinova Štefan in Janez, ki sta tudi skupno opravljala službo slavonskega bana in, kot kaže, vedno gojila skupnost. Štefan večkrat sam<sup>21</sup> ali skupno z Janezom nastopa tudi v imenu obeh mlajših bratov v premoženjskih stvareh, ki je o njih odločal kralj, celo donatio jim je vsem izposloval.<sup>22</sup> 1379. l. skupno nastopajo Štefan, Janez in najmlajši Ladislav tudi v imenu Nikolaja.<sup>24</sup> Med obema mlajšima bratoma je bil odločujoči Ladislav, najmlajši brat. Kraljica je ukazala razdeliti tudi skupno posest med Štefana in Janeza na eni, med mlajša Nikolaja in Ladislava na drugi strani prav na Ladislavovo pritožbo, ki jo je vložil v Nikolajevem

gim Nikolajem, ki se sicer navaja samo skupno z najmlajšim Ladislavom. Menimo, da more biti v listini iz 1335, priobčeni v Zal. o. I. 295, omenjeni Nikolaj samo napaka namesto Janeza, ki manjka in ki ni mogel biti mnogo mlajši od svojih bratov. Wertnerjevo sklepanje na osnovi ugotovljivih rojstnih datumov je nemogoče. Rojstni čas smo izračunali na osnovi tega, da je v zasebnih listinah, govorečih o gmotnih stvareh, le tedaj imelo smisel omenjati otroke, če so že dosegli zakonito starost (legitima aetas: 14 let) ali so bili vsaj odrasli (puberes: dopolnili 12. leto), prim. Eckhart, n. d. 331. Glede Ladislavovega sina Sigismunda doslej vsaj ni znana taka listina. Toda pri njem kaže posebno krstno ime termin post quem, leta 1371—72, ko se je madžarski kralj Ludovik I. s prisego zavezal, da bo dal svojo hčer za ženo sinu cesarja Karla, ki so ga krstili za Sigismunda po svetem burgundskem kralju, katerega je njegov oče posebno častil (prijazno obvestilo doc. Lajosa Vayerja). Če pregledamo navedeno Karácsonyijevo veliko delo v treh zvezkih o zgodovini družin, moramo ugotoviti, da je to ime na Madžarskem pred načrtom tega zakona docela neznano. Za imeni posameznih članov je v oklepaju navedena letnica prve omembe v listinah.

<sup>18</sup> Karácsonyi, n. d. II. 129—130. Wertner, n. d. 65.

<sup>19</sup> Zal. o. II. 26.

<sup>20</sup> Wertner, n. d. 24. Zal. o. II. 253.

<sup>21</sup> N. pr.: 1361: Zal. o. I. 628, 1362: r. t. 514.

<sup>22</sup> 1366: Zal. o. II. 9.

<sup>23</sup> 1368: Zal. o. II. 26.

<sup>24</sup> Drž. arhiv Dl. 6586.

imenu. O razdelitvi posestva, ki ga je zavlačevala Janezova odsotnost, je vasvárski kapitelj izdal listino 16. avgusta 1381.<sup>25</sup> 27 turniških hub so tedaj razdelili, 13½ hube je pripadlo Štefanu in Janezu in prav toliko Nikolaju in Ladislavu. Odslej so se poti starejših in mlajših bratov dokončno ločile; 1383-ga sta Štefan in Janez že posebej dobila donacijo.<sup>26</sup>

Tudi skupni delež obeh starejših bratov so si pozneje dalje delili, na eni strani Janez, na drugi pa sinova tedaj že umrlega bana Štefana. O tem govori listina vasvárskega kapitlja z dne 6. marca 1389, ki ima posebno vrednost zaradi poimenskega naštevanja podložnikov.<sup>27</sup> Podoba je, da je drugi del vasi ostal nerazdeljen in tako je postala po Nikolajevi smrti, ki zadnjič nastopa 1383-ga, Ladislavova veja največji posestnik Turnišča. 1398. l. tudi Ladislav ni več živel in njegov sin Žiga sam nastopa ob svojih bratrancih Ladislavu II., sinu Štefanu I. in ob Štefanu II. ter Janezu II., sinovih Janeza I.<sup>28</sup>

Žiga si je tudi prizadeval, da bi si ohranil prednost, ki se je ob razdelitvi posesti kazala njemu v prid in da bi jo celo povečal. Za to se mu je tedaj nudila prilika, ko so na začetku 15. stol. vsi trije njegovi bratanci stopili na stran pretendenta za prestol Ladislava Neapeljskega in je edini on iz družine ostal zvest kralju Sigismundu Luksemburžanu. 1403-ga je Sigismund sicer izposloval pomilostitev njegovim bratrancem, ki so se izneverili, toda za ceno, da so vse njihove dednostne pravice, ker ni imel sina, prešle na njegove tri hčere oziroma, če teh ne bo, na najbližje moške sorodnike.<sup>29</sup> Z Janezovimi sinovi, se zdi, je ostal v dobrih odnošajih; z njegovo najstarejšo hčerjo se je poročil Janezov starejši sin Štefan II. Njegov sin Štefan je 1404-ga z oboroženo četo napadel Ladislavova turniška, dobrovniška in druga posestva, odvedel tlačane in povzročil drugo škodo.<sup>30</sup>

Listine o razdelitvi posestev, ki so sicer zelo podrobne, nikoli ne omenjajo turniške cerkve, ker ni bila zasebna plemiška cerkev, marveč cerkev stare župnije, katere patronat so po že omenjeni listini iz 1398 tudi nadalje skupno opravljali. Podobno molče spisi tudi o »turnu«, ker je tudi posest tega ostala nedvomno skupna, saj je bil potreben vsem bratom ali bratrancem, ki so imeli v Turnišču posestva.

#### IV.

Določitev slik donatorjev. Osebe, upodobljene na 1383 narejeni suplikacijski sliki, moremo v smislu dosedanjih izvajanj iskati v prvi vrsti med udeleženci delitve l. 1381.

Upoštevati je treba, da je bil ta rodovnik sestavljen po listinah, ki se nanašajo na zemljiško posest in vsebujejo sevé samo tiste rodbinske

<sup>25</sup> Drž. arhiv Dl. 6801.

<sup>26</sup> Fejér: Codex Diplomaticus X/1. 72.

<sup>27</sup> Drž. arhiv Dl. 7469.

<sup>28</sup> Zal. o. II. 279.

<sup>29</sup> Drž. arhiv Dl. 8902. Tako posinovljenje je prizadelo pravice stranskih dedičev, v tem primeru Sigismundovih bratrancev. Eckhart, n. d. 353.

<sup>30</sup> Drž. arhiv Dl. 9099.



člane, ki so dosegli »zakonito starost« (vsaj 12 let).<sup>31</sup> Zato je prav mogoče, da se o otroku, ki je umrl pred 12. letom ali tudi pozneje, pa za ta čas rodbina nima v listinah izpričanih posestnih zadev, ni ohranil spomin.

Zaščitnik starega moža, ki zavzema med tremi rodovi prvo mesto, postava v širokem plašču, je tako zabrisan, da ga ni mogoče identificirati. O predstavniku drugega rodu, kleččem na drugem mestu, ki je pa glede na verski namen slike važnejši, vemo to, da moramo njegovega zaščitnika iskati med viteškimi svetniki, dalje, da je 1383-ga imel dva nedoletna otroka. Najzanesljivejše izhodišče se nam tedaj nudi tukaj.

Med štirimi brati, ki so tedaj imeli posest v Turnišču, je imel najstarejši Štefan tedaj že dva odrasla sinova. Tudi k manjšemu, Ladislavu, bi pristojal viteški svetnik, toda ta ni imel otroka in končno, zakaj bi naj manjkal njegov brat Nikolaj, ki je tedaj še živel? Tudi Janez je imel že odrasla sinova Štefana in Janeza. Viteški svetnik — zaščitnik ne pristoja nobenemu, razen če mislimo, da je Štefan nosil ime prvega madžarskega kralja. Proti temu pa ne govori samo priljubljenost prvega mučenca v srednjem veku, marveč prav popolno nedostajanje slik o kultu kralja Štefana v bogatem slikarskem okrasu v Turnišču, Martjancih in Veleméru, kjer ne manjka tudi madžarskih snovi. Odločilno pa je to, da sta oba sinova šele dokaj pozneje, vsaj po l. 1403 ustanovila družino.<sup>31</sup>

Podobno odpade tudi Nikolaj, ki menda nikoli ni imel družine. Ostane tedaj Ladislav, edini, ki mu je patron svetnik-vojak in ki je v času postanka te slike gotovo imel sina Sigismunda; kakor izpričuje njegovo redko krstno ime, je ta mogel biti l. 1383 največ 10 do 11 let star. Njega lahko pričakujemo na sliki, ne pa njegovih bratrancev, ki so že l. 1378 dosegli »zakonito starost« (vsaj 12 let), ker so bili takrat sprejeti v listino o zasebno pravni pogodbi. Leta 1383 so bili to že vojnoobvezni mladeniči. O kakem bratu Sigismunda pa listine molče. Treba pa je upoštevati tudi, da se prav ta veja rodbine najbolj redko omenja in se tudi Sigismund šele leta 1398, ko je že dorasel, po očetovi smrti prvič omenja. Zato je prav mogoče, da je imel še enega brata, ki pa je prej umrl.

Mlajši mož in njegova sinova, katera vidimo na veliki »suplikacijski sliki« iz l. 1383, more torej biti samo Ladislav, sin bana Nikolaja, s svojima sinovoma. Od teh poznamo iz virov samo Sigismunda, tako da prinaša turniška slika tudi dopolnilo k rodovniku, sestavljenem po listinah. V tem primeru pa starec ne more biti drug kot tedaj že davno umrli ded: Nicolaus banus de Lidva inferiori. Kar je vidno iz njegovega zabrisanege in pomanjkljivega patrona, ne govori proti identifikaciji s svetim Miklavžem.

<sup>31</sup> Prim. op. 17.

<sup>32</sup> Drž. arhiv Dl. 8902.

Pomen slike. Podobno skupno nastopanje živih in mrtvih na epitafih v 14. stol. ni redkost, toda to služi zveličanju ali spominu rajnega. Pozneje je vse bolj prihajal v ospredje zadnji nagib. Rajniki je tedaj glavna oseba, ki jo tudi živi družinski člani podpirajo v prošnji za odpuščanje grehov.<sup>33</sup>

Turniška suplikacijska slika pa je bila narejena 27 let po smrti bana Nikolaja in kot kažejo napisni trakovi, razporeditev in različna dolžina teh v snov skrepenelih molitev, niti ni bila narejena v korist rajnega, marveč v prid živih, za njim klečečega sina in vnukov. Verski nagib upodobitve rajnega pa je mogel v bistvu biti isti, na čemer splošno temelji suplikacijska slika nagrobnikov in sploh navada postavljanja epitafov: v smislu nauka o vicah in občestvu svetnikov je koristna in celo potrebna molitev živih, kakor tudi ostala zaslužna dejanja za zveličanje rajnega.

Naročilo turniške suplikacijske slike je moglo biti vsekakor tako Bogu všečno, za odpuščanje zaslužno dejanje, najsi je bilo uresničenje obljube ali zgolj splošni izraz pobožnega spoštovanja in ljubezni. Iz tako pridobljenih milosti je želel sin pridobiti spoštljiv delež za očeta, o katerega zaslugah in ugledu pri potomcih najbolje priča to, da so po njem nazvali vso družino za dolnjelendavske Bánfije.

V sliki izraženo spoštovanje in hvaležnost pa že ni moment čisto verskega značaja. Suplikacijska slika postaja obenem tudi spominska slika, ki tukaj v Turnišču, daleč od družinskih grobov in stalnega bivališča, ohranja spoštovanje do prednika.<sup>34</sup> Vse to pa zopet kaže na iste duhovne korenine, kot jih imajo epitafi in ustreza tistemu pozno srednjeveškemu pojmovanju, ki se ni zadovoljilo zgolj z oznako groba, marveč je imelo za dostojno, spominjati se rajnega razen na grobu še na čim več krajih (v križnem hodniku cerkve, družinski kapeli) z drugo nagrobno ploščo, epitafom ali z grbovim ščitom itd.<sup>35</sup>

Upodobitev rajnega pa je mogla imeti morda še neki drugi verski nagib. Skoro celo življenjsko dobo po smrti bana Nikolaja, ko je izginil smrtni strah in spokorniški duh kužnih let sredi 14. stol., je mogel daleč od groba dobiti oče, ki je pridobil ime in premoženje, na sliki mesto ne kot trpeč grešnik, potreben zemskih molitev, marveč morda tudi on kot priprošnik.

Ta predstava ni mogla biti v nasprotju z dogmatiko,<sup>36</sup> izviral je resnično iz nove vere in je verjetno najbolje ustrezala tudi tisti sliki, ki so jo — ne brez slehernega namena — o njem potomci izoblikovali

<sup>33</sup> M. Lutze: Das plastische Bildepitaph in Deutschland. Diss. Leipzig 1931, 31, 33, 43.

<sup>34</sup> Slutiti moremo, da so lendavsko vejo Hahotov oziroma Bánfije pokopavali v cerkvi frančiškanskega samostana v Szemenye. Med tem ko so po pričevanju obledelega nagrobnika Magdaleno Bánfi pokopali 1583 v Turnišču, je bil frančiškanski samostan v Szemenju s cerkvijo že dokaj časa spremenjen v obmejno utrdbo proti Turkom.

<sup>35</sup> Harald Keller: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters. Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte III. 1959, 345.

<sup>36</sup> Lexikon für Theologie und Kirche III. 979, IV. 364.

in iz družinske koristi tudi širili. Kult rodovnega drevesa v srednjeveški viteški kulturi je splošno znan in je vodil k idealiziranju prednikov, k nastanku družinskih mitov. V tem pozno srednjeveškem češčenju prednikov pa je nedostajal verski element, ki smo ga tu predpostavljali. Prav ta pa je bil značilen za tisto spoštovanje, katero so izkazovali kralji iz anžujeske hiše, ki so vladali skoro vse 14. stoletje, madžarskim kraljem iz arpadove hiše, katere so imeli za svoje prednike. Oni so s tem samo nadaljevali izročilo Arpadovcev, ko je za časa njihovega krščanskega kraljestva v kultu »sancti reges« v vladarski družini dalje živelo vzhodno pogansko češčenje prednikov, izvirajoče iz dobe konjeniško nomadske kulture. »Sveti kralji« pa jim sčasoma niso pomenili samo od Cerkev kanoniziranih svetnikov, marveč tudi druge člane dinastije. Anžujevci so prav s tem skušali zakriti svoj tuji izvor in dokazati, da so resnično krvni dediči krone svetega Štefana, da so si osvojili in po možnosti še v stopnjevani meri gojili dinastični prakult »sancti reges«. Za časa njihove dolge vlade se je dvorna kultura razžarela po vsej državi z dotlej nevidno silo. Njenemu vplivu se niso mogli odtegniti tudi dolnjelendavski ban Nikolaj in njegovi potomci, pa se mu tudi niso marali umakniti. Celo nasprotno. Nikolajev sin Ladislav, ki pa niti ni imel dvornih zvez, je dal krstiti svojega sina na ime Sigismund, ki je prišlo v modo pod vplivom ženitnega načrta med hčerjo madžarskega kralja Ludovika I. in sinom cesarja Karla IV. Sigismundom. Mogoče je zato sklepati, da si je prizadeval po vzoru kraljev na neki način posvetiti spomin svojega očeta, ki je družini pridobil premoženje in ime.

Potem ko poznamo položaj bratov, ki so si delili dediščino bana Nikolaja in njih medsebojno razmerje, moremo imeti kar za gotovo, da je slikanje podobe že davno umrlega očeta v turniški cerkvi pomenilo tudi tako versko nadahnjeno družinsko poveličanje.

Med tem, ko so novi okras vsega svetišča v smislu dolžnosti patronatskega vzdrževanja zemljiških gospodov morali naročiti vsi štirje bratje, ki so bili v Turnišču v enaki meri posestniki, skupno, je dal izvršiti to sliko očitno Ladislav sam.

Dva starejša brata, Štefan in Janez, sta bila tedaj še drugod zaposlena, bila sta slavonska bana in dobila sta tudi od kraljice Marije posest.<sup>37</sup> Nikolaj je, kot smo videli, docela v ozadje potisnjena nepomembna osebnost. Ladislav, ki je bil brez službe in se je mogel v prvi vrsti ukvarjati s svojimi posestvi in je, kot kaže, stalno bival v sosednji Dolnji Lendavi,<sup>38</sup> je izrabil to prednost položaja in je poleg slikanega okrasa, narejenega od vse družine skupno v svetišču, kot nekaj nameček dal naslikati to suplikacijsko podobo. To je njegovo in njegovih otrok posebno darilo zavetnici cerkve, Devici Mariji. Zato je ostala podoba zunaj okvira vrste podob, narejenih gotovo po vnaprej določenem ikonografskem programu in je kot dodatek prišla

<sup>37</sup> Fejér, n. d. X/I. 72.

<sup>38</sup> Že omenjena listina kralja Sigismunda iz 1398 (Zal. o. I. 279), namenjena tedaj živečim bratrancem, imenuje očeta vsakega od njih, toda samo pri Ladislavu, Sigismundovem očetu, rabi oznako: L. de Lindwa inferiori, ki jo redno uporablja tudi pri banu Nikolaju.

v spodnji stenski pas, ki je sicer brez vsakega figuralnega okrasa. V svetišču cerkve pa je tudi to mesto tako opazno in odlično, da slika kar demonstrativno razglša: Ladislav z otroki vred ima do deleža, pridobljenega pred dvema letoma ob delitvi, ki se je dogodila na njegovo zahtevo, prav tako neizpodbitno, krvno pravico, kot jo imata njegova starejša brata.

Potem ko vemo, da je prav najmlajši Ladislav povzročil razdelitev družinske skupnosti in se je skušal nasproti obema najstarejšima bratoma osamosvojiti, moramo sklepati, da suplikacijska slika ni bila namenjena samo kot Bogu všečno, zaslužno in prošnje dejanje, marveč je imela vsaj v enaki meri namen, dokumentirati okrepljeni položaj najmlajšega sina. To poslednje pa ni bilo namenjeno tujcem, marveč prav cerkev obiskujočim sorodnikom in domačinom. Zato tudi ni bilo potrebno dodajati grba, ki bi označeval pokolenje.

Tu še ni sledu o osebnem kultu renesančnega okusa, o zanimanju za osebnost, ki je samo sebi namen, iz katerega se je rodila portretna umetnost novega veka. Vsa podoba je značilno srednjeveška, katere nastanek v bistvu razlagajo gornji prepletajoči se verski in družinsko politični nagibi. Prav zato pa bo tudi zgovorni vir zgodovine ne le lendavske družine Bánfijev, marveč tudi izredno bogate slikarije turniške cerkve.

(Iz madžarščine prevedel dr. V. Novak)

#### Le tableau de donateurs de 1383 à Turnišče

Les auteurs commencent par donner une description du tableau de donateurs de Turnišče de 1383 qui représente le tableau le plus grand de ce genre connu jusqu'à présent en Slovénie. Il est l'expression des mêmes tendances artistiques dans le milieu aristocratique qu'on relève aussi sur les spécimens de ce genre dans les milieux bourgeois et aristocratiques de l'Italie du Nord dans la 2<sup>e</sup> moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Ensuite, les auteurs tentent d'établir, à l'aide de la généalogie de la famille de Hahot-Banfi, qui avait le patronage de l'église de Turnišče, l'identité des donateurs figurant au tableau qui seraient, selon les auteurs, le ban Nicolas, son fils Ladislav et son petit-fils Sigismond.

## ALEŠ ŽIGA DOLNIČAR

Melita Stelè, Ljubljana

V umetnostni zgodovini Ljubljane se večkrat srečamo z imenom Dolničar. Gre predvsem za tri člane te rodbine, brata Antona in Janeza Gregorija ter Gregorjevega sina Aleša. Prvi je bil pobudnik največjega gradbenega podjetja tega časa, zidave nove stolnice, drugi je njen zgodovinar in tudi sicer umetnostnemu zgodovinarju zanimiv pisatelj, tretji pa prvi čisto umetnostno zainteresirani pisatelj pri nas. Dočim je delo in vloga prvih dveh dokaj znana, pa je bil tretji doslej še premalo ocenjen, kar mi je dalo povod za tole razpravo.

Rodbina Dolničarjev je tudi sicer igrala vidno vlogo v javnem življenju Ljubljane v 17. in 18. stol. Prvi je uveljavil njeno ime Janez Krstnik, ki je bil dolga leta ljubljanski župan. Že on — kot pozneje v še večji meri njegov sin Gregorij in vnuk Aleksej — je imel veselje do zapisovanja važnejših dogodkov in svojih potovanj, kakor je to razvidno iz njegove spominske knjižice. Te zapiske je objavil Peter pl. Radics v *Mitteilungen des hist. Vereins für Krain* l. 1860. in v *Blätter aus Krain* l. 1863. Viktor Steska pa se predvsem v prvem delu svoje razprave o Gregoriju Dolničarju v *Domu in svetu* l. 1901. večkrat naslanja na te podatke. L. 1688. je cesar povzdignil Janeza Krstnika v plemeniti stan s priimkom pl. Thalberg in od tedaj se Dolničarji običajno podpisujejo s tem pridevkom. Janez je bil poročen z Ano Marijo Schönleben; od tod izvira zveza Dolničarjev z rodbino znanega kranjskega zgodovinarja Schönlebna. Sin Anton je študiral bogoslovje in bil kasneje več let dekan pri ljubljanski stolnici. Imel je velike zasluge pri zidavi nove stolnice in semenišča.

Gregorij se je rodil l. 1655. in je po končanih ljubljanskih šolah študiral v Grazu modroslovje, v Ingolstadt in Bologni pa pravo. Po povratku v Ljubljano je opravljal najprej službo mestnega notarja, nato pa je bil zapriseženi mestni odvetnik. Bil je pobudnik pri ustanovitvi Akademije operosorum, njen član pod imenom Providus in sploh eden njenih najbolj agilnih sodelavcev. Bil je tudi član znane italijanske akademije Arcadum pod privzetim imenom »Custos coloniae Aemonae«, nadalje član akademije Gelatorum v Bologni in akademij v Forliju, v Benetkah in v Folignu. Bil je na splošno zelo delaven in je mnogo pisal. Svoja dela nam sam našteva v spisu *Bibliotheca publica* in tam navaja sedem tiskanih del in devet del, ki so ostala v rokopisu. Uveljavil se je kot kronist, kot umetnostni topo-

graf, monograf in ikonograf; predvsem pa je važen njegov umetnostni spis *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis*, ki je za njegovega življenja ostal v rokopisu in ga je šele l. 1882. dal natisniti škofijski ordinariat v priredbi škofijskega arhivarja Antona Koblarja. Zbral je tudi snov za najstarejšo zgodovino ljubljanskega mesta v spisu *Antiquitates urbis Labacensis*. Stare spomenike in nagrobnike z napisi pa je zbral v delu *Cypressus Labacensis seu Epitaphia et Inscriptiones Labacenses*. Pripisujejo mu tudi spis *Curia Labacensis*, ki govori o načrtu za gradnjo novega rotovža.

Gregorij se je poročil z Ano Marijo Viktorijo Zanetti iz Loke in kot najstarejši izmed sedmerih otrok se mu je rodil Aleksej Sigismund, ki mu je posvečen moj spis.

Življenje in delo Aleša v podrobnosti ni še nikjer obdelano. Glavni vir za njegovo življenje je življenjepis, ki ga je napisal njegov oče Gregorij nekako v drugi polovici svojega rokopisa *Bibliotheca Labacensis publica*. Iz tega vira je razumljivo črpal tudi Viktor Steska, ki njegovo življenje in delo kratko omenja v svojem že omenjenem spisu o Gregoriju Dolničarju v Dom in svetu l. 1901. in pa v razpravi *Academia operosorum* v Izvestjih Muzejskega društva za Kranjsko l. 1900., kjer podaja življenjepisne podatke njenih članov in med njimi tudi Aleša. Iz vseh teh podatkov in iz njegovih lastnih del lahko povzamemo sliko njegovega kratkega življenja in dela.

Aleš se je rodil 5. avgusta 1685. v Ljubljani. Iz njegovih otroških let in o šolanju v Ljubljani ne vemo ničesar. Iz njegovega spisa o Benetkah vidimo, da sta l. 1703. potovala z očetom iz Gorice v Benetke, kjer sta ostala nekaj dni in nato nadaljevala pot v Padovo. L. 1704. se je verjetno mudil v Akvileji, ker nam oče iz tega leta navaja spis z naslovom *Antiquitates Aquilejenses*. Koncem l. 1704. je bival že v Perugii, ker oče v spisu *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis* citira sinovo pismo iz nov. 1704. Iz l. 1705. oče navaja govor o Gregorju Velikem, ki ga je Aleš imel v *Collegium Gregorianum*, kjer je študiral pravo in dosegel doktorsko čast. V rokopisu nam je ohranjen govor z isto snovjo z letnico 1707. V Perugii se je Aleš pridružil Akademiji *Excentricorum*, ki je bila verjetno ena manjših akademij, kakršnih je bilo v tistem času mnogo po italijanskih mestih. Udejstvoval se je tudi v Akademiji *Delineationis*, kjer je pridno študiral risanje, tako, da oče celo pravi »ut omnibus aemulis facile palmam praeripuierit«. Iz časa bivanja v Perugii izvira tudi njegov opis tega mesta iz l. 1707. s priloženim florisom, ki ga je sam narisal.

Še l. 1707. je odšel v Rim, kjer se je mudil celo leto. Kot poroča oče je ves čas, ki mu je ostal po običajnem študiju, to je pravo, prebil v javni biblioteki ali v Akademiji *Delineationis* in da se je v tem času ukvarjal predvsem z umetnostjo arhitekture in vrezovanja. Po posredovanju kanonika Marija Crescimbenija je bil sprejet za člana rimske Akademije *Arcadum*, kot že prej njegov oče. Ta akademija je bila ena od najbolj znanih italijanskih akademij v 17. stol. Tradicija teh učenih akademij (tk. zv. *accademie letterarie*) v Italiji

sega v 15. stol. Obstajale so predvsem v večjih centrih kot so Rim, Napoli, Firenze, Siena, Bologna, Verona in Benetke; v 17. stol. pa so se razširile po manjših mestih. Posebno znane in delavne so bile štiri: Accademia Arcadia, Accad. della Crusca, Accad. dei Lincei in Accad. del Cimento. Razširile so se tudi izven Italije posebno v Nemčiji, Provansi in Španiji v nekakšnih podružnicah, ki so jih imenovali »coloniae« in »campagnae«. Clani teh akademij so delovali pod privzetimi imeni in Aleš si je privzel ime Glyco. Nekoliko prej so ga sprejeli tudi v ljubljansko Akademijo operosorum.

10. septembra 1708. je odpotoval v Napoli, da bi si ga ogledal. Toda napadla ga je huda mrzlica, kateri je čez 11 dni podlegel. Umrli je 6. okt. 1708., star komaj 23 let. Pokopali so ga v dominikanski cerkvi S. Catharina alle Fornelle v Napoliju.

Očeta je sinova smrt zelo zadela in v zunanjščino kapelice svete Rozalije v rebri ljubljanskega grajskega hriba je dal vzdati spominško ploščo z napisom. Plošča je bila verjetno uničena ob poružitvi te kapelice, napis pa nam je ohranjen v očetovem prepisu v njegovem rokopisu Epitaphia Labacensia. Cedrus Labacensis na str. 87. Napis, ki je bil na zunanjščini cerkve, vsebuje tudi hronogram (1708) in se glasi:

FLorl In fLore aetatIs praemAtUre DeClIso.  
 Alexio Sigismundo Thalnitscher, a Thalberg.  
 Labacensi adolescenti  
 Bis duodenos annos decurrenti  
 /Ingenij praestantia, Linguarum peritia, exacta prudentia./ prečrtano  
 Moribus. ingenio Sapientia.  
 Seni consum/m/ato  
 Qui  
 Romae ad sum/m/a excultus,  
 Perugiae Iuris lauream adeptus,  
 Neapoli Austriacos inter lauros  
 ad Caelestem abiit,  
 In patriam extra patriam  
 Studiorum fructu Locuples  
 Autumni principio.  
 Spes magnas heu febris prostravit!  
 Lector, qui rosas, et Lilia spargis,  
 † Vide tria florida sine flore  
 Esse, Fuisse, fore.  
 Maestus Gen(itor) acerbum casum Lugens atratum hoc  
 monumentum cum Lacrimis P. C.  
 Obiit 6 8bris. An: ab Urb: Aemona Condita 2929.  
 Vixit An: XXIII. Men: II. D. I.

Ohranjen nam je tudi drugi nagrobni napis, ki je bil verjetno namenjen za njegov nagrobnik v Napoliju, v očetovem prepisu:

D. O. M.  
 Alexio Sigismundo Thalnitscher a Thalberg  
 Oratori facundo, Vati ingeniosissimo. Graecis  
 Litteris, et o/mn/iu/m/ disciplinarum erruditione p/er/ito.  
 Vitae integritate, animi candore omnibus  
 grato, vitioru/m/ osori acerrimo

qui  
 Pietati a teneris addictus  
 in amoenisissimis Musaru/m/ hortis perpetuo  
 versatus, ambiguu/m/ ut videretur.

Devotior, ne or doctior esset.  
 Finitis omnibus studiis cu/m/ Ncapolim  
 lustraret ardenti febris correptus  
 decurso 23 annoru/m/ curriculo,  
 placide in Domino quievit.

Raptus oculis, inuit memoriae.  
 Cui Academici Exentrici Perusini,  
 et Arcadiae Romani, praeclare  
 de re Litteraria merito  
 atrato hoc monumento parentarunt.  
 Obiit 6. Oct. an: 1708. V. x. A.

Ob koncu življenjepisa očca Gregorij navaja nekatera sinova dela. Bolj izčrpno pa nam jih podaja v seznamu, ki ga je napisal na prazen list v zborniku raznih sodobnih tiskov pod naslovom Miscelanea P. II., kamor je na prazne liste rad beležil svoje zapiske. Seznam je v celoti tale:

### Catalogus

Oposculorum ab Alexio Sigismundo Thalnitscher a Thalberg.  
 Labacensi Adolescente compositoru/m/.

1. Sylva variae eruditionis, pro Suadae Alumnis. 1702.
2. Manipulus selectarum Eclogarum. 1702.
3. Itinerarium Forojuliense, quo Utinum Civitas Forojulij Palma Nova etc. sinoptice perstringuntur. 1703.
4. Descriptio Nobilissimae Urbis Venetiae. 1703.
5. Descriptio urbis Patavinae. 1703.
6. Antiquitates Aquilejenses. 1704.
7. Horologia ex gnomica Universali selecta. 1704.
8. Architecturae nobilioris et Prospectivae principia. 1704.
9. Panegiris in Laudem Divi Gregorij Ducis Caelestis militiae. Perugiae An: 1705.
10. Ichnographica Descriptio Augustae Perugiae. 1707.
11. Disertatio de Precibus primarij Imperij Romae. An: 1708.
12. Disertatio Dialogica de vita agresti beata.
13. Scolion in sex Libros Jasonidos.
14. Notae in Q. Sectani Satyras. An. 1708.
15. Observationes de variis linguis, harum dialecto, idiomate, Litteris et enunciationibus.





Sl. 28. Aleš Dolničar, Alegorija Ljubljane

V. Steska navaja poleg tega še: *Elucubrations optico — architectonicae*, kjer pravi, da opisuje več klasičnih kipov (Laokoonta, Apolona, konjeniški spomenik Marka Avrelija in druge), — ne pové pa vira za to svoje znanje.

Kot poroča Steska, je v tisku izšel samo en spis in sicer *Encomium vitae agrestis* l. 1713. v Benetkah, pet let po Aleševi smrti.

Že iz tega kratkega pregleda samih naslovov vidimo, da je bila Aleševa literarna zapuščina dokaj bogata, predvsem, če upoštevamo,

da je umrl star komaj 23 let. Iz naslovov samih razvidimo, da je bilo njegovo delo sicer precej vsestransko, da se je pa njegovo glavno zanimanje vendar osredotočilo na neko gotovo področje, ki nam postane jasno, če si pogloblje ogledamo njegova dela.

Ohranjeni in danes dostopni so nam štirje njegovi rokopisi (naštevam jih v vrstnem redu, kakor so nastajali):

1. *Descriptio nobilissimae urbis Venetiae* in temu priključeni *Descriptio Patavii* 1705.

2. *Horologia ex Gnomica universali selecta* 1704.

3. Govor o Gregorju Vel., 1707.

4. *Perusiae descriptio* s priloženim tlorisom 1707.

Izmed teh je najboljše in za nas najpomembnejši opis Benetk in Padove, ki mu sledi opis Perugie. Manj pomembna sta za nas *Horologia* in govori o Gregorju Vel.

*Horologia selecta ex gnomica universali* je nekakšolski zvezek, v katerega si je spredaj zapisoval tekst, sledi mu pa mnogo risanih vzorcev. Obsega 23 popisanih listov, dalje 20 listov z risbami in 5 praznih listov. (Mere: viš. 20,5 cm, šir. 15,8 cm).

Govor o Gregorju Vel. z naslovom *Imperator Caelestis Reipublicae Ecclesiae Doctor Magnus Gregorius. Oratio*. Obsega 6 listov. Popisanih je od tega 11 strani in pol. (Viš. 19,3 cm, šir. 13,1 cm). Na zadnji strani in desnem kotu spodaj je pripisal: *Dicta Perusiae in templo Collegij Gregoriani 1707. 12. Mart: A: S: T: V* govoru po tedaj običajnem načinu v zelo retoričnem slogu omenja slavne mož kot Temistokleja, Epaminondo, Scipiona, Horaca, Metello, Likurga, Lizandra in lastnosti raznih mož kot n. pr. Catona, Alkibiada, Marija, Hanibala, Julija Cezarja in drugih pripisuje Gregorju Vel.

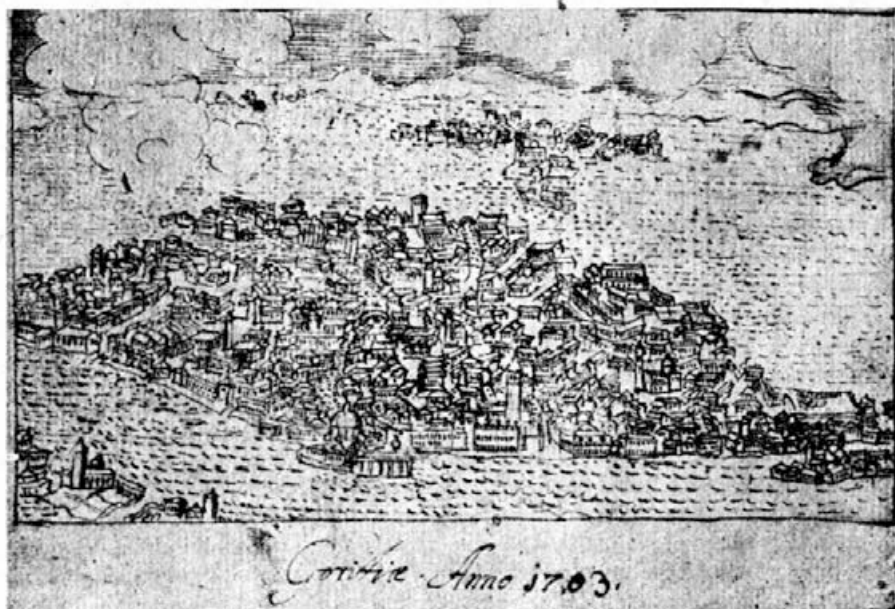
Opis Benetk. Rokopis obsega 2 poli, skupno 24 listov in dva lista ovitka, ki je na zunanji strani zelene barve. Višina listov je 21,1 cm, širina pa povprečno 14,7 cm, ker listi niso popolnoma ravno prepognjeni. Popisanih je 38 strani; od tega odpade na opis Benetk 32 strani, na opis Padove 6 strani. Tekst je skrbno spisan, pisava lepa in enakomerna, format si je pisec na vsako stran začrtal s svinčnikom. Med tekst je Aleš vključil 8 risb, od katerih so nekatere izvršene s peresom, nekatere pa samo skicirane s svinčnikom.

Naslovil je to svoje delo: »*Descriptio nobilissimae urbis Venetiae continens templa et monasteria magis precipua palatia et rariores architecturas aliaque notatu digna. Huic accedit etiam itineris ad eandem urbem in singulos dies distributa descriptio.*«

Naslov je napisal na prvo stran z majuskulnimi črkami; spodaj je risba, ki predstavlja mesto Benetke. Pod risbo je datum: *Goritia Anno 1703* (sl. 29).

Na drugi strani prične s popisom, ki ga je razdelil na več manjših poglavij. V prvih pod naslovi: *dies prima, dies secunda* in *dies tertia* nam opisuje potovanje. Najprej nam obrazloži, da sta se z očetom odpravila na pot, da bi v Benetkah videla slavne prireditve na čast Bakhu. Svojo pot in popisovanje pričneta v Gorici.

Prvi dan so prekoračili most reke Soče, nato reko Torus (danes imenovano Torre oz. Ter) in v hudem dežju nadaljevali pot do mesta



Sl. 29. Aleš Dolničar, Benetke

Capelonga (danes Campolongo), kjer so jih gostoljubno sprejeli. Ko so nadaljevali pot, so prišli mimo gradu obdanega z lepimi drevoredi in murvami, ki mu je tako ugajal, da ga je narisal. (Risba je na 4. strani.) Prenočili so v mestu Cervinian (Cerviniano).

Drugi dan so nadaljevali pot z ladjo po reki do Jadranskega morja, kjer jih je pa vihar kmalu prisilil, da so se zatekli v majhno obrežno pristanišče, dokler niso nadaljevali poti do mesta Caorle, ki tudi leži ob morju in se že danes imenuje prav tako. Tipično ribiško naselje ga je zelo zanimalo in nam ga precej obširno opisuje. Omenja tudi cerkev posvečeno Mariji in stolnico, kjer so mu vzbudile pozornost relikvije, od katerih je eno na strani 6. narisal in sicer marmornato posodo, v kateri je bila v Kani Galilejski spremenjena voda v vino. Dalje omenja večerjo, s katero so jim postregli in pri kateri mu je ugajal posebno kruh, katerega pečejo tam na poseben način v različnih oblikah, tk. zv. italijanske »bigee«; eno od teh v obliki križa nam skuša podati v risbi na str. 7.

Tretji dan so potovali do postojanke Cortole, ki jo imenuje »tributarium« — verjetno je s tem mišljena davčna postojanka (danes verjetno P. di Cortelazzo); po obedu so jadrali do mesta, kjer so dobili konje, tako, da so do večera prispeli v Benetke.

V odstavku z naslovom De Potentia Venetiae prav na kratko omenja slavno zgodovino Benetk in njihovo moč ter pripominja, da bi za njihov opis zadoščali komaj »atlasie«, zato se on omejuje največ na opis cerkva.

Tukaj sedaj pričinja z opisom Benetk in na 8. strani podaja skico tipičnega beneškega mostu.

Pričinja se s cerkvijo sv. Marka, o kateri pravi, da je najstarejša od vseh beneških cerkva in da prekaša vse ostale po legi, številu obiskovalcev, starosti arhitekture in relikvijah. Omenja njenih pet portalov, konje nad glavnim vhodom, ki po njegovem zelo sličijo naravi (»... quorum ars naturam ipsam superare videtur...«) in ki so baje prenešeni iz Konstantinopola, ter petero kupol prevlečenih s svinčcem. Navaja relikvije, ki so tu spravljene in izraža svoj občutek, da se mu zdi cerkev nekam temačna; pripominja pa, da je s tem še bolj poudarjena njena starodavnost.

Potem opisuje stolp sv. Marka in dodaja na 12. strani s svinčnikom narisano skico florisa tega stolpa.

Prehaja na cerkev S. Maria alla Salute: »Si modernae architecturae artificium inspicimus, hanc reliquis omnibus palmam praeripere fatebimur...« To baročno stavbo arhitekta Longhene imenuje »architectura moderna« in isti naziv najdemo še večkrat v tem njegovem spisu ob opisu baročne arhitekture, ki je bila v njegovem času dejansko najnovejša in je tako utemeljen njegov naziv »moderna«. Poleg lepe lege te cerkve ob morju in velike množine kipov in stebrov na zunanjšini občuduje njeno glavno kupolo, o kateri pravi: »... Romanoque modo factae cupolae habet proportionem...« S tem je mišljena kupola grajena po vzorcu Sv. Petra v Rimu, ki ima tambur. Ugaja mu tudi slika Zanchi-ja na stopnišču samostana, ki skrbi za to cerkev. (Antonio Zanchi je bil pozno baročni beneški slikar, ki je živel od 1631—1722).

Kot cerkev v modernem, torej baročnem slogu, navaja nadalje sv. Petra v škofijskem dvorcu in posebej poudarja slike v koru iz roke Lazzarinija (Gregorio Lazzarini je živel od l. 1655—1730 in je bil prvi učitelj Tiepola. Najbolj znana njegova dela so: slikarija v doževi palači na slavlouku v čast dožu Morosiniju in pa oltarna slika v S. Pietro di Castello, ki predstavlja sv. Lovrenca Giustiniana; tu se nahajajo tudi pri Dolničarju omenjene slike v koru.)

Ko je tako opisal najstarejšo, najveljavnejšo in najlepšo cerkev, kot sam pravi, mu preostane še največja, to je dominikanska cerkev. Občuduje njeno veliko in sijajno fasado, ki »ab intrinseco antiquo modo aedificata est, quod colonis liberis et fornicibus apparet«. Izraz »antiquo modo« — po starem načinu — uporablja vedno za stavbe renesančnega ali še starejšega koncepta.

V zvezi s to cerkvijo omenja tudi dominikanski samostan z biblioteko in refektorijem, kjer je slika znanega slikarja Correggia, o katerem pravi, da ga prištevajo najboljšim slikarjem sveta.

Cerkev sv. Tholentina (apud Caetanos) je obiskal na prazničen dan in opisuje bolj njeno slavnostno obliko in okras. Posebej omenja samo nagrobnik beneškega škofa Mavrocena in nekaj lepih oltarjev ter nedokončano kupolo.

Pri cerkvi S. Salvatoris z lepo fasado in tremi kupolami pravi, da jo je postavil slavni arhitekt Sansuino. Mišljen je s tem eden vodilnih beneških umetnikov 16. stol. Jacopo Sansovino. (Njegovo pravo ime je

Tatti Jacopo d'Antonio, dočim je ime Sansovino prevzel od svojega učitelja Andrea Sansovina. Izhaja iz Firence, kjer je nekaj časa tudi deloval, nato je bil v Rimu, od l. 1570 pa je bil v Benetkah in se tu uveljavil kot kipar in arhitekt pri mnogih znanih stavbah kot so Zecca, Libreria, Loggetta ob stolpu, S. Martino, S. Spirito, S. Geminiano, S. Fantino in druge. Med drugim je sodeloval pri zidavi cerkve S. Salvatoris skupno z arhitektoma Spavento in Lombardi.) K opisu te cerkve je Aleš na str. 21 narisal tudi zbor glasbene prireditve, ki se vrši vsako leto na določen dan v stranski kapeli te cerkve in h kateri se zberejo glasbeniki iz vse Italije.

Preko cerkve sv. Lovrenca, pri kateri kritizira njeno premajhno višino, prehaja na cerkev frančiškanov, danes imenovano S. Francesco della Vigna; Dolničar jo imenuje »templum franciscanorum a la vinea«. Zelo pohvalno se izraža o fasadi s stebri, o kateri je znano, da je delana po načrtu A. Palladia. Omenja tudi dva kipa iz bron, ki stojita v dolbinah fasade, za katera lahko ugotovimo, da predstavljata Mojzesa in Pavla ter sta delo Aspettija. Dodaja kratek opis frančiškanskega samostana in njegovega vrta.

Nato omenja cerkev kapucinov in cerkev karmeličanov — disalceatov ter na str. 24 podaja prerez kupole kapucinske cerkve.

Pri naslednji cerkvi Marije Matere božje (templum Mariae Matris Domini) Dolničar ugotavlja podobnost s cerkvijo S. Salvatoris, kar je popolnoma pravilno, saj je pri obeh sodeloval že prej omenjeni arhitekt Jacopo Sansovino.

Zadnja od cerkva, katero opisuje, je cerkev S. Mariae Formosae, pri kateri posebej poudarja lepi štukaturni okras, katerega imenuje okras iz gipsa (»gybso exornata est«). Omenja tudi njeno lepo kupolo, za katero se čudi, kako more stati na tako neznatnih stebrih.

Zadnje, kar omenja izmed stavb v Benetkah, sta cerkev in samostan benediktincev, kjer pa se v nekaj vrsticah omeji samo na opis samostanskega vrta.

S tem je umetnostni opis Benetk končan in mu sledi opis bahanalij: »Descriptio festi Bahanalij Anno 1705. habiti in honorem moderni Ducis hujus rei publicae.« V tem odstavku precej natančno poroča o običajih in poteku tega praznika. Odstavek o tej prireditvi je prevedel že V. Steska in ga objavil v Dom in svetu l. 1901 v razpravi o Gregorju Dolničarju.

Po tem obisku Benetk sta Dolničarja, oče in sin, odpotovala naprej v Padovo; tam je Aleš napisal krajši sestavek »Descriptio Patavii«, ki ga je priključil opisu Benetk.

V tem spisu se najprej na kratko dotakne nastanka in zgodovine Padove in nato takoj preide na baziliko sv. Antona. Po kratkem opisu arhitekture, predvsem peterih kupol, se ustavi ob kapelici, kjer je grob sv. Antona in opisuje dva velika srebrna kandelabra, delo kiparja Parodija. (Filippo Parodi je kipar in rezbar iz številne umetniške rodbine. Rodil se je 1630 v Genovi in živel do l. 1702. Bil je nekaj časa učenec Berninija, deloval nato najprej v Genovi, kjer je vidno posebno njegovo delo na palačah; nato od l. 1683 v Benetkah in v l. 1686 do 1690 zasledimo njegova dela v Padovi; med njimi so važnejša: grob

Orazia Secca v cerkvi S. Antonio, šest kipov v Capelli del Tesoro, Pietà v cerkvi S. Giustina in delo v cerkvi S. Francesco.)

Nadalje Dolničar omenja cerkev S. Giustina in jo najprej oriše na splošno, potem pa se ustavi v notranjščini ob dveh kapelah. V prvi stoji oltar z že prej omenjeno Parodijevo skupino: Pietà s Kristusom v naročju z Janezom in Magdaleno. Dolničar se o delu pohvalno izraža in nam ga zelo obširno in z živim občutjem opisuje. V drugi kapeli omenja slikarje na obokih, o kateri pravi, da je delo slikarja Rizi-ja. (Ime Rizi pomeni v beneškem dialektu slikarja, katerega pravo ime je Ricci Sebastiano. Rojen je bil l. 1659 v Bellunu in umrl l. 1734 v Benetkah. V Italiji je deloval v različnih krajih, v Parmi, v Firencah, v Modeni, v Milanu, v Padovi ter posebno v Benetkah. Izven Italije imamo njegova dela na Dunaju, v Parizu, v Londonu in na Nizozemskem. V padovanski cerkvi S. Giustina se nahajajo poleg pri Dolničarju omenjene slikarije še štiri njegova dela.)

Zadnji Dolničarjev spis, ki ga moramo še omeniti, je opis Perugie: *Perusiae descriptio*. Rokopis obsega 4 liste za tekst in 2 dodatna lista z risbo (viš.: 19,2 cm, šir.: 13,3 cm). S tekstom je popisanih samo 7 strani, osma je prazna.

V začetku spisa oriše zgodovino Perugie, njeno lego, zemljepisno dolžino in širino, okoliške kraje, griče in gore. Dalje pove, da je mesto zgrajeno na gričih in razdeljeno na pet delov, ki se razprostirajo v obliki nekakih listov in se imenujejo po peterih glavnih vratih (Porta S. Angeli, P. S. Susanae, P. Eburnea, P. S. Petri, P. Solis). Med važnejšimi objekti navaja: trdnjavo (fortalitium), ki jo je zgradil Pavel III., večje število samostanov in konventov, pet študijskih kolegijev, univerzo okrašeno z dvema bronastima kipoma, stari vodnjak iz l. 1327 na trgu pred katedralo in tk. zv. »caenobium« (samostan) pri Sv. Petru pri benediktincih. Omenja tudi vrsto mogočnih stolpov, ki so jih postavile znane in vplivne italijanske rodbine.

Ob koncu dodaja nekaj pripomb o italijanskem jeziku in navadah prebivalcev Perugie, ki nam jih nič preveč simpatično ne prikaže. Pravi, da so v splošnem nevljudni, ošabni, vdani brezdelju, neprijazni do tujcev, nepotrpežljivi do oblastnikov in sovražniki znanosti. Torej prav nič laskava, a verjetno precej subjektivna ocena.

Na koncu sledi letnica 1707 in običajni Dolničarjev podpis A: S: T:

Dodatek obsega dva lista boljšega risarskega papirja. Na prvi strani je narisana tloris Perugie, na tretji strani pa je pojasnilo k risbi (slika 31).

Format na prvi strani in vanj vrisani tloris sta začrtana s peresom. Označena sta sever in jug. Mestna ploskev je kolorirana z rjavkastosivo barvo. Vrisane so ceste, z debelejšo črto so označeni ostanki starega obzidja, petero glavnih vrat in važnejši objekti v mestu in okolici. Vrata in poslopja so označeni s številkami od 1—26, ki se nanašajo na pojasnilo na tretji strani. V desnem kotu pod risbo je začrtano merilo: *passus geometrici*; v levem kotu spodaj pa grb z grifom, ki je pobarvan z rdečo, rumeno in zeleno barvo. Pod vsem tem je napis: *Perusia avgusta — Iconogaphice descripta ab Alexio*



Sl. 30. Cesare Ripa, Alegorija Akademije

Sigismundo Thalmitzcher Labacensi 1707. Na drugem listu je pojasnilo k številkam na tlorisu: Index eorum, quae numeris in figura indicantur.

Ako Dolničarjev tloris Perugie primerjamo s tiskanimi tlorisi v kakem današnjem vodniku po Perugi, vidimo, da je dobro podal splošno obliko mesta, razmerja posameznih delov in da je pravilno vrčtal ceste in važnejše objekte. Razlika je samo pri P. S. Pietro (Pri Dolničarju št. 4), ki jih ima Dolničar narisana nekoliko južneje, kot jih najdemo na drugih tlorisih.

V pregledu Dolničarjevega življenja in dela smo videli, da se je poleg svojega študija in pisanja ukvarjal tudi z risanjem; v Perugi se je udeleževal celo v Akademiji Delineationis in se oče o tem njegovem delu zelo pohvalno izraža. V isti smeri se je izobraževal tudi v Rimu, saj pravi oče, da se je tam ukvarjal predvsem z umetnostjo arhitekture in vrezovanja.

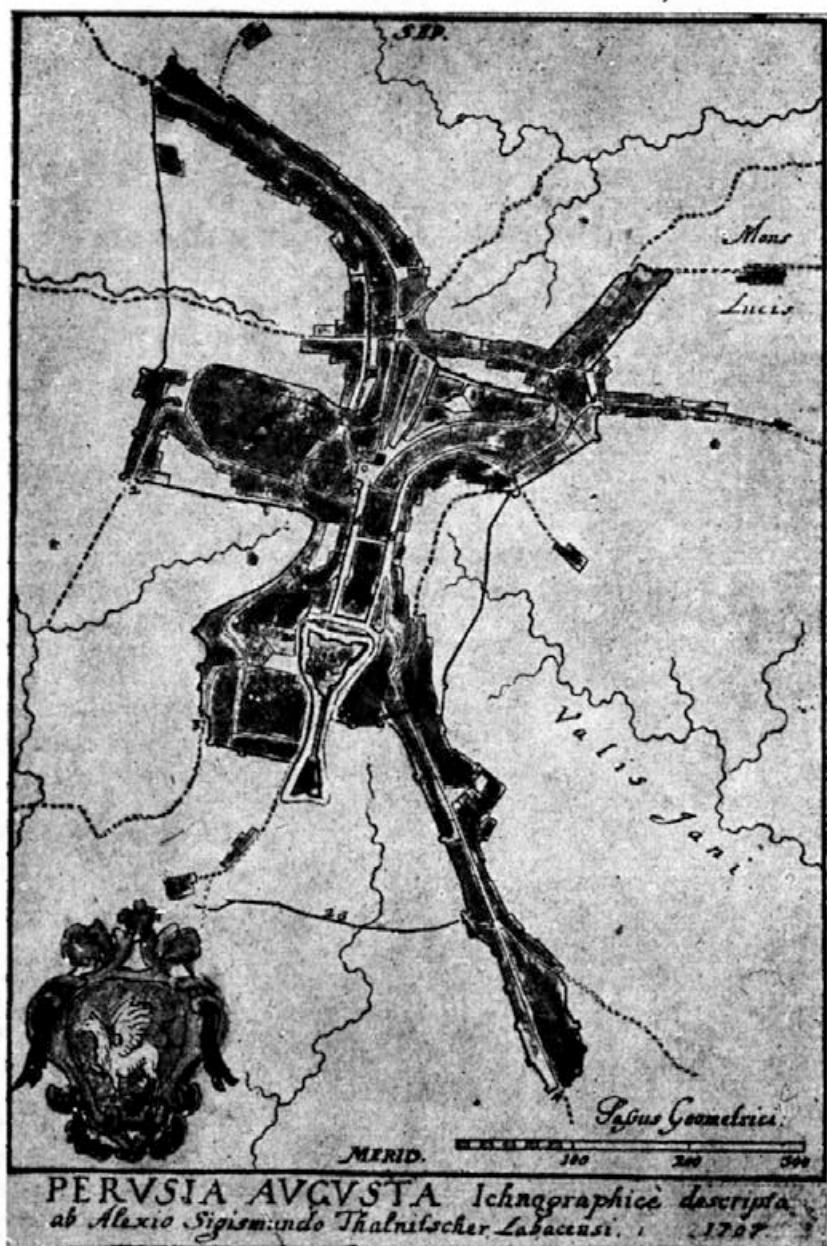
Od njegovih risarskih del so nam ohranjena: 1. že zgoraj opisani tloris Perugie, 2. prav tako že omenjene risbe v spisu o Benetkah; od grafičnih del pa je ohranjen bakrorez na naslovni strani očetove tiskane knjige »Epitome chronologica«. Format knjige je osmerka  $14,9 \times 9,3$  cm in bakrorez pokriva vso ploskev naslovne strani (sl. 28).

Ta bakrorez nam oče Gregorij sam opisuje v svojem rokopisu *Annales urbis Labacensis* v poglavju z naslovom *Labacum* v latinščini in v italijanščini. Verjetno je celotna zamisel očetova in je sin bakrorez izvršil zelo verno po očetovem opisu. Na istem mestu v *Annales urbis Labacensis* Gregorij podaja podobno navodilo za upodobitev Kranjske pod naslovom »*Ad Iconologiam Caesaris del Ripa addatur. Carniolia o sia Cragno*«. Caesar Ripa je napisal knjigo, ki jo imamo v nemškem prevodu iz l. 1669 v univ. knjižnici v Ljubljani: »*Iconologia oder Bildersprach*«. Knjiga vsebuje celo vrsto bakrorezov, ki simbolično predstavljajo posamezne lastnosti ali pojme, ki jim sledi vedno opis slike in nato razlaga. Za boljše razumevanje Dolničarjevih konceptov naj navedem en primer iz te knjige in sicer kako Ripa opisuje Akademijo (visoko šolo) (sl. 30): Na sliki je žena v pisanem, barvastem oblačilu, ki sedi na stolu z naslonjalom; na glavi ima zlato krono; v desni roki pilo z napisom »*Detrahit atque polit*«; v levi drži venec iz bršljana, mirte in lovorja in dve granatni jabolki. Obdana je od drevja in grmičevja, ob nogah ji leži množina knjig, med njimi pa sedi pavijan. Nato sledi razlaga; zlata krona pomeni, da je glava sedež naših misli in duše; pila z napisom, da je treba sestavke piliti in izboljševati in nepotrebne stvari odstranjevati; lovor, bršljan in mirta pripadajo poetom, ki jih zelo radi uporabljajo; granatno jabolko je znak sloge in enotnosti študentov; drevje in grmičevje spominja na tiste prve akademije in šole, ki so se vršile še pod milim nebom in pod drevjem; pavijan pa je bil že pri starih Egipčanih simbol študija, in kdor hoče res kaj znati, mora naravnost planiti po knjigah.

Ako sedaj pogledamo Gregorjev opis Kranjske, najdemo precejšno podobnost. On pravi takole: Naslikana je dostojanstvena žena v pisanem oblačilu, okrašenem s čebelami; v desni roki drži Merkurjev znak, v levi roki pa knjigo; na glavi ima *corono muralis*; sedi na majhnem koliseju, izpod katerega izvira reka; z eno nogo se dotika morja, z drugo pa velikega jezera. Opisu sledi razlaga: Pisano oblačilo, pomeni vse dobrine in čudeže narave, ki jih najdemo na Kranjskem; čebele pomenijo veliko količino medu, ki ga dežela pošilja vsako leto v Nemčijo, predvsem v Salzburg; knjiga pomeni, da ima provinca mnogo nadarjenih ljudi; reka je znamenita reka Sava, ki izvira na Kranjskem in teče nato skozi mnoge dežele do Beograda, kjer se izliva v Donavo; morje ob njenih nogah je Jadransko morje, jezero po slovitosti Cerkniško jezero. Pod tekst je Gregorij narisal v glavnih potezah dve medalji: eno za Carniolo, drugo za *Labacum* z napisom »*Avgusta aeterna Aemona*«. Taki poskusi so pri Gregoriju Dolničarju zelo pogosti; o tem priča tudi cela vrsta osnutkov medalj za *Collegium Carolinum* (današnje semenišče) in še mnogo drugega.

Bakrorez, ki ga je izvršil Aleš in ki predstavlja Ljubljano, kaže ženo, ki sedi na ostankih spomenikov (sl. 28). Oblečena je v vihrajoče oblačilo, na glavi ima mestno krono s stolpi, že iz antike znano *corono muralis*. V desnici drži ovalen ščit z napisom: »*Avgusta Aemona vetustate triumphans*«, v levici pa palmovo vejo. Ob nogah ji ležijo stari kamni z napisi, fragmenti stebrov, kljun ladje, puščice in raztreseni





Sl. 31. Aleš Dolničar, Načrt Perugia

novci. V ozadju je viden del polkrožne pilastrske arhitekture. Na desni spodaj pod bakrorezom je podpis: Alexius S: T: fecit Labaci.

Zveza z ikonografskimi koncepti Cezarja Ripe kakor je že citirana Akademija, je nesporna. O tem priča tudi očetov ikonografski opis Kranjske in Ljubljane, prav posebej pa še pred opisom Kranjske pripomba »ad Iconologiam Caesaris del Ripa, addatur«. Gregorijev koncept za Ljubljano se glasi v italijanščini takole: »Lubiana. Si dipinge una bella dona majestosa, a sedere sopra li monumenti di veneranda Antichità, con una corona di torri in testa, con habito di color verde, e bianco, nella man destra tien un scuto, con Iscrizione. Augusta Aemona vetustate triumphans, con la sinistra un ramo di palme, a canto si vede un rostro di nave, con diversi Epitafij, Colone, Lucerne, e medaglie antiche. Con il rostro di nave, si dimostra L'Argonave, di Giasone heroe fundatore d'essa. Si rapresenta trionfante del tempo, mentre sta in piedi, con si gran circuito di 5 mille anni. Rovinate che furono Troja, Carthagine, Athene, e altere città, non sono piu risorte, ma Lubiana piu volte da Barbari desolata e ruinata, e risorta piu vigorosa, e piu gratiosa che maj per voler di Dio. Come per la pietà grata ad êsso, si che si vede che ella e preservata, e mantenuta come aeterna. Il habito di color verde e bianco, e color d'insegna d'essa.«

To bi bilo v glavnem življenje in delo Aleša Dolničarja. Že iz tega kratkega orisa je razvidno, da je za nas nedvomno najvažnejši opis Benetk in Padove. To je spis, ki je nastal resnično iz umetnostnih nagibov in zanimivo je, da je Aleš posvetil ogromno večino sestavka umetnostnemu opisu Benetk, dočim je opis pustnega praznovanja, ki je bilo pravzaprav namen potovanja, omejil na kratek odstavek na koncu rokopisa. Ob branju njegovih spisov vidimo, da Aleš ni hladen in nepristranski opazovalec, ampak da vedno skuša zavzeti do predmeta, to je do umetnine nek osebni odnos, kar je nedvomno velik korak naprej v primeri s prejšnjimi deli take vrste pri nas. V Padovi n. pr. obišče delavnico, ki jo vodi učenec že pokojnega, po Alešu občudovanega Parodija.

Bilo bi pa napačno, ako bi jemali Aleša kot izoliran in samosvoj pojav, ampak moramo upoštevati razmere in splošno vzdušje, ki je tedaj vladalo. Saj je on prav tako kot oče otrok svojega časa in je življenje in stvari opazoval pod vidiki in z okusom tedanje dobe. Predvsem pa je treba upoštevati razmere, ki so tedaj vladale v Ljubljani; končno pa tudi Alešev vpliv nanje.

Kot sem že v začetku omenila, so v drugi polovici 17. in v začetku 18. stol. zavzemali Dolničarjevi važno mesto v ljubljanskem javnem življenju; osrednja oseba je bil Alešev oče Gregorij. Znani so njegovi napori in prizadevanja, da bi dvignil Ljubljano na raven drugih evropskih mest. To prizadevanje je vidno v vseh njegovih zgodovinskih spisih o Ljubljani, v njenih opisih, v zbiranju starin, v načrtih za grbe in medalje, ki naj jo proslavijo, ter tudi v konceptu za bakrorez Ljubljane. Vsa njegova skrb je veljala temu, da bi bila tudi Ljubljana zastopana v mednarodnih ikonografskih in zemljepisno zgodovinskih zbornikih; zato dopolnjuje tudi Cezarja Ripa.

V letih, ko je nastal spis o Benetkah, so v Ljubljani pod vodstvom Gregorijevega brata, stolnega dekana Antona, gradili novo stolnico in tedaj je vsa Gregorjeva skrb veljala temu, da bi Ljubljana dobila stavbo, ki bi bila zgrajena po vseh modernih arhitekturnih in estetskih načelih in ki bi lahko tekmovala s cerkvami drugih mest. Aleš je potoval v Benetke skupaj z očetom in nedvomno sta si tudi mesto ogledovala skupno. Gotovo ga je oče navajal k posameznim stavbam in to predvsem k takim, ki so ga zanimale in ki bi utegnile priti v poštev pri zidavi ljubljanske stolnice. Tako postane razumljivo tudi dejstvo, da se pri opisu omejuje samo na cerkvene stavbe, dočim niti z besedico ne omenja profane arhitekture, za katero bi mogel najti v Benetkah mnogo lepih in slovityh primerov. Dolničarjev krog je želel, kot je razvidno iz spisov, da bi imela ljubljanska stolnica lepo kupolo, in v Aleševem spisu vidimo, da so bile kupole beneških cerkva poleg fasad in notranjščin glavni predmet njunega zanimanja in da sta jih zelo kritično opazovala. Večkrat poudarja, da mu ugajajo kupole grajene po rimskem načinu, ki so delane po vzorcu sv. Petra v Rimu (romanoque modo facta cupola) in imajo tambur, dočim so običajne beneške kupole brez tamburja in Aleš navadno pripominja, da nimajo lepih proporcij.

V vseh Aleševih spisih je glavni predmet njegovega zanimanja in opisovanja arhitektura. Ob kiparskem okrasu se ustavi bolj poredko. Resnično privlačilo ga je edino delo kiparja Parodija v Padovi. Opisuje nam dva kandelabra v cerkvi sv. Antona, predvsem pa mu je vzbudila pozornost skupina Pietà v cerkvi S. Giustina. To delo nam opiše tako plastično in s takim živim občutjem, da liki kar zažive pred nami. Parodi je bil učenec Berninija in kolikor se da ugotoviti na dostopnih primerih, nosijo njegova dela vse značilnosti izrazito baročnega, slikovitega kiparstva. In to je bil, kot je razvidno iz Aleševga navdušenja nad temi deli, kiparski ideal njega in njegovega kroga. Gotovo je bila njihova težnja, da se kaj podobnega ustvari tudi v Ljubljani in odmev tega hotenja je nedvomno podobno usmerjeno delo Francesca Robbe v Ljubljani, ki se je pri delu za vodnjak Kranjskih rek na Mestnem trgu celo neposredno zgledoval po Berninijevem vodnjaku na Piazza Navona v Rimu.

Slikarstvo omenja Aleš navadno v zvezi z arhitekturo; omejuje se bolj na poslikavanje sten in v spisu ne daje o tem kakih posebno značilnih izjav. Glede kvalitete slik se omejuje samo na splošne izjave, da je slika, ozir. slikarija lepa, da je izvršena v lepih barvah ali pa pohvalno omenja posamezne slikarje (Zanchi, Lazzarini, Rizzi in Correggio). Mnogo bolj jasno je formuliral svoje estetske nazore o slikarstvu njegov oče Gregorij v spisu *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis*, kjer razlaga, zakaj so povabili na poslikanje ljubljanske stolnice Julija Quaglio. Nedvomno pa je, da se v teh izjavanjih zrcalijo nazori in pogledi Aleša, ki je očeta v pismih, ki žal niso ohranjena, obveščal o vseh novicah in vtisih iz Italije. Oče ga sam nayaža v *Historii* na str. 56., kjer pravi: »Quando quidem de tali Julio sermo incidit, placet hic id subjungere, quod in eius commendationem Labacensis quidam philosophus absolutus, artis pictoriae gnarus, ex Peru-

sina universitate Labacum scripserat, prid. Id. Novem. ann. 1704. his formalibus, praemissis praemitendis. Ta imenovani »philosophus absolutus, artis pictoriae gnarus, ex Perusina universitate« je nedvomno Aleš Dolničar, ki se je tedaj (leta 1704) že nahajal v Perugii. Zato se moti Stanko Vurnik, ki v svoji razpravi »K slikarstvu v Sloveniji na prehodu iz 17. v 18. stol.« v ZUZ VIII. (1928) na str. 8 pravi, ko govori o Dolničarjevi Historii: »Gre za razne estetske sodbe o Quagli in nekih italijanskih slikarjih, katerega sodbe Thalnitscher še podpira s poročili rojaka, študenta bolognske univerze J. A. de Coppinisa, ki je po Thalnitscherju bil »artis pictoriae gnarus«. Kot je razvidno iz teh vrstic, Vurnik vsa poročila in estetske nazore, ki jih razvija Dolničar, pripisuje de Coppinisu. V razpravi V. Steske »Academia operosorum« v IMK 1900 najdemo med člani te akademije tudi Janeza Andreja de Coppinisa. Rodil se je l. 1653 v Ljubljani kot sin višjega zdravnika, študiral tudi sam medicino in postal že l. 1675 doktor medicine. Tako je nemogoče, da bi bil še med leti 1700 in 1714, ko je nastajala Dolničarjeva Historia, študent v Bologni. Gregorij Dolničar pa izrecno piše, da dobiva ta poročila od absolventa filozofije in to iz Perugie in ne iz Bologne. Poleg tega je do pridevka »artis pictoriae gnarus« nedvomno mnogo bolj upravičen Aleš, ki je študiral tudi slikarsko akademijo, kot pa zdravnik de Coppinis. Vendarle Gregorij de Coppinisa v svoji Historii res omenja in sicer na str. 48, kjer piše, da je na prošnjo stolnega dekana povabil Julija Quaglio v Ljubljano de Coppinis, ker sta bila znana. Imenuje ga kratko Joannes Andreas de Coppinis, Patritius Carnioliae. Aleš pa je bil l. 1704, ko oče citira prvo pismo, resnično mlad študent v Perugii in v umetnostnih problemih že tako razgledan, da je očetu lahko pošiljal taka in podobna poročila.

Mislím, da je iz vsega povedanega razvidno, da je imel Aleš, čigar delo je bilo do danes premalo opaženo in upoštevano, važno vlogo pri oblikovanju umetnostnih in estetskih naziranj Akademije in njenega kroga; to se je najbolj jasno izrazilo v delih njegovega očeta Gregorija, dočím rezultate in posledice teh nazorov in stremljenj lahko še danes opazujemo na umetnostnih spomenikih iz tedanje dobe v Ljubljani. Po vsem tem lahko mirno rečemo, da je bil Aleš Dolničar naš prvi resnično umetnostno zainteresirani pisatelj.

### Aleš Žiga Dolničar

Dans le présent article, l'auteur décrit la vie et l'œuvre artistique et littéraire de Aleš Dolničar, fils de Gregor Dolničar. Nous sommes peu renseignés sur son œuvre artistique dont la gravure allégorique de Ljubljana représente le plus important témoignage. Sa description de Venise et de Padoue de 1703 en langue latine cependant est d'un grand intérêt. Elle est composée d'après des observations personnelles de son auteur et révèle d'une manière intéressante les opinions artistiques des membres de l'«Academia Operosorum» de Ljubljana. Son importance se trouve augmentée par le fait que cette description représente la première œuvre d'un Slovène inspirée par un intérêt purement artistique.

## Literatura

- V. Steska, Dr. Janez Gregorij Dolničar, kranjski zgodovinar. Dom in svet XIV. (1901), str. 517—526; 581—586.
- Dr. Anton Dolničar pl. Thalberg. Dom in svet XIV. (1901), str. 65, sl.
- Academia operosorum. Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko X. (1900), str. 37—54; 77—94.
- Gregorij Dolničar, Bibliotheca Labacensis publica: Življenjepis Aleša Dolničarja (Ms).
- Annales urbis Labacensis: Labacum. — Ad Iconologiam Caesaris del Ripa addatur. Carniolia o sia Cragno (Ms).
- Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis (1882). Str. 48, 56.
- J. Veider, Stara ljubljanska stolnica, njen stavbni razvoj in oprema (1947), str. 5, 6.
- Fr. Stelè, Monumenta artis Slovenicae II., str. 19, 20.
- St. Vurnik, K slikarstvu v Sloveniji na prehodu iz XVII. v XVIII. stol. ZUZ VIII. (1928), str. 1—18.
- Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. I., str. 187 (1929). Italia centrale. — Guida breve: Perugia, str. 438, 439.
- Atlante internazionale del Touring club Italiano. Milano 1929.
- Thieme-Becker, Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler.
- N. Pevsner, Barockmalerei in den romanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft).
- A. E. Brinckmann, Barockskulptur II.
- J. Burckhardt, Der Cicerone, II. Register, str. 64—67; 106—118.
- S. Guyer, Venedig. Bauten und Bildwerke. 1927.
- G. Pauli, Venedig (Berühmte Kunststätten No. 2).
- Caesar Ripa, Iconologia oder Bildersprach. 1669.

## RISBE FRANCETA JELOVŠKA V LAYERJEVI ZAPUŠČINI

Anica Hlepecè, Ljubljana

»...samt denen zu der Mahlerkunst geherigen Zeichnungen und Kupferstichen legire ich meinem Sohn Andreas Christoph«.<sup>1</sup>

Tako beremo v testamentu, datiranjem z dne 3. maja 1764 zadnjo voljo Franca Jelovška, »mestnega freskoslikarja«, Mengšana po rodu. Nedvomno je imel dr. Stane Mikuš, ki je v svoji disertaciji izčrpno obdelal Jelovškovo življenje in delo, prav, ko je zapisal, da bi nam te risbe, če bi ne bile izgubljene, temeljito odkrile skrivnosti Jelovškove umetnosti.<sup>2</sup> Ob študiju fragmentarne zapuščine slikarja Leopolda Layerja, shranjene v Narodnem muzeju v Ljubljani, sem naletela med številnimi Layerjevimi risbami tudi na nekaj risb, ki jih moramo nedvomno pripisati roki Franca Jelovška. Obžalovati moramo le, da je teh risb samo 17, torej vse premalo, da bi mogli ob njih podrobneje opazovati Jelovškov umetnostni razvoj ter si ob njih ustvariti zaokrožene zaključke. Kasneje bom skušala odgovoriti na vprašanje, kako so te risbe zašle v Layerjevo posest, saj bi jih morali po besedah oporoke iskati v zapuščini Jelovškovega sina Andreja, ki je umrl v Ljubljani 17. maja 1776.

Ena med risbami je signirana z lastnoročnim Jelovškovim podpisom: »f. m. p. Fronz Illousigk«. Vse so izvršene s peresom na razmeroma grobem papirju, v katerega so vtisnjene v 2,5 cm širokih razmakih vodne črte. Poleg omenjenih, v Narodnem muzeju shranjenih risb in osnutka podobice Škapulirske Matere božje za ljubljanske frančiškane, ki jo omenja že dr. S. Mikuš,<sup>3</sup> moramo omeniti še risbo Matere božje za bratovščinsko podobico v Kranju, ki sta obe v privatni lasti ter izvirata po lastnikovi izjavi prav tako iz Layerjeve zapuščine.

Seznam in opis risb:

1. Magdalena mazili Jezusu noge na gostiji pri farizeju Simonu. — Lavirana perorisba, 223 × 165 mm (sl. 48).

Okoli obložene mize je zbrana živahno razgibana skupina deveterih Judov. Ob desnem sprednjem robu sedi Kristus, ki kaže z levico

<sup>1</sup> Jelovškova oporočka je shranjena sedaj v Osrednjem državnem arhivu Slovenije v Magistratni testamenti od 1439 dalje lit J št. 45. (glej: dr. Stane Mikuš, Jelovšek Franc, baročni slikar, ZUZ, 1939/40 str. 55. op. 149.)

<sup>2</sup> S. Mikuš, ZUZ, o. c. str. 37.

<sup>3</sup> S. Mikuš, Slogovni razvoj umetnosti Franca Jelovška 1700—1764, DS, 1942, str. 282.

na klečečo Magdaleno pred seboj. Ta je zatopljena v maziljenje Učnikovih nog, kakor bi ne slišala godrnjanja mož okoli sebe. Lasje se ji usipajo čez ramena, telo pa se ji izgublja v bogatem oblačilu. Levi Jud, verjetno Simon, pomaknjen v senco, je razburjen vstal in kaže s prstom na javno grešnico. Ostalih osem jih je razdeljenih v dve skupini. Desna, umaknjena v zavese ob steni, opazuje prizor, druga, zbrana v osi slike, pa je zatopljena v pogovor. Skozi vhod, ki ga označuje arkada na levi, je vstopil deček s pladnjem, katerega dviga v rokah, kakor bi ga hotel postaviti na mizo preko glav sedečih gostov. Ozadje izpolnjuje slopasta arhitektura z zavesami. Pogled je zajet rahlo iluzionistično. Arhitektura je nagnjena od desne proti levi, svetloba pa prihaja od nekod z leve, tako da se smer perspektive in smer svetlobe križata nekje v središču risbe, kar še poudarja že v grupaciji iskano centripetalnost kompozicije. Tudi rafinirana porazdelitev svetlih in temnih partij učinkovitost risbe še stopnjuje. Izrazito v senco potisnjeni Jud na levi strani in Kristus, ki zajema v svoje oblačilo največ svetlobe, sta si tako ne le smiselna, ampak tudi vizualna kontrasta.

2. Vnebovzetje sv. Magdalene. — Lavirana perorisba, 170 × 120 mm (slika 51).

Dogodek je zajet na meji zemskosti in nebes. Atributi na desni — križ, odprta knjiga, svečnika in mrtvaška glava — nas še spominjajo Magdalenine zemske spokornosti. V ozadju in v globini so vidni obrisi hribovja. Svetničino telo, ki ga dva angela s široko razpetima perutima dvigata v nebo, pa je zajel silen veter ter vzvaloval oblačilo v naglem poletu navzgor.

3. Kristus izroča sv. Petru oblast. Lavirana perorisba, 244 × 346 mm. List je dvakrat preganjen (sl. 53).

Večji del lista izpolnjuje prizor, ko rahlo sklonjeni, na oblaku stoječi Kristus izroča Petru ključce in pastirsko palico. Peter kleči z desnim kolenom na skali, drži levico na prsih ter z desnico sega po palici, ki mu jo daje Kristus z levico. Ob Kristusu stojita sv. Jakob (?) in sv. Janez Ev., ki izražata z gestami rok začudenje nad nenavadnim prizorom. V ozadju vidimo miniaturnen prizor z ribiči — apostoli, ki se trudijo, da bi potegnili na kopno čoln, poln rib. Trojica na kopnem vleče čoln z vrvjo k bregu; od trojice v čolnu sega prvi po ribah, drugi kaže na ribe, tretji pa se z veslom upira v dno, da bi spravil čoln k obali.

Da tu ne gre za prizor izročanja ključev, ki ga opisuje Matejev Evangelij (Mt. 16, 13—20), je jasno. Prizor, v katerem je obljubil Jezus Petru najvišjo oblast kot Skali, na kateri bo sezidana Cerkev ter ključce nebeškega kraljestva, se je zgodil ob vznožju Antilibanona, v krajih Cezareje Filipove in ne ob jezeru; na naši risbi pa vidimo čoln na vodi, poln rib in Jezusa, ki stoji na oblaku. Zadnje pomeni, da je bil Kristus tedaj že poveličan — torej se prizor dogaja že po njegovem vstajenju. Tudi rane na Jezusovih rokah in nogah so še vidne. Jelovšek je ilustriral dogodek, ki nam ga popisuje Janezov Evangelij (Jan. 21, 15—19), kako se je Jezus prikazal učencem ob obali Genezareškega jezera, kjer so učenci na njegov ukaz vrgli mrežo in nalovili mnogo velikih rib ter je malo kasneje Peter trikrat potrdil

Jezusovo vprašanje, če ga ljubi, nakar mu je Jezus rekel: »Pasi moja jagnjeta, pasi moje ovce.«

Brez prave zveze s tem centralnim prizorom pa so trije putti, ki jih najdemo poleg na listu. Prvi, klečeč v desnem spodnjem kotu, dviga z obema rokama čolniček za kadilo; drugi plava na desni zgoraj in izteza roki v molitvi pred se; tretji kleči v levem zgornjem kotu s kelihom v roki ter je zasukan na os glavne skupine v kotu 90°.

4. Vera, Upanje in Ljubezen. — Lavirana perorisba. 200 × 327 mm (slika 50).

V sredi sedi v osnovni trikotni kompoziciji, ki pa je zabrisana na levi strani s figuro Vere, ženska figura s tremi dojenči — Ljubezen. Prvo dete, ki se ji naslanja na naročje, oklepa z levico, drugo se ji vzpenja čez ramo ter ponuja tretjemu, sedečemu v ženinem naročju, hruško, obenem pa se ozira v prvega. Vera je starejša žena s križem v desnici, sedi Ljubezni ob strani ter jo delno zakriva; pogled upira na križ, s telesom pa je zasukana proti sredi risbe. Enako je razgibana tudi tretja žena — Upanje. Ta je mlada, skoraj debelušna ter se z vsem telesom naslanja na narobe obrnjeno sidro. Tudi ta je obrnjena s telesom proti sredini in celo nekoliko nagnjena proti centralni osi, glavo pa je odločno zasukala v obratno smer. Tako imamo v pogledih naznačene tri smeri. Pogledi vseh figur osrednje skupine (Ljubezni) ostajajo v prostoru, kakor bi bili vezani v tektonsko koncipirano piramidalno kompozicijo ter tvorijo s tem trdno jedrišče, pogledi stranskih žena pa uhajajo v dveh različnih smereh iz prostora. Tako je kljub navidezni mirnosti in nekemu počivanju figur v sebi čutiti dinamično razgibanost, ki jo še poudarja bogata draperija s slikovitimi menjavami svetlobe in sence. Na hrbtni strani je s svinčnikom in v pisavi, ki ni Jelovškova, slabo čitljiv tekst.<sup>4</sup>

5. S. Evlalija. — Lavirana perorisba, 304 × 201 mm (sl. 54).

Risba kaže, kot pove napis v tiskanih črkah, sv. Evlalijo, devico in mučenko. Svetnica sloni v elegantni krivulji na kamenitnem podstavku ter drži v levici palmovo vejico, z desnico pa kaže ob stran. Pri obleki je značilen bogat, baročen pas pod prsmi, okrašen z baročnim listom. Ohranjena risba je najbrž le polovica nekdanjega lista, kajti na levi strani je pod svetnico napis v nemški kurzivi, od katerega je ohranjen le desni del: »... gegöselte worde vnd /... in Röstel gesoten/ ... mit geroß feier.« Morda je bil na levi strani narisani svetilovrenc? — Risba je med najboljšimi v zbirki.

6. Angel z napisnim trakom, poletavajoč v nebo. — Lavirana perorisba, 52 × 52 mm (sl. 52).

<sup>4</sup> Hrabat!

Von eins bar 6— ?  
seindt ..... viere von  
Schreib Khasten für Fenster  
8 sibzener  
Khleines bild 4 sibzener  
allten 4444

Tekst je pisan s svinčnikom, poleg tega je hrbtna stran močno popackana; pravi smisel teksta je zato skoraj nemogoče razbrati.



Angel, držeč v dvignjenih rokah napisni trak, je upodobljen v izrazitem scorzu. Obraz mu je zakrit z dvignjeno desnico, oblačilo mu vihra daleč v stran. Levo zgoraj je bežna skica roke, malo bolj desno pa nekaj cikekastih črt. Lavura je temnosiva. Na hrbtni strani je opomba: »Iz Layerjeve zapuščine kuplj. 1929 od M. Golob.«

7. Estera v gosteh pri kralju Ahasveru. — Lavirana perorisba, 200 × 150 mm (sl. 43).

V prostoru, aranžiranem s stebri v ozadju in z zavesami v vrhu, stoji okrogla, s krožniki in čašami obložena miza, za njo pa sedi kralj Ahasver z Estero in s štirimi gosti. V desnem ozadju je viden deček



Sl. 32. Fr. Jelovšek, študija angela

s krožnikom, kakršnega smo spoznali že na risbi Gostije pri Simonu. V ospredju kleči debelušen točaj ter se pripravlja, da bi napolnil kelih mlademu gostu, ki se obrača k njemu od mize. Iz kompozicije iztopata dve posodi, katerih desna, kelihasta, je okrašena z reliefnimi putti, leva pa sliči plitvi skledi na treh nogah, okrašenih z angelsko glavico. — Spodaj je napis s tiskanimi črkami: »Ester. C. I.« To pomeni, da naj bi prizor ilustriral prizor iz prvega poglavja (Caput I.) Esterine knjige. Toda očitno je, da gre za pomoto v citatu. Prvo poglavje te svetopisemske knjige namreč res popisuje gostijo kralja Ahasvera, na katero je bilo povabljenih mnogo ljudi ter je bila »na dvorišču vrta in loga... In visele so na vseh straneh nebesne barve in rdeči in višnjevi zastori, obešeni na platnenih in škrlatnih vrveh, ki so bile na slonokoščene ročaje vtaknjene in pripete na marmorne stebre... In jedi so v vedno novih posodah nosili, tudi najboljše vino

so točili v obilnosti...« (Eстера, 1, 6—7). Do sem risba res ustreza svetopisemskemu popisu. Toda tekst nikjer ob mizi ne omenja kraljice; obratno — ko je kralj povabil k mizi kraljico Vasti, se je ta branila in ni hotela priti. Nedvomno je hotel Jelovšek upodobiti prizor iz drugega poglavja Esterine knjige, ki pripoveduje, kako je prišla h kralju Eстера in prejela od njega krono na glavo ter bila za kraljico povzdignjena na mesto Vasti. In kralj je zapovedal napraviti imenitno gostovanje vsem poglavarjem in svojim služabnikom... (Eстера, 2, 16—18). Citat »Ester. C. I.« moramo torej spremeniti v »Ester. C. II.«

Poteze na tej risbi so nemirnejše kot na doslej opisanih in laviranje slikovitejše.

8. Marijino rojstvo. — Finejši papir, lavirana perorisba, 232 × 172 mm (sl. 45).

Prizorišče je na tej, kakor tudi na prihodnjih treh risbah iz Marijinega življenja, dekorativno omejeno. Desni spodnji ogel je odsekan s trakom, na katerem je napis v latinski majuskuli »NATIVITAS GLORIOSA«. Nato srečamo ob desnem robu rastlinski motiv (velik cvet), zgornji desni ogel pa seka krivulja nedokončane volute. Levo stran obrobja lahen lok, spodnji levi ogel pa je odrezan z dvema, s pentljo prevezanima ropotuljicama in z dvema v plenice povitima otročičkoma, ob kateri stoji ženska figura. S tema ropotuljicama in z ženo ob obeh dojenčih je naznačena prva globinska ploskev. V zadnji ploskvi pa vidimo sv. Ano, ležečo na postelji z baldahinom, ki ji strežnica prinaša okrepčila. Med ta dva miniatura prizorčka je ujet glavni, v katerem se dve ženi pred arhitekturo stebra in slopa na levi pravkar pripravljata, da bi novorojeno Marijo okopali v veliki skledasti posodi, ki ji čez robove visi ozek prt. Tretja žena sklepa roki v počaščenje. Prav na levi se ozira iznad debele knjige k otroku starec sv. Joahim.

9. Sv. Ana poučuje Marijo. — Finejši papir, lavirana perorisba, 232 × 172 mm (sl. 44).

Kakor na prejšnji risbi je tudi tu okvir kartušast, le da je prizor v njem koncipiran iluzionistično. Napisni trak je zdaj ob levem spodnjem oglu in nosi napis »DOCTRINA COELESTIS«. Na desni spodaj je prizor omejen z velikimi knjigami in z Mojzesovima tablama, desno zgoraj pa z neizrisano voluto. Levi zgornji ogel ločita od skupine dva, s trakom prevezana srpa. Pogled je zajet od leve spodnje strani v smeri proti desni navzgor. Tako so pojmovna telesa, tako porazdeljena svetloba.

Prizor se odigrava na nekaki terasi. Na levi stoji s prtom pogrnjena miza s knjigami. Marija sedi ob sv. Ani, ki ji kaže odprto knjigo ter ponavlja za njo sveto besedilo. Joahim se je naslonil na hrbtišče Aninega stola ter opazuje pouk. Pred sv. Ano je velik črninik z gosjim peresom. To je pač dogodek, ki bi bil možen v vsakdanjem življenju. Toda dani so atributi, ki nas spominjajo njegove izrednosti. Iz oblakov na vrhu se spuščata navzdol dve angelski glavici, nad njima pa golob Svetega Duha. Srpa na vrhu sta sicer dekorativnega značaja, enako kot ropotuljice na prejšnji risbi, možno pa

je, da aludirata na evangelijski tekst o setvi božje besede, ki je padla na rodovitna tla in obrodila stoteren sad (Mat. 13, 1—23).

Iluzionistični poudarek je spretno izpeljan.

10. Marija pri delu. Finejši papir, lavirana perorisba, 252 × 172 mm (sl. 47).

Na vrtu, ki ga zadaj zapira lesen plot, sedi na sodobnem stolu, kakršnega smo srečali že na prejšnji risbi pri sv. Ani, Marija. Na pogrjnjeni mizi ob njeni levi sta odprta knjiga in vrč s cvetjem. V Marijinem naročju počiva košarica s šivalnim orodjem. V daljavi je opaziti obrise gričev in drevje. Večji del ozadja pa zapira slap oblakov, skozi katere slutimo stene hiše. Na oblakih se pozibavajo večji angel z lutnjo in dva putta, ki gledata knjigo. Marija se sklanja nad tkanino, ki jo šiva, bogata draperija obleke pa se ji razliva čez naročje ter vihra na levo navzgor. Spodnji levi ogel izpolnjuje le s svinčnikom zarisan baročni rastlinski list; levo zgoraj vidimo nakazano voluto, na desni strani je nejasen dekorativni motiv, sličen prevrjenemu vrču, desno spodaj pa se razteza trak z napisom »OPERA MANUUM«. Morda je hotel slikar upodobiti apokrifno sporočilo, da je Marija šivala v mladosti oblačila za tempelj.

Angel z lutnjo spominja na angele s Pordenonovih kompozicij.<sup>5</sup>

11. Marijina smrt. Finejši papir, lavirana perorisba, 252 × 172 mm (slika 46).

To je zadnja risba iz serije Marijinega življenja. V prostoru, ki je zopet iluzionistično zgrajen — glej stebre v ozadju! — so se ob Mariji zbrali apostoli. Marija leži na diagonalno v prostor postavljeni postelji, nad njo pa se sklanja apostol s svečo v rokah, ki kaže z levico v nebo. Osem apostolov je vidnih le delno. Prvi sedi ob vznožju postelje z odprto knjigo v rokah, drugi se z glavo nad sklenjenimi rokami naslanja na posteljo, za njim je na desni tretji, ki je zatopljen v branje. Izza zavese gledata še dva apostola, štirje pa zro izza stebrov in molijo. V kompoziciji so še vidni sledovi piramidalnih zakonov. Prizor uokvirja delno baročna vitica, delno voluta, levo zgoraj pa je nad oblaki, iz katerih prihaja nebeška luč, trak z napisom »DULCIS-SIMA REQUIES«.

Na hrbtni strani lista je opomba: »Iz Layerjeve zapuščine kuplj. 1929 od Marije Golob, Gaštej.«

12. Signirani list. — Lavirana perorisba, 252 × 411 mm, list je preganjen (sl. 52).

Ta risba ne obsega celotne skice v zaključeni kompoziciji, ampak skupek več figur, ki so med seboj brez zveze. Na levi je figura romarja s torbo preko rame, ki se z desnico naslanja na palico, levo pa rahlo steguje pred se. Oblečen je v sodobno baročno nošo preprostega človeka. Nad njim sedi med blazinatimi oblaki putto, ki duha cvetlico. Proti desni je spodaj putto, viden v hrbet, ki sedi na oblaku s podvihano nogo ter drži v levici palmo. Nad njim kleči na oblakih ženska v izrazitem profilu ter široko širi roki. Glavo dviga v nebo. Pas ji

<sup>5</sup> Primerjaj n. pr. Giuseppe Fiocco: Giovanni Antonio Pordenone, slike št. 38, 39, 43, 49, 51, 68.

oklepa-baročni steznik. Levo ob njeni glavi je nejasna žival z razprostrtimi krili — morda orel? Na sredini lista stoji v širokem koraku mož, ki drži z levico nožnico, s sabljo v desnici pa je sunil pred se. Na glavi ima čelado. Prsa mu odeva — usnjen? — oklep. Med njegovimi nogami je viden prednji del baročno prestilizirane sfinge. Skoraj vso desno stran lista izpolnjuje skica vojaka na konju, ki se vzpenja na zadnji nogi. Jezdec kaže z desnico naprej. Levo spodaj je signatura »fecit m(anu) p(ropria) Fronz Illousigk«.

Risba ima značaj bežne skice. Prvi osnutek je izvršen s svinčnikom, čigar poteze so še dobro opazne. Obdelava figur je skopa, nekatere partije so nedodelane. Tu pa tam je draperija komaj nakazana. Zarisane so pač figure, kot so se Jelovšku porajale pred očmi, ko je snoval kompozicijo. Na desni polovici lista so sekundarno narisani violinski ključi. Hrbtna stran je popisana, toda ne z Jelovškovo pisavo. Ob desnem robu hrbtne strani je s svinčnikom napisano »S. Christoph abacuck Fronz Jelousigk« (?). Ob zgornjem robu najdemo tekst s črnilom.<sup>6</sup> Duktus pisave kaže na roko Marka Layerja. Med teksti so bežno zarisane layereskne skice s svinčnikom.

13. Sv. Evstahij. — Lavirana perorisba, 332 × 230 mm (sl. 57).

Bradat svetnik v vojaški obleki je pokleknil z razširjenima rokama ob drevesu. Ob njem stoji jelen s križem med rogovi. V ozadju na levi je miniaturnen prizor, ko mečejo mučenca v razbeljen trebuh bronastega vola. Prizor z jelenom v ospredju pa spominja na legendo, ko je rimski častnik Placid, kasnejši Evstahij, zagledal na lovu jelena s križem med rogovi in se nato spreobrnil. Spodaj je napis »S. EUSTA-CHIUS«, pod tem pa komentar, na levi v latinščini, na desni v nemščini »Vox Domini preparantis ceruos. Psal. 28. u. 9. — Die Stimm des Herren bereitet die Hirschen. Psal. 28. u. 9.« Ton lavure je zelo svetlo siv.

14. Obhajilo sv. Stanislava Kostka. — Lavirana perorisba, 330 × 230 mm (sl. 55).

Ob roboh je zarisan s peresom okvir, enako je tudi s črto oddeljen napis spodaj od slike. Napis se glasi: »S. STANISLAUS KOSTKA. SOC: Iesu Novitius. Der Herr hat seinen Engeln befohlen das sie

<sup>6</sup> Tekst s črnilom je s črto razdeljen v dve rubriki. V prvi beremo:

»Des Fremdhen  
Die fier kleine istorien bilder.  
Antony abas           1 goldt Kieruf  
Mina                   11111 1 bichel Methal  
Koraschin            Ein boletin aus eines Holz  
12 abostel  
2 trugen  
1 gutten rath«

V drugi rubriki pa beremo:

»mein  
conto            2 kleine  
conto  
burgation 111  
?  
gloria auf sein bichel  
das birbomeno breth«

den h: Stanislaum also störken solten auf allen seinen Wegen. Ps. 91. V. II.«

Na ozkem pasu tal kleči svetnik v jezuitski obleki; ob nogah mu leži palica, širokokrajn klobuk, pred kolenu pa knjiga in križ. Z rokami, prekrizanimi na prsih, prejema obhajilo iz rok angela, ki se je spustil k njemu v oblaku, v katerega je ovito stebriščno poslopje v ozadju na desni. Zadaaj na levi kleči nek sobrat viden v hrbet in moli. Po legendi je namreč umirajočega svetnika prišel obhajati sam angel, ker protestantovski lastnik hiše ni pustil duhovnika skozi vrata.

Risba je izdelana precej okorno.

15. Sv. Krispin in Krispinijan. — Lavirana perorisba, 320 × 204 mm (slika 56).

Enako kot na prejšnji je tudi na tej risbi začrtan okvir z napisom spodaj: »S. CRISPIN et CRISPINIANUS, Sartoies et Martir«. Pod tem je na levi strani napisano: »Gib den Armen, so wirst du ein Schatz im Himmel haben. Matth. 19. V. 21.« Na desni strani pa: »Schumacher und Martirer«. Pod okvirom se isti nemški tekst ponovi še enkrat v pisavi s svinčnikom; ta pisava ne kaže Jelovškovih potez.

Svetnika sta upodobljena kot preprosta obrtnika v delovnih oblekah brez vseh svetniških atributov in brez sija okoli glave. Držita se objeta okoli vratu, kakor bi v veselju poplesovala. Krispin je starejši, bradat mož, Krispinijan krepak mladenič. Svetopisemski tekst hoče poudariti njuno dobrodelnost do revežev.

Risba je odlična. Na hrbtni strani je opomba: »Iz Layerjeve za-puščine kupljeno 1929 od M. Golob, Gaštej.«

16. Osnutek za podobico škapulirske Marije. — Lavirana perorisba, lavura dvobarvna, 203 × 134 mm (sl. 49).

Na tronu, dvignjenem za štiri stopnice, sedi Marija z otrokom v naročju. To je kip, oblečen v svilen baročno obleko s pajčolanom in s krono na glavi. Nad njo se dviga baldahin, okrašen z baročnim listovjem in z zastorom, ki ga držita dva putta. Baldahin sloni na dveh baročnih balustrih. Spodnja stopnica ima na vrhu stebričasto, usločeno ograjico, za katero klečita dva putta s trioglatima svečnikoma v rokah. Vrh baldahina je v žarkih Marijin monogram.

Risba je v potezah živahna, lavura je v glavnem siva; zavesa baldahina in ograjica pred tronom sta rdeči; rahla rdeča tonacija je opazna tudi na puttih ter na Marijinem in Jezusovem obrazu.

17. Osnutek za oltar Matere božje. — Lavirana perorisba, 313 × 205 mm (sl. 58).

Okvir je zarisán z dvema ravnima črtama. Zgornji dve tretjini risbe zavzema osnutek oltarja ali bolj baldahina z Marijinim kipom. Arhitektura in njen okras je zasnovana tako, da vsaka polovica risbe podaja svojo varianto baldahina; spodnji del pa zavzema, prav tako v dvojni varianti zasnovan tloris baldahina.

Leva polovica osnutka je resnejša, desna bolj igračkasta. V glavnem gre za motiv volut, ki se urejajo tako, da s svojimi zavoji tvorijo podstavek kapitelu, vazi s cvetjem ali angelski glavici. Pred tronom klečita — in sicer v obeh variantah — na vsaki strani po en angelček

s svečnikom v roki, vrh pa je v obeh primerih baladahnasto zaključen in obogačen znotraj še z arabesko zaveso. Marija z Jezusom in oba putta pred tronom zelo spominjajo na figure Marije in puttov na risbi za škapulirsko podobico. Motiv volute, ki se s spodnjim zavojem naslanja na volutno bazno konzolo in se nato vzravna navpik do zgornjega volutnega kapitela, najdemo na levi variaciji našega osnutka ter na osnutku za škapulirsko podobico. Pri desni varianti pa je čutiti večjo živahnost. »Steber«, ki nosi krono baldahina je izgubil zadnjo sled tektonske funkcionalnosti — spremenil se je v igriv ornament, sličen okviru, ki valovi v konveksnih in konkavnih volutnih motivih v višino, pri čemer zaslutimo že prve kali rokokojskega razpoloženja.

Spodnjo tretjino risbe zavzema tloris prestola oz. baldahina, ki priča, da pomeni risba idejno osnutek baldahinske arhitekture, ki naj bi stala ali v oltarni niši ali na konzolah na cerkveni steni.

Risba je v glavnem sivo in rumeno tonirana; na podstavku prestola, v zastorih baldahina ter v karnatu Marije ter puttov pa najdemo lahko rdečo tonacijo. V istih tonih je — ustrezno zgornji risbi — toniran tudi tloris.

Ob levi strani zgornjega dela risbe je zarisano merilo šestih čevljev (schuch), ob desni strani, že izven okvira, pa je pripisano z obledelim črnilom: »Den 18t Jener 1763 Verglichen zu fl: 45 D: W Apfaltrern.«

Preidemo zdaj k opisu risb, ki niso shranjene v Narodnem muzeju: 18. Škapulirska Mati božja. — Lavirana perorisba, 152 × 104 mm. Privatna last v Ljubljani (sl. 59).

Preko okvirnega motiva baročno razgibane forme oltarne slike (podolžni pravokotnik s konkavno posnetimi ogli z ločnim zaključkom na vrhu) je zarisana piramidna kompozicija. Marije s sv. Dominikom in sv. Klaro v skoraj monumentalno strogi simetriji. Visoka, vzravnan Marija s predse uprtim pogledom drži v levici Dete, z iztegnjeno desnico pa proži na levi strani klečečemu sv. Dominiku škapulir. Kakor na obeh pravkar opisanih risbah, je tudi tu Marija pojmovana kot oblečena lutka s pajčolanom na glavi. Sv. Dominik kleči na levem kolenu, desno nogo pa izteza nazaj. Rahlo se sklanja naprej ter z rafinirano razprtimi prsti sprejema škapulir. Kot protiutež kleči na desni (Marijini levi) strani sv. Klara, rahlo sklonjena naprej; z desnico prižema škapulir, viseč iz Juzuščkove levice k ustnicam, levico pa izteza v stran, dočim so ji oči zasanjano zaprte. To je tipična figura svojega časa, ki bi ji v zamaknjenosti komaj še kaj mogli dodati. Dva putta, plavajoča v vencu oblakov, ki kot gloriola obdaja vrhnji del Marije in Deteta, dvigata krono nad Marijino glavo.

Risba je odlična. Črta je dovolj nemirna. Gube so ostro zapotegnjene. Putta s krono sta ponovitev puttov na škapulirski podobici za ljubljanske frančiškane. Pod risbo je merilo, pod tem pa na levi signatura »f. F. J.«. Nekoliko niže najdemo kasnejši podpis (lastnika) »Marc(us) Layer«.

19. Sedeča Mati božja z Detetom — skica za centralno figuro sprejemnice Roženvenske bratovščine v Kranju. — Lavirana perorisba, 160 × 91 mm. Privatna last v Ljubljani (sl. 60).

List je porisan na obeh straneh in sicer je risba na zadnji strani le svetlobna pavza originala, ki najbrž ni več od Jelovškove roke. Marija sedi na tronu z bogatim, visokim hrbtiščem, zaključenem na vrhu s školjčnim motivom. Podnožje sedeža so kopasti oblaki. Marija z izredno graciozno držo telesa ima v desnici žezlo, z levico pa rahlo objema golo, kronano Dete, ki ji sedi na levem kolenu. Bogata obleka rafinirano bolj poudarja kot pa zakriva telo — poglejmo le gube, ki se nabirajo pod močno izstopajočimi koleno ali globok izrez, ki poudarja majhno glavo ob vitkem telesu. Figura je skoraj manieristično pojmovana. Rahlo se smehljajoča obraza Matere in Otroka, njune priprte oči, fino razporejeni prsti na rokah, v osi glave izpod obleke koketno nameščena noga — vse daje risbi tisto stilno občutje, ki nas preveva, ko opazujemo bogastvo prenasičene arhitekture baročnih oltarjev ali vtoglave stropne kompozicije z ljubkim kramljanjem detajlov. Kljub navideznemu počivanju zveni vendarle vsepovsod dinamika. Na prvi pogled mirno sedeča Marija je v resnici vsa razgibana. Na konico noge postavljena rombasta zgradba telesa najde svoj drugi ogel v Marijinem levem kolenu, tretjega v roki z žezlom in četrtega z vrhom v Marijini glavi. Med temi pa se telo slikovito zviije in razlije v širino. Smeri obeh gornjih stranic rahlo rafinirano nakazujeta pogleda Marije in Jezusa.

Poteza čopiča je na tej risbi resna, brez močnejšega kontrastiranja, poteza peresa pa je nemirna. — Sprednja stran lista je razdeljena s svinčnikom v mrežo kvadratov, ki je v vertikali oštevilčena z 1 do 18, v horizontali pa od 1 do 12.

Direktno signirani sta torej le dve risbi. Prva, podpisana s slikarjevim polnim imenom nekako izpada iz celotnega gradiva, saj je edina, ki ni lavirana in edina, ki ne pomeni že zaključene kompozicije, ampak šele figuralni zasutek.

Pri velikem številu risb, ostalih v zapuščini Layerjev in njih delavnice, je gotovo eden prvih problemov pri ločevanju Jelovškovih risb od ostalih, problem pravilne identifikacije. Jasno je, da nam mora pri tem služiti kot osnova s celim imenom signirani, torej potrjeno Jelovškov list, nakar moremo šele najti poteze, ki so skupne temu in pa ostalim risbam. Ker je več risb opremljenih s teksti, bomo lahko pri komparaciji uspešno uporabljali tudi grafološki prijem.<sup>7</sup>

Jelovškov duktus črk nam je zanesljivo znan po dveh podpisih ter po začetnicah podpisa na risbi Škapulirske Marije v privatni lastnini. Prvi popolni podpis smo srečali na našem signiranem listu v Narodnem muzeju, drugi, toda že nepopolni podpis pa poznamo iz Jelovškove oporoke. Če oba podpisa primerjamo, opazimo sicer razločke. Pri pod-

<sup>7</sup> Za pomoč pri grafološki primerjavi dolgujem iskreno zahvalo univ. prof. dr. A. Trstenjaku.

pisu v testamentu je začetni F pri imenu popolnoma drugačen kot na risbi. Vendar nas to ne sme motiti, saj vemo, da so slikarji iniciale svojih imen pogosto spreminjali.<sup>8</sup> V malih črkah pa je kljub izrazito senilnim potezam podpisa v testamentu enakost očitna. Pri opazovanju teh tresočih, v cikcaku potekajočih potez na oporoki in ob negotovem zastavljanju peresa (črka J je začeta dvakrat!) imamo vtis, da je onemoglemu slikarju nekdo vodil roki. Po dvakratnem neuspelem poizkusu, da bi se podpisal, je Jelovšek potrditvev testamenta prepustil pričam. Nedvomno pa je, da so iniciale na listu Škapulirske Marije res Jelovškov avtogram, saj v vseh podrobnostih popolnoma soglašajo s črkami iz celotnega Jelovškovega podpisa. S tem pa nam ta skica že približuje tudi ostalo risarsko gradivo, ki smo ga pripisali našemu mojstru, saj po svoji tehniki z njim še bolj soglaša, kakor pa list s celim podpisom.

Pa preidimo zdaj k risbam samim. Že na signiranem listu najdemo elemente, ki jih srečujemo tudi na Jelovškovih freskah. Putta, kot ju vidimo tu, sta pač varianti brezštevilnih Jelovškovih puttov, ki izpolnjujejo na obokih, ki jih je naš freskant poslikal, prostor med arhitekturno osnovo in prizori na oblakih. Spomnimo se pri tem samo angelcev, ki si brišejo solze, putte, ki pogledujejo skozi oblake na zemljo in angelov muzikantov itd. Tipično Jelovškovo je tudi oblikovanje rok pri svetnici (razdalja med palcem in kazalcem!) ter izrazit profil z ravno potezo od čela do nosu. Izrazita plastičnost, ki je očitna že pri svetnici in romarju, in še bolj poudarjena pri možu s sabljo, je prav tako karakteristična za Jelovška. Mož s sabljo, ki ga najdemo tu, je v različnih variantah pogost v inventarju Jelovškovih figur.<sup>9</sup> Ob njem se seveda spomnimo na sorodne figure s Quaglijevih obokov. Tudi živalski motivi so pri Jelovšku pogosti.

Štiri risbe svetnikov (Evlalija, Evstahij, Stanislav, Krispin in Krispinijan), ki so opremljene z napisi, nam že pri komparaciji pisave potrdi Jelovškovo avtorstvo. Tiskane črke nam trenutno še ne služijo, pač pa pisane. Močno individualen in izrazit v sličnosti je predvsem »s«. V tekstih na risbah svetnikov in pri Jelovškovem podpisu najdemo pri »s« isto, nekoliko usločeno začetno potezo, isti naklonski kot naslednje poteze navzgor in nato enako odločen obrat v stran. Pri »n« je enak odklon obeh zadnjih zavojev. Enake so tudi črke »f«, »o«, »r«.

Tudi v risbah samih je jelovškovstvo očitno. Evlalija spomni v svoji lepotni, rahlo S-asti stoji na Jelovškovo Madonno v farni cerkvi sv. Petra v Ljubljani. Način senčenja obraza, kot ga tu opazimo, način oblikovanja oči in ust, bomo našli tudi na naslednjih Jelovškovih risbah.

Figuro svetega Evstahija, klečečega viteza s široko razširjenima rokama in z značilno frizuro, poznamo z oboka v Šenčurju pri Kranju (sv. Jurij). Enako kot pri sv. Juriju tudi pri sv. Evstahiju izstopa izpod oklepa telesnost (spomnimo se moža s sabljo na signiranem listu!), poza

<sup>8</sup> Pri Leopoldu Layerju sem n. pr. naletela na tri variante podpisa.

<sup>9</sup> Prim. podobnega sabljača na Jelovškovih slikah v Goričanah (Stejska v. V., Skofijski grad Goričane, ZUZ 1942, sl. str. 76, Smrt triumvira Pompeja).



telesa je skoraj nespremenjena, le za 180° zasukana. Miniaturni prizor v ozadju je pri Jelovšku pogost pojav.

Preseneti nas nekoliko okorna kompozicija za sliko sv. Stanislava. V figurah se nam kaže zopet tista izrazita telesnost in muskuloznost, ki jo poznamo iz Jelovškovih fresk. Pisava je jasno Jelovškova, pa tudi poteza peresa v risbi in način laviranja nas prepričujeta o Jelovškovem avtorstvu.

V vsej seriji je gotovo najmikavnejša risba sv. Krispina in Krispinijana. Že pri opisu smo opazili, da sta figuri skoraj žanrski. Na to žanrskost pa pri Jelovšku predvsem v njegovi zadnji fazi pogosto naletimo (Sladka gora, grafika). Obraza obeh svetnikov sta klasično Jelovškova tipa mladostnega in starejšega moškega obraza. Oblikovanje las, kot ga tu opazimo, smo spoznali že pri Evstahiju. Čeprav stajita tudi ta dva svetnika na ozkem pasu tal, je vendar globinski poudarek učinkovit. Dosežen je s telesoma, ki sta diagonalno zasukana v prostor, predvsem pa s slikovitim prepletom nog. Pisava je ista kot na ostalih treh svetniških podobah.

Skupino zase tvorijo štirje listi z risbami iz Marijinega življenja. Pri dveh je izrazit iluzionistični poudarek. Način uokvirjenja z volutnimi motivi ali z napisnimi trakovi je pri Jelovšku znan.<sup>10</sup> Enako je znan tudi motiv bolnika, pri nas porodnice (prim. diplomu Tretjega reda, za katero je naredil J. osnutek). Skoraj kakor Jelovškov podpis pa moremo smatrati motiv žene z dojenčki, ropotuljice, privezane s pentljo, šopke rož, vaze. Angela z lutnjo, ki izpolnjuje zgornji del risbe Marije pri delu, spoznamo v angelu na šenčurskem oboku, le da nam je na risbi pokazal hrbet. Pa tudi sicer so angeli muzikanti v Jelovškovem inventarju pogosti (Kamnik, Šenčur). Tudi pisava nam tu zopet plodno služi za primerjavo, čeprav posnema tiskane črke. Poleg drugega nam vzbuja največjo pozornost »R«, ki s svojim polzastim zavojem navznoter zgornjega trebušastega dela in nato zopet s polzastim nastavkom zadnje poteze kaže isto roko pri vseh teh risbah in pri štirih risbah svetnikov.

Če smo si zapomnili obraz Marije na sliki sv. Ana poučuje Marijo in na Marijini smrti ter ohranili v očeh način laviranja na do sedaj opisanih risbah, nam ne bo težko potrditi istega avtorja tudi za risbi iz življenja sv. Magdalene. Pri Magdaleninem vnebovzetju naletimo na enako traktiranje dreves kot pri risbi Marije pri delu. Pri Gostiji pri Simonu pa nam pritegne pozornost poleg iluzionizma ter zgnetene kompozicije predvsem ona, izrazito v senco potisnjena figura, ki ji slično najdemo tudi pri Ahasverjevi gostiji v Esterini zgodbi in na Marijini smrti.

Jajčast motiv dekoracije na arhitekturi in fantiča s pladnjem, ki ju najdemo pri Gostiji pri Simonu, srečamo tudi na risbi Esterine zgodbe.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> N. pr. na oboku farne cerkve v Kamniku ilustracije skrivnosti rožnega venca ali na Sladki gori štirje prizori iz Marijinega življenja z latinskimi napisi: DULCIS VITA, DULCIS MATER, DULCIS SPES, DULCIS VIRGO.

<sup>11</sup> Fantiča s pladnjem najdemo pogosto v beneškem slikarstvu, n. pr. pri Tizianu (Hčerke Lavinja, Zadnja večerja; O. Fischel, Tizian, (Klasiker der Kunst) Stuttgart, Leipzig 1907 3 slike: 134, 135, 175), Veroneseju itd.

Skupino zase tvorita risbi »Izročanje oblasti Petru« in »Vera, Upanje in Ljubezen«. Način laviranja, obrazi, oblikovanje golih delov teles (glej nogo Ljubezni) ter način gubanja obleke nam potrdijo Jelovškovo roko tudi pri teh dveh risbah. Po istih opazovanjih lahko sprejmemo za Jelovškovega tudi angela z napisnim trakom.

Risba škapulirske Marije z nekam nervozno, za Jelovška nena- vadno potezo, nas sprva nekoliko začudi. Vendar je treba upoštevati, da gre tu za celotno arhitekturno zasnovo in to v malem formatu; torej za dokaj minuciozno delo, kjer bi Jelovškov običajni, široki način ne bil uporaben. Poleg tega nam Jelovškovo avtorstvo za to risbo izpričuje tudi podobica, vrezana skoraj dobesedno po risbi, ki je signirana z Jelovškovim imenom.

Osnutek za oltarček ozir. baldahin Škapulirske Matere božje kaže toliko sorodnosti z risbo Škapulirske Matere božje, da je isto avtorstvo nedvomno. Putta sta skoraj dobesedno ponovljena, poteze peresa so enake, Mariji sta si skoraj popolni dvojnici (glej n. pr. šive na obleki itd.).

Zanesljivo Jelovškov je seveda že prej znani signirani list Škapulirske Matere božje za ljubljanske frančiškane.

Risba bratovščinske sprejemnice Roženvenske Marije za Kranj je osnutek za bakrorezno kompozicijo, ki nosi spodaj napis: F. Illou- scheg del.

Po tako potrjeni indentifikaciji nastane vprašanje, koliko teh risb lahko danes najdemo tudi uporabljenih v doslej znanih in ohranjenih Jelovškovih delih.

Najvažnejši je zlasti signirani list, ki pomeni prvi osnutek figur na freskah oboka cerkve sv. Lucije v Skaručini. Res pa je, da je prav ta ugotovitev zelo dagocena. Mnenja o avtorstvu skaruških fresk so bila namreč doslej deljena.

Historično povzeta so naslednja: Prvo je bilo, da je freski v Skaručini naslikal Franc Tomšič iz Ljubljane.<sup>12</sup> Anonimni pisec tega članka se je oprl na opazko v »Manualu« vodiškega farnega arhiva, kjer je Josip Vogler v vrsti vodiških župnikov pri župniku Jožefu Gregoriju Vačniku dodal opombo: »... ecclesia per totum in fornice pretiosis picturis vitam et Martyrium S. Luciae repraesentantibus per artificiosum et celebrem Franciscum Jamshig pictorem Labacensem exornata est«, a je ime napačno prebral kot Tomšič.

Korigiral ga je prvi V. Steska,<sup>13</sup> ki je bral ime za »Jamb- schig«, vendar je že sam dvomil v resničnost Jamškovega avtorstva na Skaručini. Opozoril je na to, da ni razen Skaručine snano nobeno Jamškovo delo. Dopusčal pa je možnost, da je Jamšek Jelovšku pri delu v Skaručini pomagal.

Enako tudi dr. F. Stelè<sup>14</sup> poudarja nedvomno zvezo med Jelovškom in Jamškom.

<sup>12</sup> Zgodnja Danica, 1874, str. 260.

<sup>13</sup> V. Steska, Freske na Skaručini, DS 1912, str. 248—254; isti, Slovenska umetnost, Celje, 1927, str. 78. in 110.

Naslednji, ki je obravnaval skaruške freske, dr. J. Veider,<sup>15</sup> je pravilno negiral Jamškovo in dokazoval Jelovškovo avtorstvo.

Tudi dr. S. Mikuz<sup>16</sup> zaradi tega napačnega arhivalnega podatka skaruških fresk med Jelovškovi deli ne našteva, pač pa jih pri naštevanju Jelovškovih učencev pripisuje spet domnevemu Jamšku.

Negotovost naj končno razjasni naš signirani list, ki je, kakor smo že povedali, uporabljen z izjemo risbe orla in sfinge ves na oboku skaruške cerkve. Risba svetnice v profilu je uporabljena v prezbiterijski kompoziciji Poveličanja sv. Lucije in sicer kot naslovna svetnica sama. Enako kot na naši risbi kleči svetnica tudi na freski v izrazitem profilu, le obratu glave sledi na freski malenkostno tudi telo. Ohranjeni sta razširjeni roki, od katerih se je desnica nekoliko povescila, da kaže z očmi na krožnik, ki ga dviga putto kot dokaz Lucijinega mučeništva. Na isti freski, ob Lucijinih nogah, najdemo tudi debelušnega putta s palmovo vejico in s spodvihano nogo, vidnega s hrbtna.<sup>17</sup> Na rob slikane arhitekture v prezbiteriju na južni steni se je naslonil putto, ki duha cvetlico. Tudi ta nam je znan z risbe in je ponovljen do podrobnosti. V freski nad slavolokom je v funkciji sodnika, na čigar ukaz bodo Lucijo odvedli v sramotno hišo, upodobljen mož na konju. Konj, ki se je vzel na zadnji nogi, je ponovljen do besedno, dodano mu je le sedlo. Jezdec je na freski podan z nekoliko večjim temperamentom; sunkoviteje se nagiba nazaj, odločnejša mu je gesta roke, ki naj ponazori ukaz. Na freski je viden nekoliko bolj v hrbet kot pa na risbi. Dodelana je draperija in dodana perjanica. V rablju, ki zabada Lucijo v freski nad korom, z lahkoto spoznamo našega moža s sabljo. Mož je enako razkoračen, le teža telesa mu je razdeljena na obe nogi. Proporcije telesa so se nekoliko spremenile. Na freski je možak večji, bolj mišičast, nekam pretegnjen. Dodana mu je obleka.

Najdragocenejši med risanimi figurami pa je nedvomno romar, ki ga je Jelovšek uporabil na južni steni ladje kot slepca, ki roma k Lucijinemu grobu. Po tradiciji naj bi bil ta slepec Jelovškov avtoportret. Če ga primerjamo z avtoportretoma na Sladki gori in v Grobljah, se nam tradicija potrdi. V celoti opazimo enako, visoko postavo, nekam širok obraz, nekoliko mesnat, rahlo ukrivljen nos in izrazito spodnjo ustnico. Po vsej verjetnosti moramo v tem obrazu sklepati res na Jelovškov avtoportret. Poleg podobnosti ni morda gol slučaj tudi to, da se je Jelovšek na risbi, ki niti ni še kompozicionalna rešitev, ampak šele figuralna zamisel, podpisal, in to na skopo odmerjenem prostoru pod romarjem, ko bi sicer bolj upravičeno pričakovali podpis na desni strani lista, kjer je bilo več prostora. Na freski je pod upodobitvijo slepca letnica 1748, enako kot je datacija pod avtoportre-

<sup>15</sup> F. Stelè, *Politični okraj Kamnik*, Ljubljana, 1929, str. 477; isti, *Monumenta artis Slovenicae II*, Ljubljana, 1938, str. 26.

<sup>16</sup> J. Veider, *Kdo je mojster skaruških fresk*, Pod Grintovci, Groblje, 1939, I št. 4; isti, *Skaručina*, Groblje, 1940.

<sup>17</sup> S. Mikuz, ZUZ, o. c. str. 29; isti, DS, o. c. str. 7, 10 in 281.

<sup>17</sup> Dobesedno istega putta najdemo kasneje tudi na oboku v Grobljah.

toma tudi na Sladki gori (1753) in v Grobljah (1762).<sup>18</sup> Bolj problematično pa je, če predstavlja Jelovškov portret tudi obraz duhovnika na skupini obhajila sv. Lucije v Skaručini, kakor je to domneval dr. J. Veider.<sup>19</sup>

Tako bi utegnil biti risani avtoportret na naši risbi slikarjev najzgodnejši lastni portret. Obenem pa je ta signirani-list tudi edini, ki sem ga našla konkretno uporabljenega na Jelovškovih freskah.

Toda kaj je zdaj z arhivalno sporočenim Jamškovim imenom? Že ime Jamšek zveni sorodno kot Jelovšek, zapisanega v nemški kurzivi pa bi kaj lahko prebrali tudi kot Jamšek. Da mora biti zapis, ki ga sama nisem mogla v arhivu več odkriti, res težko čitljiv, priča tudi to, da ga je prvi anonimni poročevalec bral kar za »Tomšič«. Josip Vogler ki je župnikoval v Vodicaх od l. 1771 do 1777, je moral pri svojem zapisu porabiti ali kak starejši zapis ali računsko knjigo, v kateri je našel slikarjevo ime. Morda je ime res tako nerodno zapisal, da je možno napačno branje, morda pa je že sam v starejšem viru slikarjevo ime napačno prebral. Možno pa je tudi, da ga je povzel kar po ustni tradiciji, ki bi spet utegnila ime nekoliko spremeniti. Vsekakor nam opomba, da je bil »Jamšek« »slaven« slikar, vzbuja sum, saj sicer malo znani Jamšek ni mogel biti tako slaven in spreten, kot pravi poročilo. To je pravilno poudaril že dr. J. Veider.<sup>20</sup>

Sv. Evlalija je bila komponirana morda za kako oltarno arhitekturo, za katero vemo, da je Jelovšek delal načrte.<sup>21</sup>

Risbi sv. Stanislava Kostka in sv. Krispina in Krispinijana sta nastali verjetno istočasno. Prvega, ki je bil izrazito jezuitski svetnik, so morda naročili ljubljanski jezuiti, saj vemo, da je Jelovšek tudi sicer delal za njihovo cerkev sv. Jakoba, čeprav se nam tu ni ohranilo nič izpod njegovega čopiča. Poseben poudarek v tekstu pod sliko, da je sv. Stanislav jezuitskega reda, bi nam to domnevo lahko še podkrepil. Morda bi pri obeh slikah lahko mislili na osnutke za podobice? Risba sv. Krispina in Krispinijana bi prav lahko služila kot osnutek bratovščinske podobice čevljarskega ceha.

Štiri ilustracije Marijinega življenja nas po iluzionističnem prijemu dveh med njimi (Sv. Ana poučuje Marijo in Marijina smrt) navajata na domnevo, da so risbe nastale kot skice za neko kombinirano fresko slikarijo, to je stensko in stropno. Iluzionistični sta druga in četrta risba. Zamislimo si jih zdaj realizirane na stenah takole: levo spodaj Marijino rojstvo, levo zgoraj Sv. Ana poučuje Marijo; desno spodaj Marija pri delu, desno zgoraj Marijina smrt. Do te razporeditve, ki pa seveda še ne pomeni, da je ohranjeni cikel popoln, pridemo, če opazujemo smeri perspektive. Pri Marijinem pouku poteka v smeri od leve proti desni, pri Marijini smrti pa od desne proti levi.

<sup>18</sup> J. Veider, Groblje, o. c. str. 76.

<sup>19</sup> J. Veider, Skaručina, o. c. str. 38.

<sup>20</sup> *ibid.* str. 35–39. — Dostavek Fr. Steléta, ki zapisek pozna: Zapisano je jasno Jamshig; vendar je J tak, da ga je v naglici mogoče zamenjati s T in čitati Tamshig; to pa navaja na domnevo, da gre za površno zapisano bolj znano ime Tomshig = Tomšič. Da gre za zamenjavo tudi znanega loško-ljubljanskega obrtniško slikarskega imena Jamšek za Jelovšek, je sedaj nedvomno.

<sup>21</sup> N. pr. za Komendo. (F. Stelè, Politični okraj Kamnik, o. c. str. 360.)

Pri obeh prvih dveh so figure gledane z desne strani, pri tretji in četrti pa z leve. Enako so tudi prizori osvetljeni levi z desne, desni z leve strani. V glavnem torej lahko rečemo, da sta bili prvi skupini zamišljeni na levi strani cerkvenega oboka, drugi dve pa na desni.

Na doslej znanih, ohranjenih Jelovškovih iluzionističnih kompozicijah, ki obravnavajo Marijino življenje, ne poznamo enake ali vsaj slične rešitve, po kateri bi lahko sklepali na zvezo med risbo in freskami. Pač pa poznamo ta način komponiranja dogodkov v medaljone in opremljenja z napisi (Lesce, Kamnik, Sladka gora). Znano pa je, da je Jelovšek poslikal loretsko kapelo v Nazarjih,<sup>22</sup> toda žal, te freske niso več ohranjene, ker so jih leta 1886 nadomestile freske Tomaža Fantonija. Možno je torej, da so naše risbe bile uporabljene kot predloge prav za to kapelo. Če bi bila ta domneva pravilna, bi bile risbe zadnje ohranjeno Jelovškovo delo, nastalo le malo pred njegovo smrtjo.<sup>23</sup> Malo niže bomo spoznali, da stilno ustrezajo res že kasni fazi Jelovškovega dela.

Tudi pri risbah iz življenja sv. Magdalene smemo sklepati na stensko slikarstvo. Nekje od daleč nas spominjata na fresko v magdalenski kapeli v ljubljanski stolnici, ki jih je naslikal l. 1722—1723 Quaglio ali njegov sin Raphael.<sup>24</sup> Kompozicija pa je pri Jelovšku izgubila longitudinalni poudarek, ker se mu je tudi tu uveljavila težnja po zaokroženosti kompozicije. Motivno nas na stolnico spominja najbolj deček s pladnjem in v senco potisnjena figura moža.

Esterino zgodbo je Jelovšek sicer upodobil v Codellijevi kapeli v Ljubljani,<sup>25</sup> toda tamošnji prizor nima z našim ničesar skupnega.

»Izročanje oblasti sv. Petru« ter »Vera, Upanje in Ljubezen« so morda skice, namenjene za freske pri sv. Petru v Ljubljani, ker sicer ni znano, da bi Jelovšek obdeloval slično temo v kaki drugi stenski slikarji. Čeprav vemo, da je Jelovšek delal tudi za Komendo, kjer je župna cerkev prav tako posvečena sv. Petru, nam vendar ni znano, da bi razen osnutka za nov veliki oltar okrasil cerkev tudi s kako fresko. Pri Izročanju ključev je v Ljubljani resnično najti nekatere podobnosti, vendar je prišel Jelovšek pri študiju kompozicije pred izdelavo kartonov še do občutnih sprememb.

Risba škapulirske Marije je osnutek za podobico, ki jo je za ljubljanske frančiškane vrezalo v baker podjetje Katarine Klauber v Grazu.<sup>26</sup> Na podobici so opazne spremembe. Opuščena je ograja na

<sup>22</sup> Avg. Stegenšek, Dekanija gornjegrajska, Maribor, 1905, str. 72 omenja da je Jelovšek poslikal kapelo 1772; S. Mikuž, ZUZ, o. c. str. 35, Stegenška korigira, da je slikal Jelovšek v Nazarjih 1763/64. Da gre pri Stegenšku res za pomoto, je jasno, saj je Jelovšek l. 1764. že umrl.

<sup>23</sup> Edino delo, ki je temu sledilo, slike v reflektoriju diskalceatskega samostana v Ljubljani iz l. 1764. tudi ni več ohranjeno.

<sup>24</sup> Iz. Cankar, Giuglio Quaglio, DS, 1920, str. 242.

<sup>25</sup> Kralj Ahasver sprejema kraljico Estero (V. Steska, Codellijeva kapelica v Turnu pri Ljubljani, ZUZ, 1923, str. 30).

<sup>26</sup> S. Mikuž, DS, o. c. str. 282. — Dodatek Fr. Steléta: Ta podatek je zmoten, kar dokazuje na strani 172 naše razprave dobesedno navedena signatura diplome. Klauber Cath. namreč ne pomeni Katarine, ampak Cath(olicus) ali Cath(olici), kakor signira svoje izdelke bakrorezno podjetje bratov Jožefa Sebastiana (†1768) in Janeza Baptista Klauberjev (†1787) v Avgs-

stopnici, namesto rož so v vazah nekakšni čopi, ozadje je valjasto izoblikovano, vrhu pa je dodan trak z napisom: Wahre abbildung der glorwürdigsten Königin des Heyll Skapuliers bey denen B. B. E. PP. Franziscanern zu Laybach. Marijina obleka je dobila baročne našivke. V levem kotu spodaj je signatura »Illouschegg inv. et. del«.

Kdo je bil naročnik osnutka za tron Škapulirske Marije, nam pove napis na desnem robu risbe — nekdo iz plemiške rodbine Apfaltrern. Vprašanje je seveda, kateri številnih Apfaltrerjev je tu mišljen. Možno je, da imamo opravka s Francem Apfaltrerjem, tedanjim ljubljanskim mestnim glavarjem. V tem primeru bi smeli domnevati, da je bil načrt namenjen za neko ljubljansko cerkev, morda za avguštince, pri katerih so imeli Apfaltrerji poseben patronat.

Omenila sem že, da je risba Marije na prestolu, stoječem na oblaku osnutek centralne figure za sprejemno diplomu Bratovščine Roženvenske Matere božje v Kranju, ki jo je vrezalo v baker podjetje bratov Klauber. Na sprejemnici najdemo namreč levo spodaj napis: »F. Illouschegg del.«, desno spodaj pa: »Klauber Cath. sculp. A. V.« Pod samo kompozicijo pa je napis: »Wahre Abbildung der Mutter Gottes der Erzbruderschaft des H. Rosenkranzes in der Statt Krainburg in ober Krain«.<sup>27</sup>

Marijina figura je na podobici ponovljena z risbe dobesedno. Ohranjeni so vsi detajli, celo gubanje Marijine obleke je enako, enako je hrbtišče prestola, enaki sta kroni na Marijini in Jezusovi glavi. Razložek je le v tem, da drži Marija na sprejemnici v roki rožni venec, na risbi pa žezlo. Jezus, ki drži na risbi v desnici zemeljsko kroglo, te na sprejemnici nima, pač pa proži sv. Dominiku rožni venec. Na risbi se opira Marija z nogo na oblak, na sprejemnici pa je tron postavljen na polkrožen piedestal, ki se dviguje za dve stopnici. Obenem je Marija na sprejemnici vkomponirana v bogat okvir baročne arhitekture in medaljonov s prizori iz Marijinega življenja. Opomnim naj le še na putta, ki držita krono nad Marijino glavo in ki spet povzemata v vsem putta, ki ju poznamo iz osnutkov za škapulirsko podobico in oltar.

Kronološka razporeditev risb je vprašanje, ki ima le dve oporni točki. Prva je signirani list, ki je nastal po vsej verjetnosti l. 1748 ali malo poprej. Vendar list ni laviran in nam pri kronološki komparaciji slabo služi. Druga pa je risba za tron Škapulirske Marije, ki je datirana ob Apfaltrerjevem podpisu z 18. januarjem 1765 — in je torej nastala eno leto pred slikarjevo smrtjo. Risba na njej je nemirna, ton lavure svetel, kar nam bo vse pomagalo pri kronološkem določevanju ohranjenega risarskega gradiva.

Hipotetičen je seveda še vedno nastanek risb iz Marijinega življenja v l. 1765 ali 1764. Risbi iz Magdaleninega življenja sta mogli nastati v času, ko je bil Jelovšek še v tesnejšem razmerju do quagli-

burgu. A. V. naše signature je namreč A(ugusta) V(indelicorum), latinsko ime za Augsburg, in ne Gradec. Prim. k temu: Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler... CXX. zv., str. 411—414 pod imenom Klauber in posebno Klauber Catharina (str. 414).

<sup>27</sup> Glej: Bogoljub 1944, str. 169.

jevske umetnosti. Za ti dve in Esterino zgodbo je značilno kontrastno laviranje. Teh izrazitih razločkov med svetlimi in temnimi partijami, kot jih opazimo v zgodnejših risbah, ne najdemo v nobeni kasnejših. Ton lavure postaja sčasoma svetlejši.<sup>28</sup> Poleg tega se zdi, da je slikovito, nekam nervozno potezo peresa, ki jo opazimo v Esteri, ali v datiranem osnutku za tron Škapulirske Matere božje, razvil predvsem v kasnejših risbah, pri čemer pa je ohranil tudi še prvi način. Vse risbe so skicirane najprej s svinčnikom. Najbolj je to opazno seveda na signiranem listu, ki ni laviran. V nekaterih risbah je poteza izrazito tanka, v drugih debelejša. Kontura je v nekaterih izrazito sklenjena, neprekinjena, pri drugih pa svobodnejša ter izvršena v krajših potezah. Pri nekaterih sledi linija plastičnim oblikam telesa, pri drugih pa je plastično oblikovanje prepuščeno laviranju. Pri teh ima linija izrazito omejitven značaj. Kontura omejuje telo od prostora, prav tako pa določa meje tudi potezam lavurnega čopiča ter tako strogo loči v draperiji gubo od gube. Ta način nam je pri skici za fresko tehniko, ozir. pri slikarju, ki je v prvi vrsti freskant, še posebno razumljiv. Na nekaterih risbah je opaziti podsenčenje s svinčnikom. Slikovitejši kot ta pa je način, ko slikar na osnovni svetli ton lavure namaša skoraj s suhim čopičem v črtkastih potezah še dve ali tri temnejše nianse, n. pr. na risbi sv. Krispina in Krispinijana.

Končno ostane še nerešeno vprašanje, kako so zašle Jelovškove risbe v Layerjevo zapuščino in koliko je opaziti zvez med Jelovškom in kranjsko delavnico Layerjev. Morda jih je podaril Marku Layerju Jelovšek sam, morda Jelovškov sin Andrej, možno pa je tudi, da jih je Marko, ki je rad nakupoval študijske predloge, odkupil od Andreja, za katerega je znano da je bil po očetovi smrti pogosto v denarnih zadregah. Nedvomno je, da je Marko, delno še Jelovškov sodobnik, Jelovškovo delo poznal. Vprašanje, ali je poznal mojstra tudi osebno, končno ni važno, verjetno pa smemo nanj odgovoriti pritrdilno. Teksti, ki jih najdemo na hrbtnih straneh Jelovškovih risb, nam v najslabšem primeru potrjujejo, da so bile Jelovškove risbe v posesti kranjske delavnice še v času Markovega življenja. Če namreč primerjamo to pisavo s pisavo na signiranih Markovih listih, je vsak dvom izključen. Poleg tega je na listu, ki je veljal doslej za edino znano in signirano Jelovškovo risbo (osnutek za sliko Škapulirske Marije) pripisan tudi lastnoročen Markov podpis. Morda smemo ob tem dvojnem podpisu pomisliti celo na tesnejšo zvezo med Markovo in Jelovškovo delavnico. Prav tako je tudi mreža na skici Marije za kranjsko sprejemnico v Rožensvensko bratovščino Markovo delo, kar nam pokaže primerjava pisave številka s številkami na signiranih Markovih risbah. Pa tudi sicer Jelovškovega vpliva na Markovo slikarsko delo ne moremo prezreti.<sup>29</sup> Ta vpliv je deloval tako na popolnoma tehnično stran Markovega slikarstva kakor na njegove oltarne zasnutke. Pri Leopoldu Layerju pa se je vplivno področje raztegnilo tudi na motivno stran.

<sup>28</sup> Podoben razvoj opazimo v freskah, kjer je v zadnjih fazah tudi opaziti vedno svetlejši kolorit (prim. S. Mikuš, DS, o. c. str. 280).

<sup>29</sup> Predvsem nam je tu opozoriti na zvezo med Jelovškovim osnutkom in Markovimi načrti za slične arhitekture baldahinov.

Leopoldova freska Joba na gnoju v Spodnji Lipnici je dobesedna kopija Jelovškovega Joba pri sv. Miklavžu na Grebenu iz l. 1724. Edina signirana Leopoldova risba »Svetnica s praporom« (Arhiv Nar. muzeja) je dosledno posneta po Jelovškovi risbi sv. Lucije. Interesantno je, da se je Layer pri tem naslonil na Jelovškovo risbo in ne na dovršeno fresko na skaručenskem oboku, kot nam dokazuje draperija obleke, oblika diadema in drža rok. Tudi kot freskant se je Leopold Layer zgledoval pri Jelovšku; primerjajmo le apostole na oboku v Tržiču z Jelovškovi v ljubljanski cerkvi sv. Petra, Jelovškovega sv. Florjana na hiši v Komendi z Layerjevim v Ljubnem.

Končno je treba povzeti, kaj nam risbe kot celota o Jelovšku povedo. Predvsem nam ga kažejo kot spretnega risarja z bogato fantazijo in s temperamentno potezo. Že dr. S. Mikuš je poudaril, da se v kasni Jelovškovi umetnostni fazi razvijejo močne realistične poteze.<sup>30</sup> Isto lahko opazimo tudi ob Jelovškovih risbah, ki jih lahko prav po tem momentu tudi časovno razvrstimo. Izrazito baročnim kompozicijam ilustracij Marijinega življenja dodaja žanrske motive, ki niso nujno — razen morda srpa ob sv. Ani, ki poučuje Marijo — v zvezi z religiozno tendenco, ampak učinkujejo igračkasto. Dekorativno so ti motivi zelo mikavni in vzbujajo spomin tudi na mojstrove grafične osnutke, pri katerih se mu domišljija še svobodneje razvija. Tako dosega v grafiki neverjetno polne in pestre kompozicije; arhitekture, vegetacija, slapovi, školjkasti motivi, fantastične živali — vse se mu čudovito prepleta. Meje med resničnostjo in fantastičnostjo so zabrisane. V rafiniran volutni motiv postavi okorno pleteno košaro, v katero nameče križe, molitvenike, rožne vence, ali spet drugod krste, motiko, lopato. Značilno je, da je okvir medaljonov, ki je bil n. pr. v času nastanka sladkogorskih fresk še pravilno funkcionalno traktiran, v risbi že razveljavljen in nadomeščen z raznovrstnimi predmeti (knjige, črnilnik, Mojzesovi tabli itd.). Enako je novo razmerje do objekta Jelovšku dovolilo, da je posadil Madonno pri delu ali sv. Ano na preprost meščanski stol, da je vnesel v sliko vsakdanjo leseno ograjo itd. Spomnili se bomo pri tem na motive s Sladke gore: na zimsko krajino z berači, na pijanega voznika ob visokem senenem vozu, na ženo, ki z vrčem vode osvešča ponesrečenca. Angel, ki brenka in Marija, zatopljena v tih nasmeh sta pač manj meditativnega značaja kot lirično razpoloženjskega in v tostranskem veselju zasidranega občutja. V takem stilnem razpoloženju seveda lahko razumemo, da Jelovšek na treh risbah svetnikov (sv. Stanislav, sv. Evstahij, sv. Krispin in Krispinijan) ni odkazal nebeškim izvoljencem več mesta na udobnih blazinastih oblakih, kjer bi se lagodno pozibavali v gloriiji angelov, obdani z vso častjo, ampak jim je odmeril ozek pas zemlje, kjer sv. Stanislav komaj še najde prostor, kamor odloži knjigo, križ in pokrivalo in se ob Evstahiju ustavi jelen. Celo z nimbi se mu ne zdi več odlikovati svojih upodobljencev. Sv. Krispinu in Krispinijanu bi prej prisodili veselo razpoloženje, kot pa svetniško zamaknjenost. Spomnita nas na kako sodobno hudomušno prigodnico, ki so

<sup>30</sup> S. Mikuš, DS, o. c. str. 275—276.



jih vajenci prepevali na račun mojstrov. Zdi se, kakor bi mojster, ki je izšel iz preprostega ljudstva, hotel dati čim več duška svoji pristni, šegavi naravi, ne oziraje se na predpise in pravila »višje« družbe.

Tako nam risbe odpirajo novo stran v Jelovškovem umetnostnem ustvarjanju. Njegove freske, po katerih smo doslej mojstra v glavnem poznali, so pač že dokončana kompozicija, ujeta v barvno igro, v slikovite poglede in v bogato arhitekturo in v zvočni slap muzike celote, ki nam doživljanje umetnine sugestivno potencira v infinitezimalni in celostni povezanosti arhitekturnega prostora in njegovega slikarskega okrasja. Risbe pa nam odpirajo pogled v skriti kot njegove delavnice in na pot, ki jo je moral Jelovšek prehoditi do končnega cilja v dovršeni umetnini. Kažejo nam mojstra, ko si s svinčnikom načrtuje na papir prve predstave bodoče kompozicije, ko trga iz ustvarjalne fantazije oblike in kretnje stvari in oseb, ko z večšo roko obrisuje strožje konture s peresom... Čim mu zadobi kompozicija neko stopnjo zrelosti, se ne zadovoljuje več s črto. Poteza čopiča mu oživilja plastičnost figur v melodiozno tenkočutnem menjavanju svetlih in temnih partij, globine in razmaha v prostoru. Ves izraz, dosežen v freskah z barvo, je vezan tu prav v slikovitost prelivanja lavur in linij. Poleg tega nam risba ne kaže Jelovška kot suhoparnega konstruktorja obširnih kompozicij, ampak kot temperamentnega in tenkočutnega oblikovalca miljeja. Predmeti, ki se zde le spremljava glavnega motiva, so Jelovšku že v primarnem snovanju evidentni in enakovredni. To nam potrdi tisto toplo razpoložensko noto, ki je pri Jelovškovih freskah tako neposredna. In končno, če ponovno prelistamo list za listom, se ustavimo ob listu, kjer nam je mojster v zavesti svoje umetniške dejavnosti zapisal »fecit manu propria«. — S tem pa je potrjeno Jelovškovo avtorstvo za odlične slikarije na obokih skaruške cerkve. In s tem ohranjene risbe še prav posebno pridobijo na pomenu.

#### Les dessins de Franc Jelovšek dans l'héritage de Layer

L'auteur décrit 16 dessins trouvés dans l'héritage de l'atelier des Layer à Kranj et démontre en établissant les rapports de ces dessins et esquisses avec les œuvres conservées de Fr. Jelovšek, qu'il s'agit des œuvres de ce peintre. Le résultat le plus important de cette étude cependant est la preuve que les fresques de l'église de Skaručina sont de la main de Fr. Jelovšek. Jusqu'à présent, elles furent parfois attribuées à Jamšek. Une des feuilles décrites, signée par Jelovšek, représente des esquisses de ces mêmes fresques, établissant ainsi incontestablement l'identité de leur auteur.

## MATEJ STERNEN V MARIBORU

(Spomini)

Fr. Baš, Ljubljana

Matej Sternen je deloval v Mariboru predvsem kot restavrator, v manjši meri pa tudi kot portretist. Prvič je 1921 obnovil stropne slike v viteški dvorani mariborskega gradu, v zvezi s prireditvijo dvorane za kino, drugič pa je v letih 1939—40, v času adaptacije mariborskega gradu za muzej, ponovno obnovil tempero in freske v viteški dvorani ter okrasil grajsko klet s freskami; ob tej priliki je naslikal tudi vrsto Mariborčanov (Fr. Baš, A. Juvan, M. Končnik, M. Oset, Ferdo Pintar in V. Weixl). O Sternenovi restavraciji stropnih slik v viteški dvorani in o okrasitvi grajske kleti je poročal Fr. Kos v Kroniki slovenskih mest (VII. 1940, str. 166—72). Naslednje vrstice podajajo osebne spomine iz časa Sternenovega drugega bivanja v Mariboru, kjer sem bil z njim dnevno v organizacijskih stikih, ki so naju prav prijateljsko povezali.

V mariborskem gradu je delal M. Sternen strnjeno 1939 vso jesen, 1940 pa od pomladi vse do pozne jeseni. Stanoval je v skromni sobi drugega nadstropja v hotelu »Zamorec«, kjer je tudi kosil. Večerjal je različno, največkrat pri Josipini Slokan na Vojašniškem trgu, zajtrkoval pa je v kavarni Astoriji. Na zunaj je bil dostojno opravljen, v obnašanju olikan in skromen, pogosto skoraj malo boječ in samotarski. Njegova redna družba ob večerih je bil mariborski kipar in pozlatar Iv. Sojč, s katerim ga je vezalo prijateljstvo še iz časa skupnega šolanja na šoli za umetno obrt v Gradcu. Druge redne družbe v Mariboru ni imel. Kadar je bil v družbi, ki se mu je priključila, je bil do nje brez odnosa, indiferenten. Zgovoren v družbi ni bil in je zlasti na stavljenja vprašanja dajal nedoločne odgovore v kratkih besedah. Predvsem je na vprašanja o njegovih umetniških sodobnikih (Jakopič, Jama, Tratnik) odklanjal vsako jasno izjavo in je pri tem napravil vtis, da mu te vrste razgovor ni všeč. Tudi se je redko razgovarjal o katerem koli sodobniku. Z eno besedo: Sternen v Mariboru ni bil zgovoren. Zgovoren je postal edinole, če je pogovor nanesel na dvoje umetnikov, na Ažbeta in na Tiziana. Kakor da govori sam za sebe in opazuje družbo, kaj poreče k temu, je s Tizianom in Ažbetom podčrtaval, kako obsežno dovršeno in za vsakogar učinkovito izrazno sredstvo so barve. »Ker na svetu mi slepih ljudi, je mogoče, da postanejo slike nad vse pomembno sredstvo za kulturni dvig človeka.« Da

pa tega ni, je vzrok v pomanjkljivih možnostih, da bi ljudje slikarstvo spoznavali in doživljali; ker ljudje ničesar ne vidijo, tudi od umetnosti ničesar nimajo. Ažbetova Zamorka mu je bila pogost primer najpopolnejše slikarske umetnine pri Slovencih, tako da je večkrat kazalo, da goji Sternena do Ažbeta čut prav posebnega spoštovanja, ki bi moglo izvirati iz časa skupnega življenja v Münchenu. Za Tiziana je poznal samo superlative. Bil mu je višek slikarstva sploh in bi po nekajkratni izjavi moral biti ideal vsakega slikarja, ki bi se pa pri tem moral zavedati, da ga ne more doseči, a da se mora pri njem učiti, zanj in z njim živeti. Odnos Sternena do Tiziana je večkrat mejil na odnos človeka do božanstva.

Majhne postave, z nekoliko naprej sklonjeno glavo, z radovednimi velikimi in globokimi sivimi očmi ter počasnih korakov je bil Sternena na redkih izprehodih v mariborsko okolico vesten opazovalec, vendar pa je opazoval predvsem samo sebe. Zlasti skop je bil s sodbami o arhitekturah, slikah in kipih iz preteklih dob, ki jih je doživljal zgolj z očmi, a ni doživetega izražal z besedami.

Na izprehodu v Kamnico je spomladi 1940 obstal pri starikavi jablani s cvetočo krono in rogovilasto virgacijo debela in vejevja brez vsakega zelenja, ki jo je skiciral za fresko v grajski kleti. Pri tem je skoraj obupan ugotavljal, kako »za hudiča« majhen odstotek prirodne in resnične barvitosti zamore podati slikar v sliki. Iz tega dejstva in pa iz razloga, da se je slikarju s portretom daleč bolj mogoče približati kaki osebi in lažje predočiti življenjski izraz človeka ali živali kot pa rastlinstva ali pokrajine, je razlagal, zakaj v zgodovinskem slikarstvu kvalitetno prevladuje figuralno upodabljanje osebnosti nad prirodnim, pokrajinskim ali rastlinskim. Slikar da zamore lažje, hitreje in iskreneje doživeti sočloveka kot pa prirodo, za katero mora biti slikarjevo nagnjenje podprto s praktičnimi odnosi ali pa z mladostnimi spomini. Višek slikarjevega stremljenja bi moralo biti upodabljanje cvetja, cvetočega travnika, njive, drevja. Tega se je zavedal van Gogh, pa ga ni nihče poslušal, ker so ga krstili za norca! Tihožitje je samo nadomestilo, obstoj pred ciljem, prav tako tudi drevo z zrelem sadjem. Na moje vprašanje, če veže s cvetjem tudi simboliko mladosti, je to zanikal ter je nadaljeval, da je cvetje že po prirodi višek lepote, ki jo priroda svojstveno izraža s svojevrstnimi kompozicijami kakor so sadovnjak, travnik, njiva, cvetoče partije ob tekočih vodah, v gozdu ali visokogorsko cvetje v skalah. Monumentalna gmota pač učinkuje s svojo obsežno barvno ploskvijo, manjka pa ji prefinjena barvitost, ki jo izražajo manjše naravne ploskve s prevladujočim cvetjem. Edino, kar more razgibati slikarja v podobni meri kot cvetoča priroda, je morje, vendar le na jugu, ne pa tudi na severu. Cvetje v prirodi je največja, idealna, a tudi najtežje izvedljiva naloga slikarja, ki bo zaradi tega raje upodabljal portrete, pokrajine in tihožitja, ker so lažja. Portrete, pokrajine in tihožitja do jame tudi večje število ljudi kot pa čudovito barvitost prirode v cvetju, ki ga doživi samo človek z občutjem za več kot samega sebe in svojo interesno sfero.

Slikar ve, kaj naj bi slikal, samo da ni vedno kos postavljenim nalogam. Zato mora biti skromen, se omejevati na to, kar zmore in kar ustreza vsaj povprečno kultiviranim ljudem. Biti slikar je tako zelo težko, ker le redko kateri naslika to, kar hoče in kar doživlja. Ni hudo, da ljudje slikarja ne razumejo; hudo je, da slikar samega sebe ne razume, ko mora obstati, preden je izrazil to, kar je hotel. Pri tem izgublja vero v samega sebe, pogosto tudi vero v umetnost, ko ne vidi možnosti in izraznih sredstev ter načinov, kako upodobiti tisto, kar si je predstavljal, da bo. Slikarstvo vodi slikarja s samim seboj v večni boj, ki ga bije za spoznanje, kaj je naloga umetnosti in kako upodobiti to, kar že toliko časa poizkuša, a pride po vsakem svojem delu do ugotovitve, da tistega, kar je hotel in kar bi moral, ni napravil. Zato imajo ljudje tudi prav, da niso s slikarji zadovoljni. Kako bodo zadovoljni ljudje s slikarjem, če ni slikar zadovoljen s samim seboj? V tem in ne v kritiki s strani javnosti je kriza umetnikovega ustvarjanja, ker vsak umetnik je in mora biti prvi in zadnji kritik samega sebe.

Dan po tem najinem razgovoru skoraj ni govoril z menoj, kakor da bi mu bilo žal ali bi ga bilo sram svoje temperamentne izpovedi.

Podobno je postal živahen, ko smo ga prosili za mnenje o našem predlogu, da se doslej neometana opekasta grajska klet omeče, apneno pobeli in okraši s freskami. Vem, da bi bilo to lahko zelo lepo, je odgovoril in nadaljeval, da pa ne ve, če bodo freske dobro izpadle. Za te slike bi bil potreben študij in čas, to pa je nemogoče. Vsak slikar namreč ve, da je samo kliše sposoben napraviti vse, prav tako pa, da je možno motiv ali predmet, ki ga vzame v delo, študirati, ko ga že slika. Vse, kar pripravlja pred tem, pa je dvomljivo, če bo uporabno ali ne, ker se iz takih priprav prevečkrat rodi zgolj študija, ki prinese slikarju samo novo spoznanje, ki pa ni za med svet.

Na sobotnem skupnem izletu k Novačanu v Vojnik sem ga v imenu mariborske mestne občine prosil, da prevzame slikanje fresk in da pove za honorar. Sternem je vedel, da mesto Maribor nikdar ni poizkušalo zniževati zahtevanega honorarja in takisto je vedel, da ga ceni kot umetnika. Takoj je pritrdil, navedel honorar 1000 dinarjev za povprečne freske, za večje pa 2000 ter zahteval, da pripravimo vse motive in gradivo, ki bo za slikanje potrebno. Ko smo mu predložili gradivo, ki je vsebovalo zemljepisno mariborsko okolico in zgodovinsko rast mesta Maribora, je bil nad prvim delom navdušen, ne pa tudi nad drugim. Čeprav je bil Sternem naš prvi restavrator zgodovinskega slikarstva svoje dobe, je vendar ob vsaki priliki, zlasti še pri izdelovanju kartonov za freske v grajski kleti, vpraševal, zakaj mislimo, da je potrebno upodabljati motive iz preteklosti, ko pa je v mestu samem več ko dovolj sodobnega gradiva, prikladnega za upodobitev. Zgodovina laže, nas je pogosto dražil, ker pozna le drobce, iz katerih poizkušajo zgodovinarji preteklost posploševati. Tudi gotski ali baročni slikar je slikal po svoje, kakor je pač videl svet in gledal življenje, medtem ko so tisoči njegovih sodobnikov pojmovali življenje in svet po svoje in bistveno drugače od slikarja. Koliko današnjih slovenskih slik odraža splošni položaj Slovenije in Slovencev?

Današnji zgodovinarji pa gledajo preteklost med drugim tudi po ohranjenih slikah, ki so odsev življenja in življenjske miselnosti prav majhne, ako ne celo kake slučajne manjšine. Prava zgodovina je zato samo tista, ki poroča o posameznostih, obratno od teh pa so vsa splošnozgodovinska podajanja subjektivno mnenje zgodovinarjev in generaliziranje.

Na vprašanje, če velja to tudi za zgodovino umetnosti, ni dal odgovora, temveč je pričel poglavje o resničnem in obrtnem umetnikovem ustvarjanju. Resnično umetnino bo ustvaril slikar zgolj iz lastne iniciative in po lastnem doživetju, zato bi bilo dobro, če bi vsak slikar imel tudi vsaj nekaj znanja iz arhitekture. Velika večina tega, kar ustvarja slikar po naročilu, pa je obrt, ki je zvezana s slikarjevo eksistenco, ker je naročnik le redkokdaj toliko umetniško nastrojen, da ne bi umetnika podrejeval svojemu gledanju. Tudi ni dosti boljše sodelovanje med različnimi panogami umetnosti kakor so slikarstvo, kiparstvo ali arhitektura, ker vsak umetnik gleda po svoje in za sebe ter skuša drugo panogo podrediti svoji. Posebno očitno je to pri namestitvi slik po večini naših cerkva, v slikarski opremi stanovanj naših petičnikov, predvsem pa v slikarski opremi naših javnih ustanov, kjer brezpomembni tiski ne igrajo nič manjše vloge kot v kmečkih hišah; razni tiskani lovski in pokrajinski motivi v naših gostilnah pa so postali že merilo današnje resnične kulture. Zaradi te vodijo naročila umetnika le prepogosto h kompromisom in k podrejenosti naročniku ali arhitektu, kar povzroča, da postane slikarjevo hotenje in izražanje polagoma mrtvo, v zvezi z eksistenčno nujnostjo, da ugodí naročniku. Tako je slikarjevo ustvarjanje tudi večni boj med zvestobo samemu sebi in lastnim umetniškim pogledom ter koncesijami javnosti, da bi si zagotovil življenjski obstoj. V tem boju je padlo največ naših talentov, ko so nehali biti borci za svoje prepričanje ali pa ko so delali po svojem prepričanju in so zaradi tega šli spričo pomanjkanja sredstev za življenje prehitro v grob.

Tudi umetniška propaganda lahko zadevno reši umetnika le začasno; slikar bo resnično zadovoljen samo, če mu bo odkupil sliko, kdor jo enako ceni kot on. Nakup slik od ljudi, ki jih pridobivajo zaradi kulturne reprezentance ali pa da dajo slikarju določeno podporo, zamore pač trenutno ugoditi gmotnim težavam slikarja, zato pa se mu bo pozneje še močneje pojavil čut manjvrednosti, ko se bo zavedel, da njegovo hotenje ni za svet in da je temu večinoma na poti. Podajati te notranje umetnikove boje, bi bila glavna naloga vsake umetniške monografije in njena rdeča nit! Upodabljanje zgodovinskega gradiva ne more biti naloga slikarja umetnika, temveč risarja in kolorista, ki bi jo z mirno vestjo rešila po želji naročnika. Takoj nato pa je pristavil, da ga gradivo zanima in da se bo morda z njim v bodoče še bavil; vendar ostane kljub temu prepričan, da je pravilno samo to, da vsaka doba dokumentira samo sebe, ne pa preteklosti.

Nadaljnji razgovor je vodil k vprašanju, kako je Sternen pri tem svojem mišljenju postal restavrator historičnega slikarstva. Po njegovem odgovoru je prišel do tega v stremljenju, da bi se študijsko

izpopolnil v raznih slikarskih tehnikah in da bi se preko tega seznanil z zgodovino slikarstva, o kateri je v času svojega slikarskega šolanja zelo malo slišal. Neposredno pa ga je k temu navajala tudi metoda slikarskega pouka na šoli za umetno obrt, ki je upoštevala tudi restavriranje slike. Ko je tako iz navedenih razlogov privatno izpolnjeval svoje slikarsko znanje, ga je začelo historično slikarstvo zanimati, mu rasti veselje in ljubezen do njega, tako da je kmalu doživljal zadovoljstvo nad očiščeno ali osveženo historično sliko, ki ni v ničemer zaostajalo za zadovoljstvom pri uspeli sliki, ki jo je naslikal sam. Restavratorstvo ga je v veliki meri tudi gmotno rešilo odvisnosti od naročnikov ter od javnega mnenja in tako je mogel delati predvsem to, kar je sam želel in kar ga je veselilo in zadovoljilo. Zato tudi ni bil prisiljen trgovati in ponujati lastnih del, ki jih je prodajal z vidika, ali jih je kupec vreden ali ne. Ponosno je poudaril, da nobeno, pa tudi najslabše njegovo delo ni ustvarjeno za parvenije ter da bi on raje šel za pleskarja, kot pa da bi prejel podporo od parvenija. Sternenu odločno stališče je bilo, da morata pri prodaji in nakupu umetnik in kupec sliko enako ceniti po njeni vsebini in s tem tudi po njeni denarni vrednosti; ker je s tem slika za enega kakor za drugega enako draga, so pogajanja nepotrebna in umetnine nedostojna.

To svoje naziranje je Sternenu tudi izvajal v odnosu do družbe, v kateri se je gibal in katere, razen že imenovanega kiparja Iv. Sojča, pravzaprav ni imel. Pogosto je bil vabljen od raznih bogatašev na izlete v okolico. V takih primerih je prišel po informacije o vabitelju in končno vprašal: Po kaj naj hodim tja? Kaj hočejo tam z menoj? Dobro je predvideval, da so takšni vabitelji želeli slišati od Sternena umetniško ceno o dekorativnem inventarju v njihovih vinogradniških ali gozdnih domovih. Zato je na taka vabila odgovarjal, da ne more priti, ker da ima delo.

Sternenu se je v Mariboru pripravljajal za delo v sobi drugega nadstropja mariborskega gradu, v današnjem razstavnem prostoru št. 50. Tu je pripravljajal kartone za freske in material za restavriranje slik. Da bi pripravljajal za portrete kake skice, nisem opazil, čeprav sva bila vsak dan skupaj. Pač pa je izdeloval podrobnosti glav, drže postav ali posameznosti iz prirode, preden jih je nanašal na kartone, na posebnih kosih papirja, ki so med vojno izginili. Obsežnejše motive kakor n. pr. drevo v Kamnici, Pekrsko gorico, Sv. Areha, Glavni in Vojašniški trg, železniški most čez Dravo ali mariborski rotovž je najprej skiciral in fotografiral ter šele iz teh predlog študiral v kartonsko kompozicijo. Pri pripravljajalnem delu je želel popolni mir in so mu bili obiski, razen najožjih interesov (Fr. Rogošek, J. Barle, Fr. Bezlaj, Iv. Meznarič, dr. A. Ostrc) naravnost odvratni. Pri vsakem delu je bil nad vse vztrajen. Kot sedemdesetletnik je prebil na restavratorskem odru poleti po 10–12 ur dnevno, jeseni pa kolikor mu je dopuščala dnevna svetloba. Proti mrazu je bil utrjen in je končal letno delo na prehodu novembra v december, ko se je vrnil domov v Ljubljano, v nezakurjenih prostorih, oblečen v delovni plašč in lahek volnen sweater.

Na izlete ga mariborska okolica poleti ni mikala; bila mu je preveč zelena v zelenem in barvno premalo pestra ter raznolika. Če pa je zapustil delo — tudi ob nedeljah je vsaj dopoldne redno delal — je odšel s popoldanskim avtobusom v Pekre ali Limbuš in se od tam vrnil z večernim vlakom. Leta so se mu poznala pri hoji, zlasti navbreg. Šele v drugem letu mariborskega delovanja se je podal k Sv. Urbanu, pri čemer pa sta ga sonce in pot precej utrudila; vendar pa tega ni hotel priznati in je ugovarjal z vrsto fotoposnetkov, ki jih je spotoma napravil.

Kakor prirodo je podrobno opazoval tudi ljudi v svoji okolici, nemara še bolj. Po večminutnem molku in nezainteresiranem poslušanju je razgovor naenkrat prekinil, ko je opozoril kiparja Iv. Sojča, da pogleda tega ali onega, ki ima lepo glavo, ali žensko, ki da ima lepo roko ter začel razpravljati, kako bi to upodobil ta ali oni slikar. S tem je zelo pogosto zvezal vprašanje, kaj je slikarju bližje, ali priroda ali človek, kaj bo slikar izrazilje ali bolje upodobil, kaj je za slikarja hvaležnejši predmet upodabljanja. Redno sta se ob takih prilikah z Iv. Sojčem strinjala, da človek; prav tako sta se enkrat zedinila, da so za slikarja najbolj nehvaležni motivi arhitekture, ki da so zadeva grafikov. Za fotografijo je v Pekrah izjavil, da je nastopila v pravem času, ko so slikarji prenehali risati. O svojih načrtih za bodoče delo ni govoril, ker da še nič ne ve, da pa bo videl, ko pride v Ljubljano, kjer bo zadevno govoril s prof. dr. Fr. Steletom in z dr. Fr. Windischerjem.

Svojevrsten je bil Sternenov odnos do zgodovinskih umetnin. Če je sodobne umetnine hitro, brez besede in brez utemeljevanje odklanjal ali priznaval, pa je o umetnosti iz preteklosti govoril z občudovanjem, pri katerem pa mu je bilo mogoče oporekati zagledelj, ker je cenil podpovprečna dela previsoko. Ob različnih mnenjih je svoje stališče utemeljeval z vrsto razlogov. Umetnik preteklosti je bil predvsem obrtnik, ki ni imel možnosti tistega teoretičnega študijskega šolanja, kakor ga ima danes. Učiti se je mogel praktično samo pri konkretnih naročilih, ki so v dobrem primeru predstavljala delovno smer ene delavnice ali ene šole. Izven te pa mu je bil svet skoraj zaprt, saj je tudi na potovanju mogel delati predvsem pri sorodno delujočih mojstrih in delavnicah. Prav tako velja v posebni meri za provinco v preteklosti dejstvo, da so naročila imela kulturni ali reprezentančni značaj, ki sta v velikem omejevala slikarsko delo v okviru, v katerem se slikar ni mogel razrasti in kjer je moral postati šablonski. Upodabljanje svetnikov ali posvetnih odličnjakov v sliki ali v kipu je že zaradi prevladujočega števila podobnih predel, zaradi ikonografskih simbolov in nujnih dostojanstveniških priznakov bilo tudi za večje umetniške osebnosti zelo težko, medtem ko je povprečnega umetnika moralo zapeljati h kopiranju. Kdor je v takem miljeju znal dati svojemu delu tudi svoj pečat, temu je treba to visoko ceniti, pa četudi ni dosegel vsestranske dovršenosti. Iz tega položaja likovne umetnosti v preteklosti je tolmačil tudi večjo aktivnost pretekle umetne obrti kot danes. Umetna obrt ni bila v preteklosti vezana na tiste okvire svojega udejstvovanja kot likovna

umetnost in zato se je mogla vprav umetna obrt vsestransko razvijati. Prav tako moda v preteklosti ni igrala tiste vloge kot danes; kolikor pa je bila vezana na dostojanstvene položaje posameznih velikašev, so ti njeno ustvarjanje samo podpirali. Kulturni čut pa je bil razvit tudi pri najširših množicah. Če je kmet pravi vsej svoji gospodarski bednosti naročil slikano ali rezbano skrinjo, je to dokaz nekega kulturnega nivoja, ki ga danes ni, ko se naročnik zadovoljuje samo s tem, kar je smotrno in ne želi ničesar več, kakor da bi naše stare skrinje, ključavnice, možnarji, vrči in drugo ne bili tudi smotrni. Te visoke kulturne ravni je treba pri sodbah historičnih umetnin upoštevati, ne pa staviti umetnine le pod lečo stilne analize in posebnih formalnih zahtev. Ustvarjati podobno sodobno kulturno gledanje, bi bila ena važnih nalog naše umetnostne kritike, ki pa se te naloge ne zaveda in nas navadno uvaja v historizem petih stilov. Tako približno je govoril pri Sv. Arehu, ko je skiciral in fotografiral za fresko v mariborski grajski kleti.

Nekako v istem smislu je pripovedoval o ljudskem slikarstvu na poti iz Jarenine, kjer sva obiskala vinsko prešo, prav tako motiv za fresko v mariborski grajski kleti. Sliki na steklo je treba priznati kulturni značaj, ker se ni zadovoljila z vulgarnim materialom, kakor je današnji sodobni tisk in se je redno čistila, kar kaže, da je bila povezana s hišo in z njenimi ljudmi. Danes pa kupuje podeželje tiskane slike, ko pravzaprav ne ve zakaj. Kdo pa se briga v današnji podeželski hiši za povečano fotografijo gospodarja in gospodinje, kdo za Srca Jezusa in Marije? Visijo pač v hiši, ker jih je v njo pripeljala množična psihoza, izkoriščena od nekega kapitalista. Komu še pade danes na misel, da bi barval hišo v več barvah, ko pa postajajo lonci s cveticami na oknih vsak dan bolj redki! Zato pa barvamo danes panjske končnice s tesarskimi in lončarskimi barvami. Kulturni ambient nam manjka — tisto ozračje, ki je porajalo slikane skrinje, slike na steklo, slikane in barvane kozarce, reliefirane vrče, barvite konjske vprege itd. Ne samo v teh delih, temveč predvsem v ambientu, ki jih je ustvarjal, smo imeli kapital, ki ga že dobro generacijo nimamo več. Ko se je razgovor v bližini postaje Pesnice bližal koncu, ga je hudomušno zaključil z izvajanjem o današnjem slikanju keramik, ki so oblikovno kuhinjska posoda. Kot taka je bila keramika črna, z današnjim poslikovanjem in božanjem pa jo hočemo napraviti za vaze; vendar pa ostane lonec to, kar je bil, namreč lonec in nič več.

Jasnega odnosa o razmerju med likovno umetnostjo in umetno obrtjo Sternern ni imel. Umetnost mu je bila samo likovna umetnost, umetna obrt pa obrt. Vendar sem dobil vtis, da je na najinih večkratnih skupnih obiskih mariborskega sobotnega trga bolj opazoval prodajalke dravskopoljske keramike in slovenjegoriških ter podpohorskih pletenin, kakor pa njihove izdelke, ki so bili na prodaj. Zato pa je imel toliko večje veselje nad cveticami, h katerim je na sobotni trg redno odhajal in odkoder ga ni bilo spraviti. V vsakem cvetu, v vsakem listu, peclju ali stebelcu je videl zanimivost, ki je vredna občudovanja. Tudi sam je često nosil cvetlico v gumbnici



suknje, navadno rdeče, včasih pa tudi bele barve. Z rdečo, nerazcveteno rožo je prišel tudi na svojo sedemdesetletnico k Josipini Slokan. Na vprašanje, če je ženin, je odgovoril, da zbira rože za tihožitja, ki jih bo začel slikati sedaj, ko postaja star.

Na sedemdesetletnici ni navzlic pogostim vabilom iz svoje preteklosti ničesar izpovedal, čeprav je bil k temu pozvan. Verjetno je bila družba prevelika, ki ji je po stari navadi samo odgovarjal na vprašanja, sicer pa poslušal. Šele proti polnoči je nanizal nekaj slik iz Ažbetovega kreditnega življenja in ga označil za očeta slovenskega modernega slikarstva. Kot napačno pa je odklonil prištevanje Sternena v četvorico impresionistov, ker da nima z njimi nobene druge skupnosti kakor življenja v istem času. Učil da se je vedno in povsod, kolikor se je le mogel, in dela to še danes. Rad bi sledil delom mladih slikarjev, vendar ne najde za to časa, za osebne stike z njimi pa je že preveč okoren.

V zvezi s Sternenovim privatnim izobraževanjem je omeniti, da je v hotelski sobi čital vsaj dvojce del. Prvo je bila nemška ilustrirana kulturna zgodovina Rima, a ne vem več avtorja in naslova. Poleg nje je bral tudi roman Margarete Mitchell »V vrtincu«. Drugače je po moji vednosti v Mariboru prebiral samo še Gerambov Steirisches Trachtenbuch, po katerem je verjetno kontroliral naše gradivo za historične motive fresk. Kadar je izšel Časopis za zgodovino in narodopisje, je dobil številko redno v dar; mi ga zanimal, ker je pustil pri vrnitvi v Ljubljano v svoji delovni sobi eno številko nerazrezano.

V času, ko je delal Sternem v Mariboru, so se polagoma sistematizirale nove muzejske razstave. Večkrat smo ga vabili, da si jih ogleda in poda o njih svojo sodbo. Poredkoma se je vabilom odzval, a namesto sodbe je vedno prorokoval, da bomo že slišali, kaj bodo rekli ljudje. Od muzejskih zbirk so ga zanimale baročna in etnografska plastika ter pohištvo; pri teh se je pogosto ustavljal, iskal pri prvih paralele, pri ostalih pa se je zanimal za tehnično izvedbo. Manjkalo pa mu je vsak odnos do zoologije in arheologije. O zoološki zbirki se je izrazil, da bi mogel živalstvo prikazovati samo lovec, medtem ko muzeji s svojimi zbirkami živalstvo samo izmaličujejo, ker ga razstavljajo izven življenjskega območja posamezne živali. Podobno ni mogel razumeti, zakaj razstavljamo prazgodovinske črepinje in takisto ni umel, zakaj arheologi točno opisujejo podrobno strukturo in dekoracijo vsake arheološke najdbe; poredno je vpraševal, kje je meja med arheologijo in otročarijo. Vse te hudomušnosti pa so bile dokaz, da smo se osebno s Sternenom močno zblížali.

Če je bil Sternem v navedenih primerih malce hudomušen, pa je bil oster, kadar so mu prinašali posamezni slikarski kandidati svoja dela v oceno. Vse je odklonil in menda je bil en sam primer (Žuža), ko je imel dela kandidatkinje za pozitivna in jo je vzel v slikarski pouk, ki so si ga od njega mnogi želeli.

Mariborska javnost je enodušno priznala uspešnost obnove slik v viteški dvorani, medtem ko so zlasti arhitekti enodušno odklonili freske v grajski kleti. Na hvalo in grajo je ostal hladen, brez besede,

reagiralo je samo z očmi. Pozneje je izjavil, da je običaj arhitektov, da podrejajo slikarstvo arhitekturi. Slikarstvo pa je avtonomna umetnost ter ne more in ne sme postati pomočnik katere koli umetnostne zvrsti.

Druga svetovna vojna ni šla mimo Sternenovih mariborskih del. Do pomladi 1950 se še niso našli portreti F. Pintarja, M. Oseta in V. Weixla, ki so bili slikani za Trgovski gremij in odkoder jih je odstranil okupator. Freske v grajski kleti je okupator prebelil, v kolikor so kazale slovensko narodno zgodovino. Ker so pod beležem ohranjene, je ohranjeno v celoti Sternеноvo delo v grajski kleti, razen v kolikor ni ene freske (čitalničarji) pod beležem načel soliter. Težko pa je bil prizadet strop viteške grajske dvorane po posledicah bombnih napadov. Pod vplivom premakanja strehe in vlage je izgubilo Sternеноvo restavratorsko delo svoj značaj ter je moral z izrednim znanjem in članom 1947 ponovno regenerirati stropne slike M. Kavčič.

Matej Sternen je z zadnjim večjim restavratorskim delom zaključil svoje restavratorstvo in je s tem končal prvo generacijo znanstvenega slovenskega restavratorstva. M. Kavčič je v ponovni regeneraciji slik na stropu viteške dvorane 1943 izvršil svoje prvo veliko restavratorsko delo in s tem pričel za Sternenom drugo generacijo slovenskega restavratorstva. Sternеноvo bivanje v Mariboru je tako tudi mejnik v razvoju zaščite zgodovinskega slikarstva na Slovenskem.

## DOLNIČARJEVA »HISTORIA CATHEDRALIS ECCLESIAE LABACENSIS« IN BONANNIJEVA »TEMPLI VATICANI HISTORIA«

Dr. F. K. Lukman, Ljubljana

V prvem poglavju svoje »Historia cathedralis ecclesiae Labacensis« poroča Dolničar o posvetovanju glede orientacije nove stolnice in o sklepu, da bo obrnjena z velikim oltarjem proti vzhodu, kakor je bila obrnjena stara. Ta sklep so narekovale čisto stvarne krajevne okoliščine, ki jih Dolničar našteva petero. Nato pripominja, da je orientacija cerkve proti vzhodu v skladu s krščanskim izročilom, in se sklicuje na pričevanje papeža Leona Velikega v 4. poglavju 7. božičnega govora, češ da so stari kristjani, obračajoč se proti sončnemu vzhodu in priklanjajoč se vzhajajočemu soncu, častili Kristusovo rojstvo, zlasti na božični dan. Potem Dolničar nadaljuje: »Za srečno in trikrat blaženo je torej imeti Ljubljano, ker po običaju, ki ga je rimska cerkev odobrila, njena glavna bazilika gleda na vzhod in je v tem pogledu srečnejša od vatikanskega svetišča apostolskega prvaka, kajti tisti, ki prihajajo vanjo, morejo pozdraviti sonce Kristusa, ne da bi se jim bilo treba obrniti nazaj; tisti prejšnji Rimljani, ki so prihajali v vatikansko baziliko v Rimu, so se po pričevanju Filipa Bonannija iz Družbe Jezusove v njegovi zgodovini tega svetišča na str. 128 »... na ploščadi vrh stopnic obračali in pozdravljali sonce, ker je ta cerkev obrnjena proti zahodu, sonce pa vzhaja tam, kamor zre njeno pročelje...« Mimogrede bodi omenjeno, da je Dolničar besede papeža Leona, ki jih je našel pri Bonanniju, napak razumel; zakaj papež ni govoril o tem, da bodi cerkev obrnjena proti vzhodu, marveč je v svoji božični pridigi bridko obžaloval navado, da so se Rimljani njegovega časa vrh stopnišča pred vstopom v cerkev svetega Petra, ki je bila obrnjena z apsidno proti zahodu, obračali proti vzhodu in s priklonom pozdravljali vzhajajoče sonce, češ da ravnajo tako »deloma iz nevednosti, deloma v poganskem duhu«. Za nas je važno, da je Dolničar ob tej priložnosti in samo na tem mestu imenoval Bonannija in navedel njegovo delo o vatikanski baziliki, ki ga je, kot bomo videli, večkrat in v obilni meri molče porabil.

Najprej nekaj besed o Bonanniju.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Prim. C. Sommervogel, Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus II<sup>2</sup> (Bruxelles—Paris 1891) 376—384; A. de Gil, art. Bonanni v Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques IX, 732/5.

Filip Bonanni (Buonnani, Bonnani) se je rodil v Rimu 7. januarja 1638, stopil jeseni 1654 v Družbo Jezusovo, poučeval humaniora v Orivetu, filozofijo v Anconi, upravljal glavni redovni arhiv v Rimu, bil rektor rimskega kolegija Maronitov in naposled bibliotekar rimskega jezuitskega kolegija (Collegium Romanum). Umrl je 30. marca 1725. Bavil se je s prirodoslovjem in z zgodovino. Med drugim je leta 1709 v dveh zvezkih izdal katalog muzeja, ki ga je bil v rimskem kolegiju ustanovil in v njem redkosti v naravi, fizikalne in matematične instrumente ter klasične in krščanske starine zbral jezuit Atanazij Kircher, »doctor centum artium« (Musaeum Kircherianum). Bonannijeva knjiga, ki jo je Dolničar imel pred seboj, pa nosi naslov: »Numismata Summorum Pontificum templi Vaticani fabricam indicantia, chronologica eiusdem fabricae narratione ac multiplici eruditione explicata atque uberiori Numismatum omnium Pontificiorum lucubrationi velut Prodrromus praemissa. Romae MDCXCVI« (folio, XV in 240 strani in z bakrotiski na 86 tablicah).<sup>2</sup>

Poglejmo sledove tega Bonannijevega dela v Dolničarjevi zgodovini ljubljanske stolnice.

Bonanni in Dolničar sta pred glavnima daljšima naslovoma označila svoji deli s krajšima naslovoma, oni kot »Templi Vaticani historia«, ta kot »Cathedralis basilicae Labacensis historia«. Razumljivo je, da je Bonanni hotel s tremi jasnimi besedami povzeti vsebino dolgovoznega naslova, ki ga je dal svoji knjigi. Ako je Dolničar hotel pred daljši glavni naslov postaviti krajši naslov, ni jasno, zakaj ni vzel kar prvih štirih besed glavnega naslova in zapisal: »Historia cathedralis ecclesiae Labacensis«, marveč je eno besedo zamenjal, spremenil besedni red in dejal: »Cathedralis basilicae Labacensis historia.« Se ni li ravnal po Bonanniju?

Očiten je pa Bonannijev vpliv v glavnem naslovu Dolničarjeve zgodovine na str. VII; v njem se namreč pojavi šest značilnih besed iz zgoraj navedenega Bonannijevega dolgega naslova. Dolničar pravi: »Historia cathedralis ecclesiae Labacensis... Cum chronologica eiusdem fabricae veteris et novae narratione. Cui accesserunt sacra aedifica et multiplices eruditiones ipsam basilicam concernentes.« Tu se Bonannijev vpliv ne da tajiti.

Bonanni je svoje delo posvetil apostolu Petru, Dolničar pa svetemu Nikolaju. Oni je sestavil dedikacijo iz tucata častnih nazivov, ki so z njimi cerkveni očetje in pisatelji zgodnjega srednjega veka odlikovali prvaka apostolov. Od teh navedemo tiste, ki jih je Dolničar v svoji posvetitvi obrnil na sv. Nikolaja. Bonanni je dejal: »Beatissimo Petro... totius fidei capiti... sancto, beato, praedicabili et adorando apostolico patri omni veneratione dignissimo... templi Vaticani chronologicam enarrationem humilimus cliens offert ac dicat.« Dolničar je pa v svoji posvetitvi na str. IX zapisal: »S. Nicolao... cathedralis ecclesiae tutelari adorando eiusdemque dioecesis... capiti omni veneratione

<sup>2</sup> Leta 1700 in 1715 sta izšli popravljene in spopolnjene izdaji. Prva izdaja iz leta 1696, pač tista, ki jo je Dolničar imel v rokah, je v ljubljanski NUK s signaturo 8069. IV. B. b.

tione dignissimo templi eiusdem honori dicato chronologica enarrationem devotissimus cliens offert ac exhibet.«

V svoji uvodni besedi »Ad lectorem benevolum« na str. XV—XVII, s katero pojasnjuje, kaj ga je k pisanju nagnilo in kakšno bo njegovo delo po vsebini in jezikovni obliki, se je pa ljubljanski operoz na Bonannija popolnoma naslonil in si s potrebnimi krajsjavami in prikladnimi spremembami prikrojil njegovo prvo poglavje, ki obsega hkrati predgovor<sup>3</sup> in je naslovljeno: »Qua occasione quove consilio scriptus hic liber. Eius argumentum et auctoris intentio.«

Postavimo navštric večje odlomke obojega besedila:

Dolničar:

Libet praeliminio paucis suscepti operis rationem reddere, qua videlicet occasione, cuius consilio et qua intentione hoc opus susceperim. Postquam Antiquitates Labacenses accurata qua potui indagine prespexeram... cupido incessit animum et haec et alia ad illam (= basilicam) spectantia ad notam sumere...

Deterrebat animum, cum nullum hactenus compererim, qui speciatim de veteri basilica tractasset. Attigerunt quaequam de ea...

...vacillantem animum induxi, ut accurate (non ad captandam vanam auram et ut in eorum numerum, qui eruditione praediti hanc aetatem condecorant, adscribar) pervestigatis ac designatis eius basili-

Bonanni:

Paucis me praefari oportet et tibi, illustrissime Praesul, suscepti operis rationem reddere. Postquam Pontificiorum numismatum accuratam indaginem... tuo consilio seu potius dicam iussu incoeperam... multa recognovi... Quamobrem eiusdem fabricae quodammodo aetatem veluti in chronologicis tabulis indicatam advertens, cupido incessit singula quaeque ad eam spectantia intime perlustrandi...

Deterrebat animum variae molis opus... et ob id maxime, quod scirem eiusmodi laborem me subiturum, in quo doctissimos viros eximia cum laude desudasse cognoveram. Scripserunt enim...

... animum induxi, ut accurate (licet postremus, et in eorum numerum, qui eruditione praedicti hanc aetatem condecorant, minime enumerandus) pervestigatis designatisque signillatim eius basili-

<sup>3</sup> Bonanni je svoje delo poklonil pomembnemu arheologu Janezu Justinu Ciampiniju (1633—1698), le-ta ga je bil, kot pravi, s svojim nasvetom spodbudil in mu pisati kar ukazal. O Ciampiniju prim. H. Leclercq v Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie III, 1585—1588; J. Sauer v Lexicon für Theologie und Kirche II, 961/62.

cae singulis partibus pro viribus separato volumine comprehenderem, quo templum nostrum a prima origine ad nostra usque tempora deductum inspici potest, quod, quamvis humanas vices iteratis vicibus perpessum, ex ignibus illustrius, e ruinis, quas minabatur, firmius et nobilius surrexisse vidimus ac actu experimur longe maiori splendore ac maiestate post ruinae minas qua marmoreis qua pictoratis ornamentis ad coelum usque surgere, quod non solum indigenae, sed et orbis excelsae molis excellentiam admirabundus suspiciet. Nec vanus augur fuero, si a tot summae dignitatis et in rebus cognoscendis perspicacissimus viris decantato vaticinio subscripsero ... quod propheta Aggaeus de templo Hierosolymitano, hoc de nostra basilica Labacensi efferemus: »Magna erit gloria domus istius novissimae.«

Methodum, lector benevole, qua labores meos chronologica narratione comprehendam, tibi breviter indico. Veteris basilicae et novae figuram, partes praecipuas, per quos erecta et restituta, et quaecumque memoratu digna vel supersunt, pro possibili complectar, non coniecturis, sed aucto-

cae partibus ac servata in singulis temporum omnium periodo, prout assequi possem, separato volumine multa comprehenderem, ex quibus templum Vaticanum a prima origine ad nostra usque tempora deductum, inspici posset; et quamvis Romanae ecclesiae hostes infestissimi illud devastare pluries studuerint, firmius e veneribus, ex ignibus illustrius, nobilius e ruinis idem surrexisse videretur. Humanas quippe vices frequentissime illud perpessum esse pro comperto habemus, at nunc pulchrius se, quam multa ante saecula splendescere. Romani enim Pontifices ... splendorem illi ac maiestatem adiacere conati sunt qua marmoreis, qua pictoratis, qua inauratis ex metallo ornamentis, ut iam non Roma tantum suspiciat, sed orbis admirabundus huius excelsae molis excellentiam, et illud aptari possit praeconium, quod olim de ipso Hierosolymitano templo ab Aggaeo propheta prolatum est, videlicet: »Magna erit gloria domus istius novissimae.«

... veteris aream basilicae eius figuram, partes praecipuas, architecturae modum, auctores, per quos erecta et restituta, tempora, per qua stetit aut esse desiit, illius prospectus varios, et quaecumque memoratu digna vel interiere vel supersunt, complectar, illa tamen verius attingam quam pene innumera numerabo...

ritate, documentis aut propria experientia comprobans. Qui etenim partes boni agit historici, ea, quae fuerunt, oculis legentium exponit; secus pictor et poeta, qui pariter ea, quae possunt esse, conatur exprimere.

Nec expectes exactum opus, sed immaturam enarrationem ceu opus prodromum, luculentiori tractatione a feliciore ingenio prosequendum. Et si me in aliquibus defecisse animadverteris, tua, quae praeditus es humanitate, orrores ne adscribas meae voluntati, sed vastae materiae, brevi quatuor tantummodo mensium spatio horis successivis delineatae; notitiarum in super defectum, aut in archiviorum latebris sepultae aut iniuria temporum abrasae, quae ad perfectius exarandum opus deseruissent.

Illud demum tibi expono me plano, intelligibili tamen stylo usurum, ut sine fucis nuda veritas elucescat. A verbis abstinerebo supervacaneis, nec speciosum oratorium stylum prosequutus solita ac plana utar lectione, ut sine pretiosi temporis iactura maturos potius fructus quam frondium inutilem apparatus oculis legentium subiiciam.

Pri opisovanju stare in nove ljubljanske stolnice se Dolničar kajpada ni mogel kdo ve koliko opirati na Bonannijevo zgodovino

Itaque ... methodum, qua labores meos comprehendam, tibi breviter indico, ut si me in aliquibus defecisse animadverteris, tua, quae praeditus es humanitate, errores meae voluntati non tribuas, sed vastae operis moli, in brevissimam epitomem quinque tantummodo mensium spatio ethoris quidem successivis coarctatae; notitiarum in super inopiae, quae ad perfectum opus conferre potuissent, aut e publicis monumentis abrasae aut imperviis archiviorum latebris penitus consepultae...

Qui partes agit historici, ea, quae fuerunt, oculis legentium exponit; secus pictor et poeta ea saepe, quae possunt esse, conatur exprimere...

Illud demum tibi expono me consiliis tuis libenter paruisse in hac dissertatione publico iuri tradenda, nempe ut veluti prodromus luculentiori numismatum tractationi praeiret...

Caeterum in chronologica narratione texenda a verbis abstinerebo supervacaneis, nec oratorium stylum prosequutus, planam comparabo lectionem, ut sine temporis pretiosi iactura maturos potius fructus quam frondium inutilem apparatus oculus inspiciat...

rimske cerkve sv. Petra. Le za opis ostrejša stare šenklaške cerkve mu je bil Bonannijev opis strehe na stari vatikanski baziliki za vzorec.

Dolničar:

Tectum modo lustremus. Id erat mira arte et firmitate confectum, tantae altitudinis, quantae ipsa basilica. Trabes maiores ingentis erant magnitudinis, quibus transtra praestiterant. His tigna ingentia super imposita, quae utrinque deducta ad culmen ipsum convenientia simul iungebantur et firmissimis capreolis connectebantur, canteriis superstructa. Media pars navis, utpote maior, tegulis latertiis, chorus e contra seu sacrarium tegulis saxeis, vulgo Schufferstein, tegebatur; sicque amplissimae tecti moles adversus caeli tempestates et nivium pondera durissima contignatione solidata firmissime stetit.

Bonanni:

Antiquae basilicae summam adiciemus, si parietibus tectum imposuerimus... Ingentibus trabibus ingentesque abiignae tabulae fuerant impositae, quod non exiguum decus nec infirmum lacunaribus robor adiecit. Trabes ipsae tecti universi contignationi transtra praestiterant. Transtris capita canteriorum quoque vel tignorū ingentium super imposita, quae utrinque deducta ad culmen ipsum convenientia simul iungebantur et firmissimis binis capreolis connectebantur, quorum alter a summo culmine ad medium transtri, alter in modum crucis priorem capreolum secans ad canterios pertingebat. Canteriis templa modicis intervallo disposita, templis asseres impositi, asseribus latertii imbrices magni superstructi, sicque amplissimi tecti moles adversus saevientis caeli tempestates firmissima contignatione solidata perseveravit.

Bodi dovolj tega, kako se je Dolničar okoristil z Bonannijevim delom.

Ob tej priložnosti pa kaže opozoriti na dostavek, ki ga je Dolničar na strani XVIII pripisal svojemu predgovoru »Ad lectorem benevolum«. V tem dostavku naglašaja dvoje: 1. Nihče ne more izlahka dati na svetlo dela, ki bi ga ne zadela neprijazna sodba nasprotnikov, kritikov in »Zoilov«. 2. Modernim pisateljem se očita, da iz drugih prepisujejo in jemljejo izreke ter s tujim blagom bogate in krase svoje knjige. Izpisovanje je sicer ročno delo, toda za urejanje nabranega gradiva je potrebno duševno delo. Grajani pisatelji posnemajo čebele, ki med,

<sup>4</sup> Retor in sofist Zóilos (okoli 400—350) je zlohотно in porogljivo presojal Homerjeve pesnitve; zato se ga je prijel priimek »homeromástix«, Homerjev bič.



nabran po različnih cvetovih, prebavijo in spravijo v satovje, kot je dejal Lukrecij (De rerum natura III, 11. 12): »Kakor čebele na cvetonosnih pašnikih vse pokušajo, prav tako pobiramo mi vse zlate besede.« »Iz enakega razloga,« zaključuje Dolničar, »sem sklenil, v tem svojem delu posnemati čebelo, ki iz tujih cvetlic gradi sladko satovje.«

En sam pogled v Dolničarjev rokopis prepriča vsakogar, da gre tu za poznejši dostavek. S prvotnim predgovorom je ljubljanski operoz »blagohotnemu bralcu« pojasnil, »ob kateri priložnosti, po čigavem navetu in s kakim namenom« se je lotil svojega dela. Ta lepo zaokroženi predgovor, v katerem je porabil prvo poglavje Bonannjivega dela, je Dolničar skrbno in lično s temnim črnilom napisal na XV., XVI. in polovici XVII. strani, in sicer tako, da je pustil zgoraj, na levi strani in spodaj širok prazen rob, zgoraj 45 mm, na levi 30 mm, spodaj na dveh straneh 35 mm. Dostavek na XVIII. strani pa je namenjen ne »blagohotnemu bralcu«, temveč zlohotnim kritikom, in Dolničar ga je napisal z bledim črnilom naglo, z nepritajeno nejevoljo uporabljajoč nenavadne kratice; začel je pisati v isti višini kakor na prejšnjih straneh, a levi prazni rob je na zgornji polovici strani le 22 mm, na spodnji polovici komaj 15 mm širok; spodaj pa je zadnja vrstica potisnjena prav ob rob lista.

Vse kaže, da meri ta poznejši dostavek na nekega neznanega ljubljanskega Zoila, ki je izrekel o Dolničarjevem delu neprijazno sodbo in mu oponesel prav to, da se je naslonil na Bonannija; saj mu drugega omembe vrednega izposojanja pri drugih pisateljih ni mogel očitati.

### Summarium

Joannes Gregorius Dolničar (Thalnitscher de Thalperg) in sua, quam a. 1701 seq. composuit, »Historia cathedralis ecclesiae Labacensis« usus est »Templi Vaticani historia«, a Philippo Bonanni a. 1696 Romae in lucem edita, ime in prilogo »ad lectorem benevolum« caput primum laudati operis ad materiam suam accomodavit. Ea porro, quae de »osoribus, criticis et Zoilis« prologo posterius subiunxit, auctor scripsisse videtur ad refellendas et redarguendas reprehensiones propter usum immodicum operis alieni.

## NEKROLOGI

### DR. FRANCE MESESNEL

Univ. profesor in spomeniški konservator

Največjo žrtev naše mlade umetnostne zgodovine pomeni zločinski uboj dr. Franceta Mesesnela dne 4. maja 1945, ko je zora osvoboditve že zlatila slovensko nebo, v gozdu Veliko Smrečje pod Turjakom.

France Mesesnel je bil rojen dne 25. novembra 1894 v Cervignanu v bližini južnega obrobja vinorodnih slovenskih Brd, v bližini tisočletne jezikovne meje med Slovenci in Furlani. Bil je pristen Primorec po rodu, značaju in čustvovanju. Gimnazijo z maturo je dovršil l. 1913 v Ljubljani, a je že kot gimnazijec sanjal o aktivnem umetniškem poklicu. Vpisal se je v Jakopičevo slikarsko šolo in razstavil l. 1913 svoje prvence pod psevdonimom Martin Burja. L. 1913/14 je študiral zgodovino umetnosti na dunajski univerzi in istočasno obiskoval tudi slikarski oddelek na umetniški akademiji. Vojna je prekinila njegove študije. Nadaljeval jih je šele od 1919 dalje v Zagrebu in v Pragi, kjer jih je dovršil z doktoratom na podlagi disertacije o Janezu Wolfu l. 1922. V umetnostni zgodovini se je izpopolnjeval l. 1922/23 dalje v Pragi in ferialno l. 1927 v Parizu. L. 1923 je postal asistent v umetnostno zgodovinskem seminarju v Ljubljani in se odslej živahno uveljavljal v razvoju te stroke v Ljubljani kot eden glavnih oblikovalcev Narodne galerije, njen upravnik l. 1927/28, kot odbornik Umetnostno zgodovinskega društva, kot predavatelj in prireditelj razstav in kot sourednik Zbornika za umetnostno zgodovino v l. 1924/27. Šele ob njegovem sodelovanju je naše glasilo zadobilo tisto končno obliko, s katero se je uveljavilo doma in v svetu. L. 1928 je postal kustos muzeja Južne Srbije v Skoplju in se strokovno tako uveljavil, da ga je tamošnja filozofska fakulteta izbrala l. 1930 za honorarnega učitelja umetnostne zgodovine. Raziskoval je srbske srednjeveške freske, vodil važna srednjeveško arheološka izkopavanja in uredil arheološki oddelek Muzeja Južne Srbije v kuršumljanu v Skoplju. L. 1933 je postal docent in se odslej posvetil vseučiliški karieri. L. 1938 je postal izredni profesor v Skoplju, istočasno pa je bil poklican v Ljubljano, kjer je prevzel vodstvo Spomeniškega urada kot konservator in banski spomeniški referent. Ljubljanska univerza pa ga je pozvala k sodelovanju kot honorarnega profesorja za bizantinsko umetnostno zgodovino s posebnim ozirom na starokrščansko umetnost. Po okupaciji Ljubljane so ga

Italijani med prvimi zaprli kot sumljivega, da podpira narodno osvobodilne težnje. Po daljši preiskavi so ga spustili. L. 1944 pa ga je osumila sodelovanja z osvobodilnim gibanjem domača policija in ga zopet zaprla. Da ga odtegnejo domačim šikanam, so ga po prizadevanju njegovega prijatelja koroškega deželnega konservatorja dr. W. Frodla dodelili koroškemu deželnemu konservatorskemu uradu. Naštanjen je bil v Lienzu, kjer je svoje strokovno delo usmeril predvsem na študij srednjeveške umetnosti v sosedni Furlaniji in zvez slovenske umetnosti s furlansko in italijansko. Na začetku pomladi l. 1945 pa je ljubljanska policija izsilila njegovo ponovno izročitev. Par dni pred osvoboditvijo je bil z drugimi žrtvami zločinskega policijskega režima ubit v gozdu pod Turjakom.

Mesesnel se je uveljavil v naši znanosti kot umetnostni zgodovinar in kot publicist. Seznam njegovih del se nahaja deloma v SBL 5. zv. str. 102, deloma v ZUZ XV., str. 80 in v Razgledih l. 1947; po publicistični strani izpopolnjuje te podatke A. Židarčič-Petrč v Ljudski pravici dne 6. maja 1950, str. 5; končno podobo Mesesnela publicista nam bo dala napovedana, po L. Menašaju prirejena in komentirana izdaja njegovih zbranih spisov. Od posebne študije iz strokovnega peresa pa pričakujemo končno podobo Mesesnela umetnostnega zgodovinarja.

Kot znanstvenik se je Mesesnel uveljavil tako v slovenski umetnostni zgodovini kakor širše pomembno posebno kot raziskovalec srbsko bizantinske umetnostne zgodovine. Obdelal je freske v Nerezih in v cerkvi sv. Nikite, pisal o cerkvi sv. Nikole Bolničkog v Ohridu, o starokrščanski baziliki v Suvodolu pri Bitolu, o srednjeveški srbsko bizantinski plastiki in drugo. Izdal je odličen Vodnik po Ohridu in okolici. Posebno mesto pa mu pripada kot raziskovalcu novejše slovenske umetnostne zgodovine. Od njega smo opravičeno pričakovali, da nam bo napisal zgodovino sodobne slovenske umetnosti, v katero se je poglobil in zbral neprecenljivo gradivo zanj v disertaciji o Wolfu in v pomembnih študijah o J. Petkovšku, o bratih Šubicih itd. Prvi zreli sad tega dela je bila knjiga o bratih Šubicih, ki je izšla 1939 in predstavlja vzor umetniške monografije.

Mnogo znanstvenih izsledkov vsebujejo njegovi prispevki, poročila in kritike v ZUZ, v Glasniku Skopskog naučnog društva, v Južnem Pregledu, v Godišnjaku Skop. Filoz. Fakulteta, v Narodni Starini, v praški Slaviji, v Domu in svetu, v SBL itd. Publicistično in kulturno borbena pa se je udeleževal posebno v svojih prispevkih za Sodobnost.

Zadnja leta svojega življenja, posebno pa medvojna leta se je posvetil problematiki spomeniškega varstva, s katerim je ozko sodeloval že v Makedoniji. Pripravljal je tudi osnove reorganizacije tega posla po vojni. O njegovem praktičnem delu pričajo posebno njegova temeljita konservatorska poročila v ZUZ od 1938 dalje. Na njegovo ime se veže več važnih umetnostno pomembnih odkritij, tako predvsem odkritje in prva publikacija reliefno in slikarsko okrašenih kril gotskega oltarja iz Gorenje Lendave, odkritje fresk v Maršičah, v Mošnjah in v Ratečah in mnogo drugega. Najpomembnejše restavratorsko podjetje njegove službene dobe pa je obnova mariborske stolnice z izrednimi znanstvenimi izledki.

Vojna je njegovo pozornost osredotočila predvsem na umetnost rodnega mu Slovenskega Primorja in njegove vloge v zemljepisni celoti tega dela Evrope v zvezi z argumenti, s katerimi bi lahko od kulturno zgodovinske strani podkrepili naše pravice do Primorja. Prav od tega dela ga je nasilno odtrgala smrt.

Nasilna smrt je preprečila, da Mesesnel ni mogel dovršiti nobenega načrtov, ki jih je smatral za svojo življenjsko nalogo. To je bil slovenski pregled bizantinske umetnosti, to je bila zgodovina slovenske umetnosti v XIX. stol., to je bil umetnostno zgodovinski oris Slovenskega Primorja. Tako je z njegovo smrtjo naša umetnostna zgodovina za troje važnih poglavij ubožnejša.

Fr. Stelè

## MATEJ STERNEN

Slikar in restavrator

Dne 28. junija 1949 je v Ljubljani umrl zadnji četvorice slovenskih impresionistov Matej Sternen.

Rojen je bil dne 20. septembra 1870 na Verdu pri Vrhniku. Študiral je najprej na Umetnoobrtni šoli v Gradcu, nato pa slikarstvo na umetniški akademiji na Dunaju. Slava Ažbetove šole ga je l. 1897 zvalila v Monakovo, kjer je ostal do Ažbetove smrti (1905), vračajoč se čez poletje domov, kjer se je slikarsko izpopolnjeval v naravi in restavriral. Tudi pozneje se je do l. 1914 vračal vsako zimo v Monakovo. L. 1906—1908 je slikal v okolici Škofje Loke, v Gorenji vasi in v Godeščah. L. 1908 je bil v Parizu, l. 1910 je slikal v okolici Devina. Od l. 1911 je živel z malimi presledki do smrti v Ljubljani. Med prvo vojno je bil vojni slikar. Že l. 1914, posebno pa po vojni, je marsikatero poletje prebil in slikal v Dalmaciji. L. 1921—1930 je bil učitelj risanja na tehniški fakulteti univerze v Ljubljani. L. 1939 in 1940 je izvrševal večja restavracijska in slikarska dela v Mariboru. Po drugi vojni se je kljub starosti z velikim temperamentom posvetil slikarstvu; zadnje leto je naglo pešal, a nas je kljub temu nepričakovano naglo za vedno zapustil.

Pokojni Sternen je bil izredno marljiv in plodovit umetnik. Kakor pri vsakem pravem umetniku tudi pri njem ni bilo meje med umetnostjo in siceršnjim ukvarjanjem. Prvotno je bil namenjen umetni obrti in je pozneje vzdrževal stik z obrtnostjo in rokodelstvom, s tem si je ustvaril izredno široko osnovo za možnosti svojega dela. Vendar pa tudi, kadar je izvrševal čisto tehnična dela restavriranja fresk in oljnih slik, ali kadar se je ukvarjal s tehničnimi problemi slikarstva, niti malo ni pozabil, da vse to vrši v interesu svojega umetniškega poklica in njegove izpopolnitve.

Prav zaradi te široke osnove, na kateri se je razvijalo, je Sterneno umetniško delo težko pregledno, pa vendar v vseh svojih pojavih logično. Med tehnikami, katere je s posebno vnemo gojil, sta na prvem mestu oljni način in fresko. Gojil pa je ob njih vse sorodne vrste, zidno tempero in sgraffito, tempero, gouache in akvarel. Bil je med

prvimi sodobnimi umetniki pri nas, kateremu grafika ni bila samo postranska, pomožna ali reproduktivna zvrst umetniškega posla, ampak je ž njo reševal polnovredne umetniške naloge. Obvladal je ujedenko, crayon in monotipijo, ki mu je bila kot impresionistu zaradi svojega slikovitega izraza najbližja. Popolnoma neznan pa je široki javnosti kot risar. Risal je neprestano; kar mu je bilo pravkar pri roki, mu je v danem primeru poslužilo kot beležnica nenavadnih domislekov in vtisov, rob časopisa, tramvajski listek, gostilniški račun, kuverta in podobno, razume se, da se ni branil pravega risarskega bloka, nekako najbolj pa mu je ustrezal beli pisalni papir. Risal je največ s svinčnikom, pa tudi s črnilom in s tušem. Te risbe so največkrat beležke, študije; predstavljajo pa tudi različne stopnje risarskega oblikovanja, prav do izdelkov, ki jim je treba priznati samostojno kreativno vrednost, čeprav so zanj to bile samo neprestane vaje v likovnem opazovanju in fiksiranju vtisov.

Kakor je široko Sternenovo tehnično prizadevanje, prav tako je široko vrstno področje njegovega umetniškega dela. Sternen namreč ni odklanjal nikakega umetniškega posla, čeprav je zvesto prisegal na načelo umetniške poštenosti. Zato ga srečujemo na vseh poljih umetniškega posla od krasilno služočih do umetnostno najsamostojnejših. Slikal je cerkvene prostore (Škocjan na Dol., Koroška Bela, frančiškani v Ljubljani) in tudi tu pokazal zanimiv razvoj in oploditev s pridobitvami čisto umetniških prizadevanj; ni odklanjal plakata ne ilustracije, če je za to bila prilika; predvsem pa je z redko doslednostjo več kakor pol stoletja izpopolnjeval svoj oljni način in se je priboril do suverene obvladanja barvno impresionističnih učinkov. Tudi v ti svoji glavni skupini je bil širok; v ospredju je sicer človeška figura, zraven pa tudi interieur, krajina, tihožitje. Če danes pogledamo na celoto njegovega dela, se nam pokažeta posebno dve vrsti, kateri je gojil, portret, pa ne popolnoma čist ampak nekam genreski portret, in ženski akt, pa tudi ta največkrat ne kot akt sam zaradi sebe, ampak kot žarišče svojega barvnega okolja. Pri reševanju teh nalog pred naravo je Sternen kot slikar najmočnejši, najbolj sam svoj. Cerkvena in druga, posebno zgodovinsko tematična naročila so zahtevala tudi, da figuralno komponira; toda čeprav je z nekaterimi kompozicijskimi motivi pri frančiškanih nedvomno nadpovprečno uspel, je treba priznati, da mu taka »narejena« umetnost nekam ni ustrezala, ker je bil prirojeno preveč naturalistično razpoložen, naturalizem pa ne ljubi kompozicije.

Kot ustvarjajoč umetnik se je razvil Sternen do izrazite umetniške osebnosti, ki predstavlja v svojih zrelih slikarskih dognanjih enega viškov slovenske umetnostne kulture. Ob Groharju, Jakopiču in Jami je Sternen umetniški tip, čigar moč je v barvni analizi optičnih pojavov. Ker mu ne gre za znanstveno analizo barvnih pojavov, ampak za iskustveno pridobljen in izvežban način opazovanja, se izogne neživljenjski doktrinarnosti skrajnega pointilizma in obdrži vrednost neumornega borca za barvno optični izraz opazovanih motivov. Ker je tako končno le predmetni motiv sam v svojem barvnem izrazu predmet njegovih likovnih prizadevanj, je razumljivo, da se mu barvno optična podoba sveta ne razblini v barvno tkivo abstrahirano od predmetne

osnove, kakor pri mnogih doslednih impresionistih; zato tudi je postal prav Sternem med našimi impresionisti edinstveno sposoben za oblikovanje figuralne motivike v impresionističnem smislu. Izredno hvaležna bo kedaj naloga naše umetnostne publicistike, da nam iz teh osnovnih razpoloženj opredeli umetniško osebnost Sternenov.

Poleg umetniškega prizadevanja pa je bila druga njegova življenjska delavnost restavratorstvo. Mislim, da ga je sem pripeljalo manj kako globlje nagnjenje kakor slučaj, ker ga je začetna ozka zveza s slikarsko obrtjo kar nehote pripeljala do tega posla, ki ga je nato začel zanimati kot tehnični posel, na drugi strani pa mu je po lastni izjavi omogočal, da z delom izpolni jalove presledke v umetniškem delu. Sam se je vedno čutil predvsem umetnika in mu ni bilo ljubo, če se je preveč poudarjalo restavratorstvo. Včasih je ta del svojega poklica kar nejevoljno zavračal, češ, šlo je pač za kruh in da ni bilo treba tratiti sil v brezdelju. Vseeno pa je bil z vsem srcem tudi pri tem poslu, ki mu je bil, kadar je bil problem zanimiv, naravnost strastno udan. Ugajalo mu je tudi, ker se je delo vršilo največ v poletnih mesecih in mu je življenje na deželi nadomestilo letovišče; imel je zaslužek, zraven pa je lahko tudi zase delal. Kakor že povedano, je prišel k restavratorstvu po svojih slikarsko obrtniških zvezah. L. 1898 je namreč Pavle Šubic prevzel po nalogu Centralne komisije za varstvo spomenikov restavriranje fresk v Skaručni. Pomagal mu je Sternem. Šubic pa se je pokazal tako nesposobnega, da so nadaljevanje dela v ladji izročili Lojzetu Šubicu in Sternenu, ki sta ga tudi uspešno dovršila. Odslej je Sternena Centralna komisija vse pogosteje zaposlovala. V delavnici je restavriral pozimi prenosne slike, na mestu pa poleti freske po cerkvah, kapelicah in gradovih. Pri delu za disertacijo o gotskem stenskem slikarstvu na Kranjskem sem ga pred 40 leti spoznal v Bodeščah in sva odslej ostala do smrti v prijateljskem razmerju in v najožjem sodelovanju. Njegov ugled je narastel posebno l. 1911 z deli pri Sv. Primožu nad Kamnikom. L. 1914 je bil med kandidati za dvornega restavratorja. Od l. 1920 dalje je bil Sternem kot restavrator glavni sodelavec slovenskega Spomeniškega urada; pomembna odkritja gotskih fresk v Sloveniji, ki so odslej sledila, so do l. 1941 najožje zvezana s Sternenovim sodelovanjem. Pregled tega skupnega dela do konca l. 1938 vsebuje razprava Spomeniki srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji v Serta Hoffilleriana, Zagreb 1940. Med prvo vojno je Sternem izvrševal te vrste dela kot vojni slikar v Brucku ob Muri in drugod, med obema vojnoma pa posebno tudi v Dalmaciji. O tem je napisal v našem listu v VI. letniku članek Restavratorjevo potovanje po Dalmaciji. Ni pa uspel, da opiše tudi svoje restavratorske skušnje, kar je večkrat obetal. V tem poslu si je vzgojil samo enega nadebudnega učenca, Franja Goloba, ki je pod njegovim vodstvom deloval od 1934 dalje in padel kot žrtev nasilnega nemškega okupatorskega režima že l. 1941.

Ob tem poslu ni nikdar pozabil na možnosti lastne umetniške izpopolnitve. Študiral je tehniko freske, s tem da je odkrite freske kopiral na montirano fresko osnovo. Mnogo je akvareliral in pomanjšano akvarelelno kopiral taka dela za Spomeniški urad, pogosto pa tudi zase.

Rad je kopiral tudi slike ali dele pomembnejših oljnih slik, katere je restavriral. Zgodilo se je celo, da so njegove kopije po Kremser-Schmidtu v Velesovem zagrebški starinarji ponujali kot Kremser-Schmidtove originale. S temi skušnjami, posebno glede fresko tehnike, se je skušal okoristiti tudi pri lastnem umetniškem prizadevanju. Tako je sanjal o freskah, ki bi jih izdelal na na mrežo montirano fresko osnovo v delavnici in jih izdelane vzdal v steno. Zelo je bil ponosen, ko je razmeroma velika taka slika brez poškodbe prenesla transport v Pariz in nazaj. Sternen je bil prvi pri nas, ki je izvršil snemanja in prenose fresk na novo montirano osnovo.

Naš Zbornik se spominja Sternena še posebej tudi kot vnetega svojega propagatorja, kot člana in odbornika Umetnostno zgodovinskega društva od začetka dalje in inteligentnega sodelavca pri umetnostno zgodovinskih raziskovanjih.

Fr. Stelè

### Msgr. VIKTOR STESKA

Življenjepisec slovenskih slikarjev

Dne 1. januarja 1946 je v Ljubljani umrl neutrudni propagator našega Zbornika in slovenske umetnosti msgr. Viktor Steska.

Rojen je bil dne 1. januarja 1868 v Ljubljani, kjer je po dovršeni gimnaziji stopil v bogoslovje. Po posvetitvi v duhovnika l. 1891 je služboval po raznih krajih ljubljanske škofije. Kasneje je do l. 1918 služboval v škofijski pisarni v Ljubljani, nazadnje kot ravnatelj. Po prvi vojni je bil do 1926 referent za bogočastje v pokrajinski vladi za Slovenijo, nato pa je skoraj do smrti vodil škofijsko računovodstvo.

Steska pripada tisti duhovski generaciji s konca XIX. in začetka XX. stol., ki se je pod vodstvom prelata Smrekarja in kanonika J. Flisa začela zanimati za domačo umetnost in pomagala pri zgradnji temeljev slovenske umetnostne zgodovine. Kot mnogoletni spremljevalec škofa pri vizitacijah cerkva in župnij je imel priliko, da je osebno do podrobnosti spoznal našo cerkveno umetnostno spomeniško posest. V zvezi s svojimi opazovanji in odkritji, — kajti takrat je bilo treba še dobesedno odkrivati celo to, kar nam velja danes za nesporno spomeniško pomembnost, — je Steska s svojimi arhivskimi raziskovanji pojasnil marsikatero podrobnih vprašanj naše umetnostne preteklosti. Zraven pa je marljivo izpisoval podatke iz matrik in cerkvenih računov o umetnikih. Iz teh prizadevanj je nastalo njegovo glavno delo, ki je izšlo l. 1927 pod naslovom Slovenska umetnost I. del. Slikarstvo.

Pregled njegovih tiskanih del iz področja slovenske umetnostne zgodovine je ob njegovi 70 letnici objavil v ZUZ XIV., str. 37—39 R. Ložar. Njegovo publicistično delo pa je bilo mnogo širše in je posegalo v vsa zgodovinska področja. Zraven tega je bil marljiv propagator zanimanja za domačo umetnost, predaval je in vodil ekskurzije, posebno odkar se je ustanovilo Umetnostno zgodovinsko društvo, ki mu je bil do smrti odbornik, podpredsednik, blagajnik in nazadnje od 1934

dalje častni predsednik. Od l. 1894 pa je sodeloval v Društvu za krščansko umetnost kot soustanovitelj in odbornik. Naš list, čigar ekspedicijsko je osebno vodil, ga prišteva med svoje najmarljivejše sotrudnike. Z isto vnemo kakor pri našem društvu je sodeloval v prvem desetletju njenega obstoja pri Narodni galeriji.

S spredaj omenjenim svojim življenjskim delom, ki obsega življenjepise slovenskih slikarjev, je Steska postavil enega temeljnih kamnov naši umetnostni zgodovini. On je tu združil sadove prizadevanj Erberga, Kukuljeviča in Strahla in njihove izsledke izpopolnil z arhivskimi podatki in in z ustnim izročilom o naših umetnikih. S tem je omogočil, da se je mogla naša strokovno vodena umetnostna zgodovina po prvi svetovni vojni tako naglo povzpeti nad golo zbiranje podatkov o umetnikih in umetninah in mogla preiti na globlja umetnostno zgodovinska vprašanja. Disertacije in monografije slovenskih umetnikov se vse opirajo na neprecenljivo preddelo Steskovo. Naslov knjige, v kateri je končno zbral in izdelal svoje izsledke, pa kaže, da mu je bilo pred očmi mnogo več nego je dal, namreč oris slovenske umetnostne zgodovine po njenih glavnih področjih slikarstvu, kiparstvu in arhitekturi. Izdelal je samo slikarstvo, a že to jasno kaže, da je omagal že pred problemom periodizacije te tvarine. Posebno mu še ni uspelo povzpeti se do scene anonimnih dejstev v naši umetnostni preteklosti kakor je n. pr. srednjeveško slikarstvo. Zato ni uspel niti da tvarino pregnete in jo poda pod enotnim vidikom in vloge razdeli sorazmerno njeni umetnostno zgodovinski pomembnosti. Značilno je, kako je razdelil tvarino kar mehanično v tele skupine: Gotiško slikarstvo, ki mu je posvetil vsega 4 strani; Tuji slikarji XVI.—XVIII. stol.; Naša renesansa; Doba škofa Tomaža Hrena; Valvasor in njegovi sodelavci; Barok; Umetnost ob koncu XVIII. stol. (rokoko in klasicizem); Langusova doba; Wolfova doba. Popolnoma pa je odrekel pri orisu novejšega slovenskega slikarstva, mimo katerega bi slovenski zgodovinar, ki odkrije globlje zasidrane razvojne sile, ne bi smel na dnevni red, posebno ker je bil ob času postanka te knjige l. 1927 impresionizem že zaključeno, stvarni oceni ne več izmikajoče se zgodovinsko poglavje. Značilno za Steskovo delo je posebno, da mu ni uspelo, da bi bogato in dragoceno gradivo, ki ga je zbral, podredil enotnemu konceptu; zato imamo tu poleg pravcatih monografij o Metzingerju, Quagliju, Jelovšku, Cebju, Langusu, Potočniku, Layerju, Wolfu, bratih Šubicih, kaj skromne podatke o mnogih drugih, ki so tudi pomembni; poleg resničnih in pomembnih umetnikov pa so preobširno obdelani in precenjeni razni slikarji rokodelci, ki kot umetniki nič ne pomenijo. Pomanjkanje kvalitete kriterija povzroča celo, da se samouštvu in kopistovstvu upošteva kot polnovredna umetnost. Steska je namreč končno le zgodovinar ljubitelj, ki je samo po materiji, katero obdeluje, ne pa po metodi umetnostni zgodovinar. Kljub vsemu temu pa on zasluži častno ime »Slovenski Vasari«.

Razen življenjepisov naših slikarjev so posebno pomembni njegovi spisi o kiparju Fr. Robbi in ljubljanskih baročnih kiparjih, o Jelovškovih freskah v Grobljah, o Kremser-Schmidtu in o cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom.



Steska pa ni bil samo neizmerno marljiv znanstveni delavec, ampak predvsem tudi blag človek, anima candida, kakor jih redko srečujemo v življenju. S to svojo človeško lastnostjo, s katero je znal sebe podrediti interesu skupnosti, je veliko koristil interesom Umetnostno zgodovinskega društva in Zbornika za umetnostno zgodovino, ki ga bosta ohranila v trajnem spominu.

Fr. Stelè

## FRANJO GOLOB

Slikar in restavrator

Dne 3. septembra 1941 je padel med prvimi talci kot žrtev nemškega okupatorskega režima na Štajerskem in na Gorenjskem slikar in restavrator Franjo Golob.

Rojen je bil dne 5. aprila 1915 na Prevaljah na vzhodnem Koroškem. Čeprav je pozneje živel in se šolal v Mariboru in v Ptuj, je vseeno smatral vedno vzhodno Koroško za svojo pravo domovino in je bil po temperamentu in čustvovanju pristen severni Slovenec, lirična sanjava duša kakor mnogi Korošci. Zaradi bolezni je po dveh letih zapustil gimnazijo v Ptuj in se posvetil v Mariboru podobarsko-pozlatarski obrti v delavnici podobarja in pozlatarja Al. Zorattija. Za njegovo nadaljno usodo je bil zopet pomemben Ptuj, kjer je njegov mojster prevzel dela v minoritski cerkvi; tam je pravkar M. Sternem odkrival izredno pomembne ostanke srednjeveških stenskih slikarij. Nepozabno je zame, kako je nekega dne stopil k meni mlad, od dela zaprašen pozlatarski pomočnik, in mi pred pravkar odkrito, dotlej našo najstarejšo znano stensko sliko Kristusa kralja iz srede XIII. stol. razodel prošnjo, naj mu pomagam v šolo, ker bi tudi on rad delal reči, kakršne dela M. Sternem. Tako je prišel v šolskem letu 1931/2 v Ljubljano na srednje tehnično šolo in se vpisal na kiparski oddelek, ki ga je vodil France Kralj. Ta kratki stik s prvobornikom za lastni izraz v slovenski likovni umetnosti je zapustil pri njem kot umetniku trajno sled. Za kiparstvo se je ogreval še tudi naslednje leto 1933/34 na zagrebški umetnoobratni šoli, kjer ga je slikar M. Djurić spreobrn timer k slikarstvu. V 11. 1935—37 je nato dovršil slikarske študije na akademiji v Zagrebu. Ves ta čas pa je bil s srcem pri delu, čigar mik se mu je odkril pred Kristusovo podobo v Ptuj. Pod vodstvom M. Sternena je stremel za tem, da ne bi bil samo umetnik slikar, ampak tudi zdravnik in raziskovalec starih umetnin, restavrator. Vsake počitnice je porabil za delo pri odkrivanju srednjeveških fresk, kjer ga je zaposloval Spomeniški urad. Nato je napravil na Dunaju na umetniški akademiji restavratorski tečaj v restavratorskem zavodu prof. R. Eigenbergerja, in leto pred izbruhom svetovne vojne sanjal o svojem bodočem poklicu, kako bo živel med preprostimi ljudmi na kmetih, študiral njihovo dušo in življenje, slikal in sanjaril, zraven pa odkrival in raziskoval stare umetnostne spomenike. Da se zadostno pripravi, se je vpisal na umetnostno zgodovino

na ljubljanski univerzi in stremel za tem, da svoje raziskovalno delo postavi na solidne znanstvene temelje. Mnogo pobud mu je dal tudi stik s krogom zagrebške »Zemlje« in v njem naprej razvijal klice iz Kraljeve šole. Osrednje, ki ga je neprestano privlačilo in postalo pozneje tudi usodno zanj, je bila vzhodna Koroška in Dravska dolina s Kóbarskim slovensko-nemško obmejnim ozemljem. Sem ga je zadnja leta vedno bolj vlekle, tu je doživel tudi svoj največji restavratorski uspeh, odkritje ikonografsko in umetnostno zgodovinsko izredno zanimivih stenskih slik iz srede XIV. stol. in poznogotskega poslikanega stropa pri Sv. Janžu na Muti. S tem delom je Golob zaključil za našo znanost pomembno delo, ki ga je pričel l. 1934 na Plešivici pri Žužemberku in ga nadaljeval v naslednjih letih v Sopotnici in pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko, v križnem hodniku v Stični in v Črngrobu ter s tem obogatil našo znanost z vrsto dragocenih spomenikov srednjeveškega slikarstva iz XIV. in XV. stol.

Ob izbruhu vojne z »Osjo« je bil vpoklican in se je po razsulu jugoslovanske armade za veliko noč 1941 vrnil k svojim v Maribor. Misel, da je najbolj varen med kóbarskimi in koroškimi kmeti, ga je vodila v Dravsko dolino. Osumljen, da sodeluje v narodnem odporu proti okupatorju, ki se je začel kazati v raznih oblikah, je bil po neki sabotažni akciji od Nemcev aretiran in odpeljan v Begunje. Tu je bil za maščevanje uboja nekega neuščečnega Nemca odbran v skupino talcev in z njimi kot ena prvih naših talskih žrtev ustreljen dne 3. septembra 1941 v bližini Domžal.

Tako je bil pokošen v cvetu svoje bujne mladosti, preden je mogel dati narodu sadove, katere je tako bogato obetal. Razumljivo je, da kot umetnik ni zapustil kakih izredno pomembnih del; preveč je še vrelo v njem mlado vino bujnega talenta, da bi bil mogel že najti svoj končni izraz. Dobro pa ga kot umetnika označuje zanimiva grafično bibliofilska izdaja z njegovimi grafikami na tema koroških narodnih pesmi »Njav čriez ízaro«, ki priča o njegovi genljivi navezanosti na rodno Koroško in odkriva obenem globine njegovega pesniško zasidranega snovanja.

Fr. Stelè

## FRANC AVSEC

Starosta slovenskih konservatorjev

Dne 9. marca 1943 je umrl v Lescah župnik Franc Avsec, najstarejši dotodaj živeči predstavnik rodu slovenskih častnih konservatorjev avstrijske Centralne komisije za varstvo spomenikov.

Rojen je bil dne 20. VIII. 1863 v Gotni vasi pri Novem mestu. Študiral je gimnazijo v Novem mestu in bogoslovje v Ljubljani, kjer je l. 1888 postal duhovnik. Služboval je od 1889 do 1899 kot kaplan v Metliki, v Škocijanu pri Mokronogu, v Trebnjem in v Radovljici. Nato je bil eno leto župnik v Brusnicah, od 1900 do 1919 v Št. Juriju pod Kumom, zatem pa do smrti v Lescah.

V bogoslovju se je pod vplivom J. Flisa in J. Smrekarja navdušil za raziskovanje domačih, posebno cerkvenih spomenikov. Povsod, kamor je prišel, je izdeloval načrte starih stavb in ugotavljal stavbno zgodovinsko stanje. Tako je zbral dragoceno podrobno gradivo, ki ga je rade volje dajal na razpolago drugim. Sam pa je le redko kdaj kaj napisal. Njegov najpomembnejši spis iz naše stroke je Stara kartuzijanska cerkev v Pleterjah v Izvestju Društva za krščansko umetnost l. 1907.

Z vnemo se je bavil s konservatorskimi vprašaji in zastopal strogo načelo ohranjanja zgodovinsko danega. V vrsto teh prizadevanj spada njegov spis Pogled na cerkvene umetnine in nasvet v Izvestju Društva za kršč. umetnost za l. 1898. V priznanje njegovega dela ga je avstr. Centralna komisija za varstvo spomenikov imenovala dne 25. I. 1904 za častnega konservatorja. To častno službo je vršil do ustanovitve deželnega konservatorskega urada za Kranjsko l. 1913; kasneje se je vestno udeleževal kot zaupnik tega urada in njega naslednika Spomeniškega urada za Slovenijo.

**Fr. Stelè**

## KRONIKA

### UMETNOSTNO ZGODOVINSKO DRUŠTVO

Historiat društva od ustanovitve (30. aprila 1921) pa do osvoboditve leta 1945 je verna podoba kulturnih razmer v predaprilski Jugoslaviji. Peščica idealistov-znanstvenikov, kulturnih delavcev in drugih poklicev je ustanovila društvo v prvi vrsti, da raziskuje in popularizira umetnost, historično in moderno, domačo in tujo, da izdaja Zbornik kot prvo slovensko strokovno umetnostno zgodovinsko glasilo, posebno pa da prične izdajati slovensko umetnostno topografijo.

Priznati moramo, da so za takratne razmere izredno težko nalogo v polni meri izvršili. Pri redkih podporah institucij in privatnikov so strokovni društveni delavci sodelovali brezplačno, brez honorarja za svoje razprave, brez nagrade za svoja številna predavanja in vodstva po razstavah, pri ogledih spomenikov in izletih, celo sami so denarno podpirali društvo, posebno pa svoje glasilo Zbornik za umetnostno zgodovino.

Vsem tem naj velja naše priznanje in zahvala. Njihova zasluga je, da je danes društvo lahko ponosno na svojo zdravo in plodovito izročilo. Dvajset letnikov zbornika za umetnostno zgodovino, topografiji Kamnik in Vrhnika, Srednjeveški rokopisi, so tiskani dokumenti, neocenljivo pa je njihovo delo pri popularizaciji umetnosti in varstvu kulturnih spomenikov.

S to zdravo tradicijo, toda z izredno razredčeno vrsto strokovnih delavcev se je društvo znašlo po osvoboditvi v novih razmerah in pogojih. Oblast je sicer takoj potrdila stara društvena pravila in dovolila delovanje, toda stanje društva je bilo v prvih treh letih po osvoboditvi kljub temu letargično. Od društva je ostalo samo ime brez članstva, zrahljani odbor brez premoženja, brez pobude in volje.

Vsegà tega se je takratni okrnjeni odbor (V. Steska, dr. Windischer, dr. Stelè, B. Bačić, dr. Mikuž, M. Sternen in ga. Majaranova) jasno zavedal. Razpravljali so na svojih sejah (29. X. 1945, 11. I. 1946, 30. XII. 1946) o vseh teh problemih, toda kako pristopiti k reševanju društva, ni nihče prav vedel. Kot prvi ukrep so na odborovi seji 29. XII. 1947 kooptirali v odbor asist. konservatorja Velepča Cirila za tajnika, blagajnika in knjižničarja.

V dobi do prvega občnega zbora 18. I. 1948 so bila sestavljena in potrjena nova društvena pravila (priložena temu Zborniku), pregledana in ugotovljena knjižna zaloga, na osnovi plačanih članarin se-

stavljen prvi seznam novih članov, izdan pa je bil tudi prvi zvezek društvenih Razprav »Stara ljubljanska stolnica« dr. J. Veiderja.

Odbor je predložil sicer občnemu zboru minimalni delovni program, torej zdravo osnovo za nadaljnje delo, vendar se društveno delo in življenje še ni moglo v polnem obsegu razviti. Posebno službena odsotnost dveh najaktivnejših društvenih članov, dr. Steléta in dr. Cankarja, je bila poleg drugega vzrok, da je društvo kljub trdni organizacijski in materialni osnovi, programu in delovnemu načrtu, nekako životarilo do leta 1950, ko se je pričel uveljavljati tudi že nov mlajši kader strokovnih delavcev, začel sodelovati, prevzemati naloge in jih tudi izvrševati. V letu 1951 je novi odbor (dr. Stelè, Fr. Baš, dr. I. Cankar, G. A. Kos, dr. Dobida, C. Velepich, J. Čopič, L. Menaše, L. Gostiša) pričel z delom; pričel je realizirati nalogo in program po novih društvenih pravilih, sicer še v ožjem obsegu, vendar z upanjem in trdno voljo oživeti v polnem obsegu društveno življenje. V tem letu so se vršili izleti na Razstavo srednjeveške umetnosti v Zagreb s strokovnim vodstvom (dr. Stelè, Velepich), predavanja v Narodni galeriji (dr. Stelè, Cevc, Menaše), na društvenem občnem zboru (dr. Stelè), v radiu (dr. Stelè), prirejen je bil trodnevni izlet v Poreč, Beram in Koper, odkrita je bila spominska plošča v Poljanah slikarjema bratoma Šubicema; člani, posebno mlajši strokovnjaki so sodelovali pri pripravah različnih umetnostnih razstav, pri vodstvih in izletih; prispevali so tudi članke za dnevni tisk, revije in publikacije sorodnih društev in institucij.

Zadnji in ne najmanj pomembni uspeh pa pomeni l. 1951 obnovitev rednega izdajanja Zbornika za umetnostno zgodovino. Za to, kakor za vse dosedanje večje akcije pa se ima društvo zahvaliti vsestranskemu razumevanju in obilni gmotni pomoči Sveta za kulturo in prosveto LRS in njegovih prednikov, ki mu izražamo v imenu društva iskreno zahvalo.

Pokloniti se moramo nazadnje tudi spominu dveh svojih prvih predsednikov, dr. Fr. Vidica in dr. Fr. Skabernéta. Prvi je padel v Št. Vidu nad Ljubljano kot talec v času osvobodilne borbe; drugi, ki je kot prvi predsednik društva dal iniciativo za priljubljena umetnostno zgodovinska vodstva, pa je umrl letos in je do zadnjega spadal med naše najbolj vnete propagatorje. Ohranili jima bomo časten spomin.

C. Velepich

## SLOVSTVO

Fr. Stelè, **Slovenski slikarji**. Opremil arhitekt Jože Plečnik. Izdal Slovenski knjižni zavod v Ljubljani. Klišeji in tisk tiskarne »Ljudske pravice« v Ljubljani. Dotiskano julija 1949 v 1000 izvodih.

Na začetku knjige beremo avtorjevo pojasnilo o postanku in usodah knjige o slovenskih slikarjih. Prvotni program takratne Ljudske tiskarne v Ljubljani, izdati o sodobnih slovenskih slikarjih knjigo, katere težišče bi bilo v ilustracijah, je avtor razširil na slovensko oljno slikarstvo sploh. Knjiga je tako postala, čeprav v drugačni opremi in razporeditvi materiala, nekako dopolnilo I. in II. zvezka »Monumenta artis slovenicae«, pisatelju pa je nudila tudi priliko, da poda v njej svoj načelni pogled na slikarstvo, kakor je to storil poprej v svojih akademskih predavanjih za kiparstvo in v knjigi »Architectura perennis« za arhitekturo. Med NOB je delo zastalo, po osvoboditvi pa je bil prvotni program preurejen v toliko, da so zaradi tehničnih zaprek barvne reprodukcije deloma nadomestile enobarvne avtotipije, deloma pa so bile opuščene.

V tekstnem delu avtor najprej pojasnjuje vlogo in pomen slikarstva v slovenski kulturi ter tako odgovarja na vprašanje, zakaj se je v pričujoči knjigi omejil na oljno slikarstvo in obenem na najizrazitejše osebnosti slovenske slikarske kulture.

Pregled zapadnoevropskega slikarstva obsega strani 12 do 58. V glavnem je tu podan piščev načelni pogled na slikarstvo: trije svetovi se v življenju dopolnjujejo, svet resničnosti, svet predstav in svet umetnosti. Slikarsko razpoloženemu umetniku se svet predstavlja kot sestav pisanih lis, ploskovitih marog — slikarstvo je umetnost za oko. Možnost slikarske upodobitve je že po naravi dvojna, obrisna ali tonska, črtasta ali lisasta, risarska ali slikarska; risanje in slikanje, upodabljanje slikarskih predstav s črtami in upodabljanje z lisami pa sta obe glavni vrsti slikarstva v širokem smislu (str. 16). In dalje (str. 19): Slikarstvo je po svoji prirojeni naravi in svetu predstav nujno dvojevrstno: v prvi vrsti je zgrajeno dosledno problemsko, racionalistično, da, celo točno znanstveno, objektivno naturalistično, v svoji končni obliki impresionistično; v drugi vrsti pa je predvsem vsebinsko zgrajeno, subjektivno, duhovno resničnostno, iracionalistično, vizionarno, emocionalno, intuitivno dinamično, v svojem jedru ekspresionistično. Ekstrema sta torej optični, impresionistični naturalizem upodobitve predstave in ekspresionistični idealizem likovne simbolike. V zgodovini zapadnoevropske slikarske kulture ima opisana polarnost še prav posebno vlogo in pomen, ker sta oba glavna zastopnika zapadnoevropskega kulturnega človeštva, severni in južni Evropejec, po svojem dušeslovnem tipu polarno različna, prvi je mističen, drugi racionalni-

stičen; prvega muči uganka sveta, strmi pred njo in čaka trenutka razodetja, da se vanjo poglobi, drugi jo skuša s smotrnim prizadevanjem razvozlati. Po konceptu sever-jug poda pisatelj zgoščen pregled zapadnoevropskega slikarstva vse do najnovejše dobe, do zadnjih -izmov, do »nove stvarnosti«, barvna realizma in socialističnega realizma.

Naslednje poglavje je »Slovensko slikarstvo«. Razvoj gre od prvotne pasivnosti kolonizacijske kulture do kolektivne tvornosti v znamenju sloga prostora (= pozni srednji vek) pa dalje do samostojne kulturnotvorne volje (= barok) in nazadnje do osebnostne problematike (= impresionizem). V skladu s tem je posebno poudarjen pomen kranjskega presbiterija, delavnost štirih baročnih slikarjev domačinov in štirih impresionistov.

»Izsledku iz zgodovine slovenskega slikarstva« (str. 135—7) slede biografije slovenskih slikarjev. Z glavnimi življenjepisnimi podatki, umetnostnimi karakteristikami in dosedanjo literaturo so predstavljeni: Ažbè, Bergant, Cebej, Globočnik, Grohar, Jakac, Jakopič, Jama, Jelovšek, Karinger, Kavčič, Kobilca, Kos, France in Tone Kralj, Kregar, Langus, Maleš, Metzinger, Mihelič, Pavlovec, Pernhart, Perušek, Petkovšek, Pilon, Sedej, Slapernik, Sternen, Stroj, Janez in Jurij Šubic, Tominc, Tratnik, Trstenjak, Vavpotič, Vesel, Drago in Nande Vidmar, Žmitek. S splošnejšo literaturo o slovenskih slikarjih in slovenskem slikarstvu je tekstni del končan.

Ilustracijski material se v knjigi deli v male sličice (207 po številu, pretežno fotografije umetnikov, lastne podobe, karikature pa posnetki njihovih del in prizori iz njihovega življenja), ki poživljajo povsem svobodno razvrščene široki rob ob besedilu, ter v celostranske reprodukcije, 126 v bakrotisku, 4 v avtotipiji in 25 v barvah (Jelovšek, Janez in Jurij Šubic, Grohar, Jakopič, Jama, Sternen, France in Tone Kralj, Kos, Jakac, Maleš, Sedej, Mihelič, Kregar).

#### L. Menaše

**Milesi Richard, Markus Pernhart, Celovec, 1950, založil Ferd. Kleinmayr; 36 strani teksta, 21 enobarvnih in 1 barvna reprodukcija.**

Po kratkem biografskem poglavju, ki ne prinaša nobenega novega prispevka k Pernhartovem življenjepisni, se loteva avtor podrobne stilne analize slikarjevega dela. V odstavku o Pernhartovih risbah (ohranjenih je 50 skicir) ugotavlja Milesi, da so vse risbe razen ene, ki je prevlečena s sepijo s peresom, izvršene z zelo ostro prišiljenim svinčnikom, da pa popolnoma manjkajo akvareli. Že v najstarejši skicirki iz l. 1842 srečamo pokrajinsko motiviko, ki pomeni kasneje glavno področje Pernhartovega dela. Okoli l. 1851 je slikarju risarski stil dozorel v tako jasno potezo svinčnika, da spominja kar na bakrorez. Že l. 1850 se pojavijo prve skice panoram, dočim so živalske študije redkejše, rastlinski svet pa mika Pernharta le v toliko, v kolikor ga porablja za ožvitev svojih krajin.

V izčrpnem poglavju o Pernhartovem oljnem slikarstvu, v katerem ilustrira razvojni tok z vrsto izbranih primerov, opominja Milesi na vplive avstrijskega krajinarja Petra Hessa (1792—1871), ki ga je Pernhart spoznal v Münchenu na akademiji ter na pfälzškega Heinricha Bürkela (1802—1869), posebno pa osvetljuje vplive holandskih mojstrov 17. stoletja, kjer poleg J. van Goijensa ter A. van der Neera podčrtuje posebno vzore, ki jih je nudil Pernhartu Jakob van Ruysdael. Uravnovešena, holandsko ubrana kompozicija zgodnejših

Pernhartovih slik (Jezero z drsalci) se kmalu umakne vplivu münchenške šole in Petra Hessa z realistično-biedermeierskim občutjem (Marija na Otoku), dokler ne doseže slikar v delih, kot je n. pr. Gurnitz, svoje zrele stopnje s kulisno komponirano pokrajino, ki prehaja od temnejšega sprednjega pasu z drevjem, grmovjem ali s hribom s svetlejšo, panoramsko občuteno krajino, navadno z močnim globinskim poudarkom. Sprednji del je aranžiran, pogosto poživiljen s človeškimi figurami, ki pa služijo le za stafažo, zadnji pa je resnično po naravi posnet, s svetlobo daljave oblit. Prav tako pa čutimo razloček tudi v obdelavi spodnjega in zgornjega dela slik. Spodnji del je gladko in minuciozno obdelan, partije neba in oblakov pa so oblikovane krepko in široko, res modelirane (Loretto). Posebno poudarja avtor Pernhartovo spretnost v podajanju gora, med katerimi prednjači zlasti monumentalno koncipiran stožec Glocknerja z močno vertikalno usmerjenostjo. Prav ta ljubezen do gora ter neverjetna vztrajnost in marljivost sta Pernharta usposobili, da je postal spreten slikar panoram; pri teh se format slike razširi, razgledišče pa je postavljeno čim višje, pri čemer izginevajo obstranske kulise, le spodnji pas še navadno zavzema temna pregrada drevja.

Zadnje obdobje Pernhartovega ustvarjanja nam je zapustilo tudi več tihožitnih kompozicij, pri katerih lahko pomislimo na vpliv Oudrya. V teh je Pernhart združil vso svojo slikarsko kulturo, čeprav jih preveva še vedno občutje prve polovice 19. stoletja brez slehernega sledu novih snovanj kakega Courbeta ali začetnih impresionistov.

Koroška slikarja Andreja Hauser in Edvarda pl. Moro, München s Petrom Hessom, Holandci 17. stoletja z Ruysdaelom na čelu, rahla tradicija romantike in biedermaierja, realizem in lastna zagledanost v daljavo — vse to živi v skladnem sorazmerju v Pernhartovem delu, ki ne pozna patetike sodobnega Puviusa de Chavannes in Böcklina, ne herojske krajine Poussina ali heroiziranih gora Tirolca Kocha. Pomlad in jesen v njegovem delu ne nastopata, vihar in neurje — ki sta prav pri nas veljala doslej kot važna Pernhartova razpoloženska rekvizita — se, po Milesiju, uveljavljata le izjemno. Novim tokovom svojega časa Pernhart ne prisluhne, tudi impresionizmu ne, ki že trka na vrata, kajti njegova narava ni novatorska. Mirna, lirično ubrana ter z romantiko starih gradov prežeta domača dežela mu je glavna učiteljica.

In tej deželi je posvetil Pernhart tudi štiri albume risb koroških vedut, gradov in razvalin, v katerih se bolj kot v oljnatih slikah uveljavlja še romantično razpoloženje, pogosto pa zazvene iz njih celo odmevi Dürerjeve grafike (»poznogotska romantika«). Kakor risbe v skicirkah so tudi te izrisane z ostrim svinčnikom, skoraj brez zabrisanega senčenja. Morda pod vplivom dunajskega grafika Johanna Zieglerja (1780—1812) pa so nastali jeklorezi koroških vedut, ki jih je izdajal v l. 1863—1865 knjigarnar Leon v Celovcu.

Monografija, ki ji je dodan na koncu še seznam 197 risb ter katalog Perhartove razstave v Celovcu l. 1872 ter literatura, je lepo izdana ter pisana z veliko toploto, ki pa ji ne manjka kritičnega čuta. Škoda je le, da je biografski del tako skopo zajet, da so še vedno ostali prenekateri deli slikarjevega življenja zamegljeni — s krajem rojstva vred. Prav tako moramo avtorju zameriti, da mu znanstvena objektivnost ni premagala nacionalne nestrpnosti, čeprav prikrite, saj niti z besedo ne omenja Perhartovega slovenskega porekla kakor tudi sploh »ne pozna« slik, ohranjenih na naših tleh; in vendar bi takó slovensko občutje kakor pri nas ohranjene slike lahko razpravo ne samo v



marsičem dopolnile, ampak verjetno tudi nekoliko drugače osvetlile Pernhartov obširni slikarski opus (naj omenim le sliko Belopeško jezero v Narodni galeriji v Ljubljani). Tudi pri panoramah avtor omenja le razgled z Glocknerja, zamolči pa panoramo s Triglava, Šmarne gore, Stola itd. Tudi pri literaturi bi smeli pričakovati, da bi citiral vsaj dr. F. Kotnikovo — doslej menda najboljširnejšo — monografijo o Pernhartu, ki je izšla v ZUZ III, kar pa se seveda ni zgodilo. Toda čeprav te pomankljivosti žalijo slovenskega bralca, moramo priznati, da pomeni Milesijeva knjiga prvi in uspel poskus podrobnejše stilne analize dela našega rojaka.

V tej zvezi moramo omeniti članek, ki ga je posvetil Pernhartu za osemdesetletnico njegove smrti Walter Frodl v listu »Der Wächter«, XXXII, zv. 1. Pernhart mu je reprezentant koroškega slikarstva 19. stoletja. Tudi Frodl ugotavlja, da nastopajoči naturalizem ni Pernhartovega dela z ničemer oplodil, ker je živelo iz poznobiedermeierskih osnov ter mu je vsebina stopnjevana z romantičnim akcentom. Toda prav ta umetnostno razvojna statika je po svoje mikavna in značilna. Pernhart je dosegel zlasti v svojih risbah tako kvaliteto, da ne zaostajajo za najboljšimi nazarenskimi risbami. Objektivneje kot Milesi omenja Frodl tudi Pernhartovo zaposlenost na kranjskih tleh ter omenja tudi sliko Belopeškega jezera v ljubljanski Narodni galeriji. Ob gorskih krajinah ugotavlja, da jih je prežehl slikar s tako slikovitostjo ter jih tako kompozicionalno prepesnil, da je pri tem resničnost kar zasenčena. Prosojnost gorskih voda se je še povečala, neurni oblaki so še bolj barviti, luč zahodnega sonca je še jarkejša kot v resnici, vse pa proseva skozi prosojno, nežno atmosfero gorskega sveta. Tako je romantični barvni čar Pernhartovih platen postal sčasoma kar neprepričevalen, kar velja zlasti za gorske panorame. Kratko življenje in koroško okolje sta nadarjenemu slikarju zavrlo možnost širšega razvoja.

Pa omenimo na koncu še to: Za osemdesetletnico Pernhartove smrti sta Deželni muzej v Celovcu in Umetnostno društvo za Koroško priredila v času od 30. marca do 12. aprila 1951 v Celovcu spominsko razstavo okoli 100 Pernhartovih olj in risb, 1. aprila t. l. pa so odkrili slikarju na hiši v Celovcu, kjer je umrl (St. Veiter Ring 24), tudi spominsko ploščo.

E. Ceve

**Karl Garzarolli von Thurnlack, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Steirische Verlangsanstalt Graz (Das Joanneum, Sonderheft), Graz, 1941.** Knjiga obsega 168 strani teksta in 112 slik.

Dolgoletni praktični stik s spomeniki štajerske srednjeveške plastike na terenu in v muzejski praksi ter preddele, ki ga pomenita dva kataloga razstave srednjeveške štajerske umetnosti, sta avtorju omogočila, da je napisal to knjigo — in sicer, po njegovih lastnih besedah »za umetnost ljubečega laika«. Knjiga je tudi za nas izredno pomembna, saj ne obdeluje le gradiva nam sosednje dežele, ki je v svojih zgodovinskih mejah vključevala nekoč tudi večji del severovzhodne Slovenije, ampak po sami vsebinski nujnosti sega tudi preko naših meja in svojstveno osvetljuje v sklopu štajerske plastike tudi prenekatero naše spomenike. Kljub nemškemu akcentu, ki je opazen predvsem v uradnem uvodu — saj je knjiga izšla v času največjega nacističnega pritiska — vendarle ne izgubi na svoji strokovni resnosti, čeprav se

v razvoju srednjeveške plastike še tako problematičnega vprašanja slovenstva ne dotika. In končno je enaka zgodovinska usoda celotne zgodovinske pokrajine vtisnila tudi njenemu umetnostnemu obličju nek skupen pečat, ki avtorja opravičuje, da v svojem razpravljanju prestopa državno mejo.

V krepkih, dasi ne vedno jasnih obrisih, niza avtor pred nami nastajanje in razvoj štajerske srednjeveške plastike od srede 12. stoletja pa do likovni umetnosti neprijazne atmosfere reformacijske verske napetosti v prvi polovici 16. stoletja. Škoda je, da je pri tem opustil odstavek o predromanski plastični tvornosti, ki je tudi na štajerskih tleh zapustila svoje sledove, zlasti v pletenasti dekorativni plastiki.

Ze sredi 12. stoletja opazi pisec na štajerskih tleh, posebno v leseni plastiki, odmeve tistega kulturnega centra, ki je tudi v kasnejšem razvoju vedno znova povzemal odločilno besedo v štajerski plastični tvornosti — Salzburga (Križani iz Gaala), ne more pa prezreti seveda tudi italskega elementa (Križani iz Gößa), čeprav pogrešamo pri tem točnejše opredelitve deleža lombardskih kamnosekov. Mimogrede naj omenim, da v dodatku datira nastanek portalnega timpanona v Spitaliču pri Konjicah v času ca. 1250 za pol stoletja prekasno, k čemur ga je pač zapeljala dosedanja literatura, slovenske pa ni upošteval. Za lokalno predelavo bizantinskih pravzorov je važen kip Marije z Detetom iz okolice Stadla na Muri, ki je s časom okoli leta 1220 morda nekoliko prezgodaj opredeljen. Čeprav politični položaj v Avstriji v poznoromanskem času ni dopuščal tistega umetnostnega poleta, kot ga opažamo v sodobni Nemčiji, se vendar tudi štajerska plastika sčasoma začne opravičati formalističnih spon in se približevati naravi in dramatičnosti; prim. Križanega iz Leobna! Vlada Přemislja Otokarja je izpodrinila za čas salzburški vpliv ter tako ustvarila prve pogoje za nastanek domačih kiparskih delavnic. Vendar tudi salzburški prtok ne preneha popolnoma.

Poznoromanski reljefni linearizem grafičnega stila je našel najlepši odmev v Mariji z Detetom na timpanu seckauske samostanske cerkve okoli leta 1260; ta reljef pomeni stilno in ikonografsko predstopnjo, čeprav po mojem ne v direktni liniji, Marije, prestolujoče v čelu graške »Leechkirche« (nemški viteški red!), pri kateri bi si želeli večjega poudarka na njenem zgodnjegotskem, kot pa na poznoromanskem značaju. Ob tem spomeniku opozori avtor tudi na reljef Krakovske Marije, ki je nekoč krasil portal stare cerkve nemškega viteškega reda v Ljubljani. Po vsem tem G. sklepa, da je delovala tu neka gornjemurska delavnica, ki je bila v službi nemškega viteškega reda. Na drugem mestu bom skušal korigirati to mnenje, ki se vleče po literaturi že več desetletij in ni z ničemer dokazano. Prav tako si potj tega mojstra tudi ne moremo zamisliti usmerjene od severa proti jugu, pač pa obratno, s koreninami nekje v severni Italiji in posredno celo v Franciji, saj je ljubljanski reljef nedvomno starejši od graškega in zato G. datacija tega spomenika v devetdeseta leta 13. stoletja ne vzdrži kritike.

Z izzvenevajočim 13. stoletjem, ko delujejo v Nemčiji še globoko v 14. stoletje stilne silnice strassburškega mojstra in se vedno bolj uveljavlja v mističnih literarnih tekstih pogojena lirika vsebinsko in formalno tudi v plastiki, se v Avstriji, in torej tudi na Štajerskem, pojavi gornjerenska umetnostna smer, ki jo podpirajo zlasti z gornjega Porenja priseljeni Habsburžani. V štajerskem gradivu nam nudi za to lep primer kip sv. Ane Samotretje iz okolice Mariazella iz časa ca. 1300. Prva četrtina 14. stoletja pa ustvari v Avstriji dva

glavna umetnostna centra: okoli stolnice v Salzburgu in okoli stavbe dunajskega sv. Štefana. Tedaj nastane slavna Marija iz Klosterneuburga, na Štajerskem pa ustvari mlajši sodelavec mojstra, ki je izklesal minoritsko Marijo za Wiener Neustadt, Vstalega Kristusa v župni cerkvi v Murauu. Tedaj že deluje neka umetniška kolonija tudi v Judenburgu, torej v mestu, ki je sčasoma prevzelo vodilni značaj lokalne štajerske umetnostne tvornosti za ves nadaljnji srednji vek. Tu je pač morala nastati v luči zahodnih vzorov admontska Marija (proti letu 1320), vitka, v lahнем kontrapostu in v težke gube ujeta kraljica, z izredno prefinjeno časovno stilizacijo obraza; svojo sorodnico ima v Mariji iz Oznanjenja iz okolice Knittelfelda, poseben odmev pa v stoječi Mariji iz Pittena. Pri zadnji opažamo že bolj človeško tople poteze in obogateno motiviko gub. V zvezi s to omenja G. tudi sedečo Marijo v St. Petru v Savinjski dolini, pri čemer mu moramo priznati, da jo je prvi pravilno datiral ca. 1330, pač pa premalo poudaril njen naslon na sodobno francosko plastiko; nikakor pa ne morem pritrditi misli, da bi jo ustvarila ista roka kot pittensko.

V bojih po smrti kralja Albrehta, ki so se končali šele proti sredi stoletja, je Štajerska zelo trpela, le Judenburgu je ugoden gospodarski položaj nudil boljše pogoje za umetnostni razvoj. V plastiki se ta opira na dediščino kroga admontske Marije. V tej tradiciji in še v luči neuberške Marije domneva G. kmalu po sredi stoletja tudi nastanek sedeče Marije iz Ormoža, ki ji postavlja kot zelo sorodnega ob stran Križanega v Steirisch-Laßnitzu, česar pa, žal, zaradi pomanjkanja reprodukcije ne moremo kontrolirati.

Sredi stoletja začno od juga prodirajoče, naravi vernejše forme razkrjati ta starejši »Schwingungsstil«. Vzporedno s porastjo meščanstva se uveljavi v šestdesetih letih novo, naravnejše pojmovanje telesnosti, ko draperija preneha biti glavni nosilec izraza ter se telo vedno bolj uveljavlja skozi njo; teža obleke se manifestira predvsem v gubah ob spodnjem delu telesa, dočim se ob straneh začno robovi plašča ornamentalno nabirati ter pridobivajo na izrazu teže in kaligrafskem značaju. Taka je n. pr. Marija iz Frauentala, nastala ca. 1380–85, kip sv. škofa iz Srednje Štajerske pa bi jaz časovno pomaknil raje nazaj proti sredi stoletja.

Delitev habsburških dežel po letu 1365 je Štajersko začasno odtrgala od dunajskega kulturnega centra, s katerim se je spet združila šele po letu 1386 pod regentstvom Albrehta III. Tedaj nastane kot odmev dunajske plastične tvornosti kip Marije dojilje v Sigmundovi kapeli pri Mariazellu. Parlerjanske silnice, ki jih srečamo na Dunaju pri delu na »Bischofstoru« sv. Štefana, pa se na Štajerskem pojavijo, po G. besedah, le na knežji konzoli v starem jedru mariazellskega milostnega oltarja (portretni busti kralja Ludovika in kraljice Elizabete). Gradivo z našega ozemlja tudi tu dopolnjuje G. ugotovitve: kakor pričajo konzole v cerkvi na Hajdini in nekateri spomeniki v Ptujju, je pod konec 14. stoletja delovala močno parlerjansko inspirirana delavnica tudi v Ptujju! S tem pa je prvič konkretno izpričana zveza med češkimi in štajerskimi deželami, ki bo postala čez dobro desetletje tudi za štajersko plastiko pomembnejša, kot pa bi smeli sklepati po G. izvajanjih.

Začetke prvega mehkega stila nam kaže kip Pietà iz Admonta, ki ga G. datira ca. 1394. Kljub temu, da se s tem stilom zelo tesno povezani kip »lepe Marije« izoblikuje najprej na južnem Češkem, ugotavlja avtor njih prenos predvsem s posredovanjem Salzburga. Ta trditev se mi zdi preozka. Po cen-

tralni salzburški kiparski osebnosti konca stoletja, mojstru krummauske Marije, naj bi imel tudi Judenburg direktne zveze tako v kameniti kot v leseni plastiki. Leseni kip sv. Marjete iz St. Margarethena pri Großlobmingu (pribl. 1405) odpira dolgo vrsto del, nastalih v judenburškem umetnostnem krogu, ki še vežejo na delo mojstra krummauske Marije (fragment sv. Janeza iz St. Petra am Kammersberg, sv. Peter iz gornje Murske doline). Končno razvijejo v Judenburgu ustaljene umetniške moči ob salzburških pobudah posebno obmursko stilno podobo. Značilno je, da se prav v tem času pojavljajo v računih dunajskega sv. Stefana vedno pogosteje imena štajerskih umetnikov.

Osrednji problem G. dela zavzema odstavek o Mojstru iz Großlobminga. Obenem pa je to tudi najspornejši pasus cele knjige. Skupini figur, ki jih je že pred leti kritično pretresel E. Kris, dodaja zdaj G. vrsto novih, ki pa nas o svojih zvezah z Großlobmingom ne prepričajo. Prav tako je tvegano izvajati mojstra iz delavniške tradicije Mojstra krummauske Marije, pri tem pa pozabljati na možnost direktnih čeških vplivov, za katere bi pričale zlasti figure na portalu žepne cerkve v Steyru, ki jim ožje sorodnosti z Großlobmingom ne moremo odrekati. Admontska Pietà, Marija iz župne cerkve v Judenburgu in tej sorodna gosposvetska Marija pomenijo Großlobmingu le mikavno stilnočasovno paralelo in nič več. Tudi če bi upoštevali mojstrov osebni stilni razvoj, ne moremo spraviti pod streho njegove delavnice tako heterogenega opusa, prežetega z različnim osnovnim občutjem, kot ga predlaga avtor. Popolnoma zgrešen pa je poizkus, da bi pripisal großlobminškemu mojstru tri kipe pri sv. Marku v Benetkah, pa če še tolikanj upošteevamo važnost severnega importa v severnoitalijanske dežele. Že naturalistični akcent zadnjih je popolno nasprotje gracilni ubranosti štajerskih plastik. Celjska Pietà, ki jo G. prav tako pripisuje roki großlobminškega mojstra, pa kaže izrazito salzburške poteze. Rekel sem že, da se mi zdi iskanje korenin großlobminške skupine v salzburškem krogu v osnovi zgrešeno. Prav skupina okoli kipa sv. kralja iz innsbruške zbirke Colli, ki ji je avtor iz neznanega vzroka odkazal v tekstu zelo sekundarno mesto, bi lahko poleg steyerskih portalnih figur potrdila zvezo s češko plastiko in še bolj s slikarstvom. Ne nameravam se zdaj spuščati v podrobno analizo te problematike, dovolj je, če omenim, da je to v razvoju štajerske srednjeveške plastike eno najmikavnejših poglavij, saj ne priča le o njeni izredni ekspanzivnosti v vzhodnoalpskem prostoru, ampak obeta tudi po svoji strani osvetliti že večkrat načeto vprašanje identifikacije mojstra Hansa von Judenburg.

Posebno nas v tej zvezi mika tudi vprašanje ptujskogorske plastike. Njen problem je vsekakor mnogo bolj zapleten, kot pa ga pojmuje avtor. Kiparske moči, ki jih diferencira v več rok tudi G., niso med seboj samo v razmerju mojstra in pomočnika in torej v vertikalni odvisnosti, ampak tudi v razmerju mojstra in mojstra, katerih izvora ne smemo iskati v enem samem viru — po G. konkretno v salzburškem — ampak vsaj v dveh, ki se med seboj celo na mestu oplajata. Tudi datacija glavne skupine ptujskogorskih plastik z milostnim reljefom na čelu okoli leta 1421 se mi zdi prekasna in raje pritegnem Avg. Stegenšku, ki jo potiska vsaj za decenij nazaj. Pravilno pa G. podarja stilno dozorelost kipa sv. Jakoba, čeprav se mi zdi, da nima prav, ko vidi v njem odklon od štajerskega stilnega razvoja; kljub novim, v prebujenem volumizmu pogojenih formah, se mi namreč zdi, da prav v tem kipu štajerski akcent še močno zveni. Velikonedeljski kipi, ki jih avtor uvršča

v čas po nastanku glavne ptujskogorske skupine, so res mlajši od milostnega reljefa, pa obenem tudi od druge roke ustvarjeni; njih zveza z Großblobmingom pa je seveda še posebno problematična. Marija z Ljubečnega pri Poljčanah pripada spet tretji, pomočniški roki že zelo manierističnega značaja, ki povzema tako forme glavnega ptujskogorskega mojstra kot pridobitve Mojstra velikonedeljskih plastik. Vsekakor danes ptujskogorsko gradivo še ni tolikanj dozorelo, da bi lahko rekli o njem že zaključno besedo in je G. poizkus njegove opredelitve samo mikavna, toda silno hipotetična etapa v zgodovini njih raziskovanja.

Pri skupini Marijinega oznanjenja v celjskem oltarju na Ptujski gori ima G. sicer prav, ko spominja na ikonografsko sorodnost s skupino Oznanjenja, ki jo je ustvaril großblobminški mojster (danes je v newyorškem Metropolitan muzeju), toda njene stilne korenine segajo že izven razdobja mehkega stila ter kažejo v smer nadaljnega razvoja gotske plastike, to je v baročno smer temne dobe, katere eden prvih glasnikov na naših tleh je prav ta spomenik.

Osamljen pojav je Mojster reljefa v timpanu cerkve Maria Strassengel, čigar delo po svojem občutju spominja na sodobnega salzburškega Hansa Haiderja ter ga prežema tendenca po novelističnem pripovedovanju in ekspresivnem poudarku.

Pretežno solzburškega importa so številni kipi Pietà, ki nam jih je prav Štajerska začudo mnogo ohranila. Manieristično izzvenenje mehkega stila pa nam kaže ob salzburških predlogah nastala Marija iz Gaala.

Tudi v nagrobni plastiki se uveljavlja salzburška delavnica, za katero je značilna poraba rdečega marmorja. Med figuralnimi nagrobniki sta pač najlepša starejši epitaf vojvoda Ernesta Železnega (umrlega 1424) v Reinu in mlajši Friderika Ptujskega (umrlega 1438) na Ptujskem gradu; pri zadnjem je plastični čut že polno izoblikovan in obenem poudarjen še z izrazitimi portretnimi potezami. Drugi nagrobniki te smeri, med katerimi moramo omeniti predvsem vrsto ptujskih, pa so po svojem značaju dekorativno izredno ubrani grbovni epitafi. Opozorim naj, da me G. razdelitev teh spomenikov ne zadovolji popolnoma.

Sredi 15. stoletja se vedno bolj uveljavlja leseni, rezljani oltar; njegov naročnik je zdaj v prvi vrsti meščan. Premestitev vojvodske rezidence iz Gradca v Wiener Neustadt pomeni za Štajersko izgubo v srcu dežele ležečega kulturnega središča. Pustimo ob strani wienerneustadtski oltar, ki izpada iz ožjega okvira štajerske plastike, čeprav je tudi za razlago slovenske plastične posesti temne dobe zelo poučen.

Tudi v tem razdobju Judenburg še ohranja svoj lokalni umetnostni primat. Vendar pa se v območju Neubergerja pojavi mojster, čigar delo je zasidrano v tradiciji Jakoba Kaschauerja, vodilnega mojstra avstrijske plastične tvornosti druge četrtine 15. stoletja. Ta neuberški mojster je ustvaril n. pr. kip sv. Ane Samotretje v neuberški pokopališki kapeli, vendar je njegovo delo ostalo brez odmeva. Kaschauerjeve manifestacije, ki jih najdemo v Wiener Neustadtu, pa v zadanem okviru komaj lahko pritegnemo v obravnavo. Sploh je problem Kaschauerja, kot ga zastavlja avtor, še vedno odprt in ne popolnoma prepričljiv.

Čas notranjih bojev med Friderikom III. in Celjani ter Baumkirchnerjevo zaroto za razvoj štajerske umetnosti ni bil preveč ploden. Stilno stopnjo

okoli leta 1470 nam najlepše ilustrira kip sedeče Marije z Detetom v seckauski samostanski cerkvi, ob katerem bi upravičeno lahko poudarili njen izrazito provincialni značaj; ne morem pa pritegniti G. občutju, da se kip že skuša osvoboditi vezanosti v okorele sheme. Zdi se mi, da je proces ravno nasproten. Tu se manj poraja suvereno novi, kot pa umira stari, kristalinično oledneli stil.

Težnjo po slikovito razpoloženi plastiki, ki se je pojavila v Salzburgu že davno poprej, opažamo v šestdesetih letih 15. stoletja tudi na Štajerskem. Tipična za to smer sta Marija in Janez iz skupine Križanja pri St. Anni bei Deutschladsberg. Direktno v pozno gotiko pa vodi že kmalu po sredi stoletja Mojster mariazellske »Brunnen Marije«, ki je v svojih prvih delih navezan še na Kaschauerja, dočim v starejših, kot je n. pr. sv. Egidij v Obdachu, kaže že novo pojmovanje zaključene forme in urejenih gub.

Pod konec 15. stoletja zadeva Štajersko katastrofo: ponavljajoči se turški vpadi, kuga, kobilice, vojne z Matijem Korvinom... V času, ko na Dunaju in v Wiener Neustadtu deluje iz Strassburga poklicani Nikolaus Gerhaert iz Leydena, singularni umetniški pojav med Kaschauerjem in Michaelom Pacherjem, je izpostavljena Štajerska trajnim vojnim stiskam. Od maloštevilnih kiparjev, ki ta čas delujejo na njenih tleh, jih biva večina spet v Judenburgu. Višek sodobne ustvarjalnosti pomenijo kipi sv. Magdalene, sv. Marte in sv. Ulfila v St. Mareinu pri Knittelfeldu, katerih melodična linija telesa in nežni izraz obrazov dihajo tipično štajerski akcent in pri katerih kljub kaschaueriskim usledinam že opažamo nove momente lomljenega gubanja in notranje napetosti, ki preti razgnati zunanji formalni blok.

Prišlec s Švabskega je najbrž mojster v velikih, jasnih potezah zasnovanih in z realno lepotnostjo v obrazih prežetih kipov sv. Afre in sv. Barbare v cerkvi sv. Lenarda v Murauu, ambicioznejšo nagrobno plastiko pa tudi v tem času na Štajerskem še vedno zadovoljujejo salzburški mojstri.

Pobude, ki jih je dal plastiki zadnje četrtine 16. stoletja Nikolaus Gerhaert s svojo baročno občuteno formo in z zahodnim realizmom, pa prevladajo sčasoma tudi na Štajerskem kljub umetnostnemu mrtvilu, ki ga je povzročila vojna vihra. V času, ko snuje V. Stoß svoj krakowski oltar in M. Pacher st. wolfgangškega, se pojavljajo v štajerskem prostoru le osamljena dleta, tako da bi skoraj pritrdili G. misli, da so tedaj delujoči umetniki bivali na Štajerskem le mimogrede. Vendar se mi zdi vsaj eden od teh stalnejšega značaja — namreč mojster Eggenberškega oltarja in Marije iz Waldsteina; za to bi pričala tudi dva G. še neznana kipa iz naše posesti — sv. Ana Samotretja iz Radgone in Marija od Sv. Jurija pri Rogaševcih v Prekmurju. Vsekakor pomeni prav ta skupina enega viškov prvega poznogotskega baroka ob koncu stoletja na štajerskih tleh. Pač pa se mi zdi prezgodnja datacija tako imenovanega obdachškega kmečkega papeža v osemdeseta leta; po svojem stilnem občutju pripada mnogo bolj prvim letom 16. stoletja, ko prevlada spet močnejše občutje tektonske forme.

V devetdesetih letih so bila za domače kiparje odločilna tuja, importirana dela iz Frankovskega, Švabskega in iz Bavarske. V Wiener Neustadtu pa deluje v tem času najmarkantnejša avstrijska kiparska osebnost, Lorenz Luchsperger; njegova serija apostolov pomeni doslej v tem prostoru nesluteno monumentalno koncepcijo. Vendar se mi zdi Luchspergerjevo delo v obdelavi štajerske plastike popolnoma tuje telo in zato razvojno le pogojno sprejem-

ljivo, saj tudi kake večje tradicije ni ustvarilo na tem ozemlju. Križanje v župni cerkvi v Murauu, ki ga G. pripisuje Luchspergerjevemu pomočniku, se mi zdi prej izrazito štajerskega značaja in brez zveze z Luchspergerjem in prav tako tudi apostol iz iste cerkve, ki je otrok prvega decenija 16. stoletja in bolj pod švabskimi vplivi porojen kot pa pod luchspergerjevskimi. Le skupino Kristusa in apostolov v Hausmannstättenu bi mogli zatrdno pripisati L. krogu.

Zelo pomembna pa je ugotovitev švabskega importa na štajerska tla in sicer v tistih viških švabske kiparske ustvarjalnosti, kot jo predstavljata Friedrich Schramm in Gregor Erhard, Morda bi bilo sv. Magdaleno iz Lassinga prej pripisati roki zadnjega kot pa Schrammu.

Od kiparske produkcije, ki po končanih vojnih grozotah močno vzcvetje, omenja G. le najvažnejše razvojne spomenike. Med najpomembnejšimi je gotovo relief sv. Treh kraljev v Oppenbergu, ki ga avtor pripisuje münchen-skemu mojstru Erasmu Grasserju, tvorcu slovitih Plesalcev moriske, in njegovi delavnici pripadajoči relief Marijine smrti v Angerju. Tudi tirolska plastika briksenškega kroga, pogojena v nasledstvu M. Pacherja, je pljusknila na štajerska tla, kot dokazuje kip sv. diakona iz Gößa, Domačo obmursko — graško smer pa lepo ponazarja Marija v glavnem oltarju Leechkirche v Grazu, ki vnaša stilne elemente poznogotskega baroka še v začetek 16. stoletja ter jih družijo s štajersko izrazno tipiko.

Začetek 16. stoletja označuje novo prebujeni dar opazovanja, ki rodi novo poudarjeno telesnost v vsej njeni funkciji. O tem nas prepriča judenburški mojster slaičnega oltarja samostanske cerkve v Seckauu, nastalega leta 1507, ki pa bi ga jaz raje označil kot stilno konservativnega. Švabsko in tirolsko pa je orientiran mojster, ki je ustvaril monumentalno, čeprav novelistično koncipirano skupino Oljske gore v Knittelfeldu.

Za drugi in tretji decenij 16. stoletja je v štajerskem prostoru pomembno delovanje Lienharda Astla (oltar v Dietmansdorfu, 1515), ki v svoji zadnji stilni fazi, kakršno predstavlja oltar v kapeli sv. Jurija v Rottenmannu iz ca. 1520—25, s svojo okrepitvijo telesnosti in tektonike ter z novim paralelnim principom gubanja, ki spomni na podonavsko smer, svojstveno oplaja tudi domačo kiparsko tvornost, čeprav iz del njegovih pomočnikov (Wald, Trofaiach) diha že neka utrujenost. Posebno mikavno pa bi bilo v tej zvezi načeti tudi vprašanje Astlovega delovanja na sodobno koroško plastiko.

Kajti ravno koroški plastični import odpira posebno poglavje štajerske poznosrednjeveške plastične posesti. Pri koroški skupini kiparjev, ki zalagajo Štajersko s svojimi izdelki, opaža G. vsaj sedem različnih rok, geografski okvir pa jim določa po zgornji Murski dolini do Leobna in štajersko-koroško obmejno ozemlje okoli Neumarkta. S spomeniki z našega ozemlja bi seveda lahko ta prostor še razširili, toda to bomo storili na drugem mestu, kjer bomo tudi podrobneje pretresli problem te koroške kiparske tvornosti. Lahko le rečemo, da je G. s svojim detajliranjem koroških delavnic problem bolj zapletel, kot pa razčistil. To velja v prvi vrsti za osebnost kiparja Lienharda Pambstela, ki je karakteriziran s spomeniki, ki gotovo niso vsi od njegove roke (prim. n. pr. le Marijo iz St. Petra pri Judenburgu, ki pripada beljaški kiparski delavnici!). Za nas je zdaj važna v prvi vrsti ugotovitev, da je pri koroški naročilih imel prvo besedo šentlambrechtški benediktinski samostan

in da prav po njem lahko pričakujemo še novih rešitev nekaterih nejasnosti v delovanju koroških rezbarjev.

Prav tako bo treba prevejati tudi delež protobaročnega kiparja Andreja Lacknerja, čigar temperamentnemu dletu pripisuje G. vrsto spomenikov od epitafa prošta Johanna Lindenlauba v Reinu in reljefa križevega pota v Vordernbergu, križa v admontskem samostanu iz leta 1518, kipov svetnic (Barbara in Katarina) iz okolice Leobna (ca. 1520) pa do dolge vrste drugih spomenikov tja do leta 1545.

Ta skopi ekskurz skozi Garzarollijevo knjigo je seveda mogel zajeti le najvažnejše od važnega. Rad bi le poudaril, da je to delo, ki je res pionirskega značaja in zato pač podvrženo nekaterim pomanjkljivostim, ki so s takim prvim prijemom nujno povezane, izredno pomembna obogatitev študija razvoja vzhodnoalpske srednjeveške plastike. Obžalovati pa moramo, da se je pisatelj odločil za dokaj nepregledno razvrstitev snovi, hoteč s tem doseči strnjeni organski diagram razvoja štajerske plastike. Razdelitev na poglavja bi odpravila mnogotero nejasnost ter omogočila lažjo orientacijo v gradivu. Tudi izogibanje nekaterim stalnim, čeprav konvencionalnim stilnim pojmom, knjigi ni ravno v korist, čeprav je s tem pridobila na originalnem prijemu. Toda s tem se je izpostavila nevarnosti, da se ne bo mogla vskladiti s poskusi prikaza stilnega razvoja koroške, slovenske in seveda tudi avstrijske plastike, ki si jih upravičeno čimprej želimo. Kot posebno odliko te knjige pa moram omeniti kronološko urejeni popis spomenikov, čeprav je tudi tukaj še mnogo problematičnih vrst, ki bi jih bilo treba osvetliti. Vsekakor pa je prav ta dodatek za vsakogar, ki se bo pečal s plastiko vzhodnoalpskega kulturnega kompleksa — in posebej še s plastiko slovenskih dežel — dragocen napotek. Prav tako je v tej zvezi izredno važen tudi izčrpen seznam umetnikov, ki so na štajerskih tleh delovali, saj obsega skoraj 25 strani. Pri opombah moram omeniti kot pomanjkljivost opuščanje citatov del nestorja štajerskih umetnostnih zgodovinarjev, msgr. J. G r a u s a, ki je v letnikih graškega Kirchenschmucka obdelal ali vsaj opozoril na mnoge spomenike ter pridružil člankom, ki jih ne sme prezreti nihče, kdor se s to stvarino ukvarja, tudi reprodukcije, ki često drugače niso dostopne. Prav tako pogrešam v knjigi alfabetski seznam krajev, kar porabnost in hitro preglednost knjige občutno omejuje. Kar pa zadeva sicer uspešno ilustrativno gradivo, bi izrazil le željo, da bi ga bilo še več, saj ni v njem zastopana prenekatera, v tekstu sicer kot važna poudarjena plastika.

E. Ceve

Walter Frodl, Die gotische Wandmalerei in Kärnten. Celovec 1944. 140 strani besedila, 88 črnih, 30 barvastih posnetkov, 34 skic in karta Koroške s kraji, kjer se nahajajo freske.

Leta 1942 je izdal W. Frodl romanske stenske slikarije na Koroškem, kakor smo o tem poročali v XIX. letn. ZUZ. Leta 1944 je izšla druga izdaja te knjige, isto leto pa tudi že gotosko stensko slikarstvo, ki smo ga posebno težko pričakovali.

Kakor že romansko je tudi gotosko slikarstvo po načinu objave in obdelave zgledno delo. Po kratkem uvodu oriše Frodl zgodovinske pogoje, pod katerimi se je to slikarstvo razvilo, in podčrta značilno dejstvo, da je na Koroškem, podobno kakor na južnem Tirolskem in v Sloveniji, zidno slikarstvo vodilna



stroka umetnostne dejavnosti v času, ko prevzame v srednji Evropi vodstvo že tabelno slikarstvo. Domnevam, da je bil zunanji povod zato poleg nedvomno drugih globljih tudi ta, da skromna podeželska gotika, zgrajena iz lomljenca, ni uničevala velikih, za poslikanje primernih zidnih ploskev kakor visoko stilna gotika, tako da ji je bil zidno slikarski okras prej ko slej neobhoden. Na Koroškem posebej se opaža, da tuji kamnoseški kiparski okras na splošno zaostaja za slikarskim, in so pogosto celo sklepniki in nadvratna ločna polja gladki in jih krase s slikami.

Sledi oris ikonografskih tem, ki jih koroško slikarstvo obdeluje. Ugotavlja, da se celotni program približuje neke vrste kanonu kakor v ostalih predelih subalpinskega zemljepisnega področja, ki mu pripada tudi Koroška. Splošno pa se opaža, da je v sosednji Sloveniji ta vezanost večja kakor na Koroškem. Teme so v glavnem iste kakor pri nas; v skupini Friderikova delavnica — Janez Ljubljanski pa se opaža tudi v tem pogledu ozka zveza koroškega s kranjsko-primorskim slikarstvom.

Stilistično razvojno se uveljavljajo iste stopnje kakor pri nas. Na začetku je zgodnjegotjski risarski slog, ki ga od srede XIV. stoletja dalje začne nadomeščati težnja po upodobitvi telesnosti in po modeliranju. Prehodno stopnjo predstavljajo freske v kostnici v Greutschachu, v St. Filipenu ob Sonneggu in na severni steni župne cerkve v St. Peter im Holz. Nove poteze se opirajo na furlansko umetnostno ozemlje. Podobno kakor v Sloveniji prodre v zadnjih desetletjih XIV. stoletja furlansko slikarstvo tudi na Koroško, tako da okrog 1400 mnoga dela kažejo čisto italijanski značaj. Važno vlogo imajo pri tem ceste, ki vodijo iz Furlanije skozi Koroško v srednjo Evropo. Frodl navaja vmesne člene in sorodne pojave v Sloveniji. Gre v splošnem za spomenike, v katerih se zrcali tako ali drugače poznogiottovska toskanska tradicija. Taki spomeniki so: freska v refektoriju S. Chiara v Vidmu, Capella del Gonfalone v stolnici v Venzone, pasijonski prizori v stolnici v Spilimbergu, slikarije v S. Martino di Terzo pri Ogleju, v Italiji; na Koroškem posebno sv. Krištof na prelazu Plöcken, freske v Turnberški kapeli v Neuhaus a. d. Gail, freske v St. Leonhardu pri Beljaku in druge; v Sloveniji pa posebno slikarije na južni zunanjščini cerkve sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru.

Pri močno italijanskih slikarijah slikarja Heinricha v Krki (Savlova spreobrnitev) in v apsidi v Zweinitzu ugotavlja Frodl stilistično sorodnost z delom iz kroga Janeza Akvile iz Radgone v Turnišču iz leta 1363; to delo predstavlja po njem stilistično razvojno predstopnjo za Heinrichovo, dočim naj bi mu bili bližji apostoli Janeza Akvile iz leta 1392 v Martjancih. V redkih drugih primerih prihajajo italijanski vplivi na Koroško tudi skozi Tirolsko.

Od začetka XV. stoletja dalje se začne v tem umetnostnem ozračju uveljavljati nordijsko, na Prago in na zapad oprto umetnostno razpoloženje tako imenovanega »mehkega stila«. Osrednje oporišče najde končno koroško slikarstvo v delavnici slikarja Friderika Beljaškega, ki se prvič omenja leta 1415. Domača razpoloženja se tu križajo z elementi briksenškega slikarstva in sodobnega slikarstva v vzhodnih Alpah. Razvije se za Koroško značilni »kasni mehki slog«, ki ga Friderikov sin Janez prenese v Slovenijo, višek pa doživi v drugi polovici XV. stoletja v višje kvalitetnem delu »drugega Apela« Tomaža Beljaškega.

Vpliv tirolskega slikarstva se omejuje v glavnem na zapadne predele dežele, kjer deluje predvsem Simon von Taisten. Značilno za koroško umetnostno ozračje je zopet v prvih desetletjih XVI. stoletja sprejemanje vplivov renesanse, podobno kakor v Sloveniji največkrat ne neposredno, ampak po ovinku preko srednje Evrope. Celó pri najpomembnejšem zastopniku te stopnje razvoja na Koroškem, pri Urbanu Görtschacherju, ki je imel osebne stike z Italijo, je končni rezultat svojevrsten in nerazložljiv brez vplivov obdonavske renesanse.

Na nekaj mestih poudarja Frodl, da deželna meja nikakor ni že tudi umetnostna meja ter da je ta pomaknjena v Furlaniji pa tudi v Sloveniji precej naprej in da tudi etnična meja med germanskim, romanskim in slovanskim elementom nikakor ni že tudi umetnostna meja. Koroška je imela važno posredovalno vlogo za sosednje dežele, nikakor pa s tem ni rečeno, da so šle vse zveze s severom skozi njene roke. Tako ona ni udeležena niti pri vlogi Schöngauerjeve grafike v tolmezzinski šoli niti pri vplivu grafičnih listov Mojstra ES v Sloveniji. Če pogledamo to vprašanje z naše strani, bomo ugotovili, da nam Koroška posreduje predvsem »kasni mehki slog« Janeza Ljubljanskega in njegove delavnice, da po Dravski dolini proderejo tudi na Štajersko posamezni tirolski vplivi (Vuzenica) in je vsaj deloma po tej poti razložljivo tudi delo Janeza Akvile v Prekmurju, nikakor pa ne delo vsega njegovega umetniškega kompleksa. Koroška prihaja v poštev tudi kot posrednik za »obdonavsko« renesančni značaj fresk v cerkvi Marija Gradec pri Laškem iz okrog 1520 in verjetno še za marsikako dejstvo v takratni štajerski umetnosti. V osrednji Sloveniji pa gre slikarstvo po Janezu Ljubljanskem lastno, Tomaževemu slikarstvu vzporedno pot brez neposrednih ponovnih naslonov na koroško slikarstvo. Iz prve polovice XV. stoletja je doslej nepojasnjena vloga na meji Koroške in Kranjske v gornji savski dolini dobro dokumentiranega dela anonimnega Slikarja apostolskih mučeništev s freskami v Žirovnici, v Mošnjah in v pokopališki cerkvi v Ratečah. Furlansko-italijanski vplivi pa prihajajo v Slovenijo neodvisno od vzporednih koroških dejstev po potih, ki so skozi Slovenijo vodila v srednjo Evropo.

Temu kratkemu pregledu koroškega gotskega stenskega slikarstva sledi Seznam gotskih stenskih slik na Koroškem. To je poleg slik najvažnejši del knjige. Po isti časovni razdelitvi, po kateri je bil sestavljen pregled razvoja, je tu podan strnjen katalog do sedaj znane spomeniške posesti. Kakor izvemo iz uvoda, je ta spomeniška posest zares velika. Nad 1200 stenskih slik okroglo 250 ciklih je doslej znanih v blizu 200 cerkvah. Spomeniki profanega slikarstva so kakor v Sloveniji z malenkostnimi izjemami vsi uničeni.

Seznam je urejen po krajih po časovni zaporednosti. Navaja se vselej najvažnejša literatura; slede kratki podatki o postanku in zgodovini stavbe. Spomeniki, kjer je več plasti ali več časovno različnih vrst slikarjev, se navajajo za vsako teh slikarjev posebej, na njenem časovnem mestu, le da se zgodovinski podatki o stavbi navajajo samo prvič. Preglednosti opisa fresk služijo pri bogatejših spomenikih skice o razdelitvi slikarije po prostoru in po ploskvah. Opis zajema vsebino, kompozicijo, barvo, stil in ikonografijo ter časovno opredelitev. Upoštevani so vsi do sedaj znani spomeniki, tudi ugotovljeni, a še ne odkriti, njih odlomki in tudi slikarije, ki so bile uničene, a imamo podatke o njih.

Ikonografski seznam tém vsebuje po alfabetskem redu motive z označbo krajev, kjer se nahajajo.

Za umetnostnega zgodovinarja najbolj važen je drugi del knjige, slike v črnih posnetkih, mnoge pa tudi v barvah. Predstava o koroškem stenskem slikarstvu postaja na ta način izredno živa in konkretna in omogoča primerjave z našim gradivom. Avtor se obilno koristi z rezultati in posebno s slikarskim in ikonografskim delom naših Monumentov; vrača pa nam s svojim delom to uslugo s tem, da nam njegovo delo omogoča nove sklepe tudi glede na različna vprašanja našega stenskega slikarstva. Taki spomeniki so: izredno bogato število slik sv. Krištofa, cikli pohoda in poklonitve sv. Treh kraljev, spomeniki furlanske in drugih italijanskih ali italijansko vplivanih skupin, poslikani prezbiteriji in njihovi ikonografski sestavi, šola Friderika Beljaškega, Imago Pietatis in njene derivacije, Smrtni ples, Živi križ, Evharistični Kristus itd.

Posebno pozornost vzbujajo v zvezi z našim gradivom predvsem freske furlanskih delavnic v Zweinitzu iz okrog 1390—1400 (sl. 15 in barvasta III), na prelazu Plöcken kmalu po 1400 (sl. 17), pri Sv. Lenardu pri Beljaku iz okrog 1400 (sl. 18) in v Neuhausu ob Zili iz okrog 1400 (sl. na tabli VI), Hart bei Glanegg iz okrog 1410—15 se nam zdi važen v zvezi z novoodkritimi slikami v Križevi kapeli na Ptujski gori (sl. 24); sl. 65 iz Strassena iz 1458—60 iz tirolske Sunterjeve smeri pa nas mika, da jo primerjamo s pasijonskim ciklom v ladji v Vitanju iz istega časa. Na skupne poteze slikarja Heinricha na Krki in v Zweinitzu pa je opozoril Frodl sam.

Glede Frodlovih slogovnih in časovnih opredelitev ne bi bilo kake pomembnejše pripombe. Novo gradivo, ki se podobno kakor pri nas tudi na Koroškem nepristano odkriva, utegne kako nejasnost razjasniti, v glavnem pa smo prepričani, da se celotna podoba o koroškem stenskem slikarstvu ne bo bistveno spremenila. Frodlovo delo je po metodološki strani zgledno in bi bilo želeli, da mu kmalu sledi izpopolnjena izdaja slovenskih, posebno pa publikacija istrskih fresk, ker je popolnoma jasno, da tvorijo kasnogotski slikarski spomeniki Koroške, Slovenije in Istre skupnost, v kateri bodo poseamezni spomeniki dobili šele pravo razjasnitev.

Frst

**Walter Frodl, Thomas von Villach, Die Beweinung Christi.** 2. izd. Celovec in Dunaj 1947, 16 strani besedila, 6 barvastih posnetkov.

Gre za zvezek iz vrste »Meisterwerke der österreichischen Tafelmalerei«. Frodl objavlja tu glavno delo tabelne vrste slikarja Tomaža Beljaškega »Objokovanje s križa snetega Odrešenika«, ki se nahaja danes v škofijskem muzeju v Celovcu, poprej pa je bilo v župni cerkvi Abtei im Rosental.

V besedilu oriše Frodl na kratko življenje in delo Tomaža Beljaškega, najpomembnejšo umetniško osebnost Koroške v drugi polovici XV. stoletja, ki se je razvila iz delavniškega kroga slikarja Friderika Beljaškega, očeta Janeza Ljubljanskega. Nato analizira delo samo, za katero je že Demus dokazal, da se ozko naslanja na Rogiera van der Weidena, pokaže pa, kako je Tomaž vse izposojene motive samostojno prebavil in jih združil v novo kompozicijo z vsemi značilnostmi lastnega, iz »mehkega sloga« prvih desetletij XV. stoletja v monumentalno učinkovitost razvitega sloga. Slika je nastala po naročilu šentpavelskega opata Sigmunda Jobstla von Jobstlberg med leti 1488—1498.

Frst

**Josef Weingartner, Gotische Wandmalerei in Südtirol.** A. Schroll & Co., Dunaj 1948. 81 strani besedila in 180 podob.

Weingartnerjeva knjiga spada v vrsto prizadevanj za sistematično objavo spomenikov srednjeveškega stenskega slikarstva, kakor so Monumenta artis slovenicae I. ali Frodlovi knjigi o romanskem in gotskem slikarstvu na Koroškem. Tirolsko romansko stensko slikarstvo je obdelal že Garber (Die romanischen Wandgemälde Tirols, Dunaj 1928), južnotirolsko, romansko in gotsko pa Morassi (Storia della pittura nella Venezia Tridentina, Rim 1933). Morassijevo delo, ki vsebuje tudi romansko slikarstvo, pa je potrebovalo dopolnila za kasno gotsko dobo, kar opravičuje sedanjo Weingartnerjevo izdajo.

V tekstnem delu daje Weingartner umetnostno zgodovinski pregled in stilno kritično oceno spomenikov v treh poglavjih, zgodnjegotska, visokogotska in kasnogotska doba. Casovno se obseg njegovega dela krije s Frodlovim gotskim zvezkom. Stilistične razvojne stopnje so v glavnem iste kakor na Koroškem in v Sloveniji, ker se glavni del te kulture razvije v srednjeevropskem okviru. Za zgodnjo gotsko dobo je značilen risarski slog, ki je najbolj izražen v skupini z glavnim spomenikom v cerkvi sv. Janeza v Briksnu. Briksenško slikarstvo v prvi polovici XIV. stoletja vidno vodi ne samo v bližnji okolici, ampak tudi v Inški, Pustriški in severni Adiški dolini. Slogovni okvir tega slikarstva je popolnoma srednje- in zapadnoevropski, dočim se sosednja italijanska umetnost v svoji pogiottovski obliki uveljavi proti sredi XIV. stoletja v Boznu, kjer je delovala italijanska delavnica. Glavni spomenik so freske v kapeli sv. Janeza v dominikanski cerkvi iz 1340—45. Posledica delovanja italijanskih mojstrov v Boznu je, da se novi stil uveljavi tudi pri domačih slikarjih. V zadnji četrtini XIV. stoletja se temu pridruži tudi vpliv dvorjanske umetnosti. Izpričane so tri skupine: Krog Mojstra cerkve v St. Johann im Dorfe, krog Hansa Stocingerja in krog Mojstra fasade v St. Vigilu. Moči so domače, nemške, stilistični značaj italijanski. Vendar se italijanski značaj pogosto precenjuje. Kajti če to velja v veliki meri za bozenško skupino, nikakor tega ni mogoče vzdrževati za Briksen, Bruneck in Meran. Oba glavna mojstra teh središč, Johann iz Brunecka in slikar Wenzla, ki se zdi, da je bil po rodu Čeh, kažeta bolj mednarodne poteze dvorjanskega stila kakor odmeve toskanskih in gornjeitalijanskih oblik.

Osrednji spomenik kasnogotske dobe so slikarije v križnem hodniku ob stolnici v Briksnu. Tu se v več generacijah ustvari posebna šola največkrat anonimnih slikarjev, ki v tretji četrtini XV. stoletja v južnotirolskem slikarstvu vodi. Prvega izmed vodilnih slikarjev te skupine je krstil H. Semper z imenom »Mojster s škorpijonom«, danes pa so to imenovanje zamenjali z novim, »Mojster iz Velturusa«. Njegovo delo pada v čas od 1440 do 1450; mogoče je bil učenec Janeza iz Brunecka. Njegovo delo pomeni prehod od dvorjanskega idealističnega stila k poznejši briksenški šoli. Značilno za to stopnjo je bolj živo oblikovanje teles in začetek ostrolomljenega gubanja oblek. Te težnje najbolj izraža delo Jakoba Sunterja in njegove šole. Sunter je verjetno identičen z Jakobom, slikarjem iz Seckaua, ki se imenuje l. 1446 v briksenških listinah. Med 1450 do 1475 je bil Sunter najbolj priljubljen južnotirolski slikar. Stil briksenške šole se razvija predvsem po pobudah s severa, čeprav se tudi nasproti tem zadržuje nekam zdržano. Kot posrednik novih vplivov prihajajo v poštev že tudi grafični listi in vplivi iz Štajerske, Avstrije in Češke. Poseben poudarek bi te sestavine dobile, če bi se dokazala

identičnost Sunterja z Jakobom iz Seckaua. V zadnji četrtini XV. stoletja pa vodita brata Michael in Friderik Pacher. Mogoče je, da je bil učitelj Mihaela Sunter. Iz Pacherjeve delavnice je izšel najpriljubljenejši tirolski slikar v letih 1485 do 1525 Simon iz Taistena. Njegovo delo označuje poljudni značaj. Vpliv Pacherjeve delavnice je bil v zadnjih desetletjih XV. in na začetku XVI. stoletja v tirolskem slikarstvu splošen. Označuje ga nagnjenje k reševanju prostorninskih in plastičnih učinkov in perspektivna problematika. Eden izmed slikarjev, ki so izšli iz Pacherjeve šole je bil tudi Rupert Potsch, ki ga briksenške listine večkrat omenjajo v letih 1497 do 1530. Po letu 1500 pa se uveljavlja tudi na Tirolskem vedno bolj vpliv tako imenovane »Donavske šole«. Kakor pri nas in na Koroškem tudi na Tirolskem ta kultura v drugi četrtini XVI. stoletja polagoma izumre.

Slede pripombe k slikam, urejene po krajih po kronološki vrsti spomenikov. Te pripombe pa so največkrat skrajno mršave. Posebno pa pogrešamo katalog spomenikov, ki tako odlikuje Frodlovo izdajo koroških fresk.

V zvezi s problematiko slovenskih kasnogotskih fresk stopa pomen tiolskega gradiva v primeri s koroškim precej v ozadje, vsaj kot neposreden pobudnik. Kot važno komponento pa ga je treba upoštevati pri kompleksu vprašanj o postanku in stilističnem značaju delavnice Janeza Akvile iz Radgone v Prekmurju v zadnji četrtini XIV. stoletja. Mimo briksenške šole ni mogoče pri Frideriku Beljaškem in Janezu Ljubljanskem. Delo Simona iz Taistena se nam zdi, da prihaja v poštev pri reševanju vprašanja umetniške provenienice fresk v župni cerkvi v Vuzenici. Posebna vloga pa mu pripada, kakor vse kaže, v istrskem stenskem slikarstvu v drugi polovici XV. stoletja, kjer so po ikonografskem konceptu in po umetnostni kvaliteti najvažnejši spomenik, okrog 1460 nastale freske v prezbiteriju župne cerkve v Pazinu, verjetno delo briksenške Sunterjeve delavnice.

Mnogo širki kakor ti končno le lokalni problemi pa se odpirajo poznavalcu južnotirolskega gotskega stenskega slikarstva ob mojstru pokopališke kapele v Riffianu »Wenzla meines Herrn von Trient Maler« in ob briksenškem meščanu in slikarju »Jacob Maler von Seckau«. S tem se načenja široko in važno vprašanje vloge češkega slikarstva druge polovice XIV. stoletja v srednjeevropskem slikarstvu na eni strani, na drugi pa vprašanje vloge drugovrstnih središč, v danem primeru severnoštajerskih, v umetnostnem življenju vzhodnih alpskih dežel. Ob to vprašanje zadevajo posebno tudi raziskovalci zgodovine gotske plastike v vzhodnoalpskih deželah.

Frst

**Ejnar Dyggve, Das Laphrion.** Der Tempelbezirk von Kalydon. Mit einem Religionsgeschichtlichen Beitrag von Frederik Poulsen. Det Kongelige Danske Videnskaberne Selskab, Archaeologisk-kunsthistorisk Skrifter, zv. I., Nr. 2. Kopenhagen 1948. 367 strani besedila, 39 tabel, 317 slik.

Laphrion je kultno okrožje na gorskem hrbtu, ki se razteza v dolžini okrog 400 m od zapadnih vrat antičnega Kalydona v Aitoliji, na severozapadnem koncu Grčije, do najvišje točke griča, kjer se je nahajala skupina svetišč ob glavnem, posvečenem Artemidi Laphriji, boginji zaščitnici starega Kalydona. Razvaline tega kulturnega okrožja in tako imenovanega Heroona so bile raziskane šele po prvi svetovni vojni v več zaporednih izkopavanjih leta 1926 in 1928, leta 1932 in 1935—38. Pri prvih dveh sta sodelovala Rhomaios in

Poulsen; leta 1932 pa prvič in pozneje odločilno tudi Dyggve. Rezultati prvih dveh izkopavanj so bili objavljeni s sodelovanjem vseh treh v knjigi Dyggve, Poulsen, Rhomaios, Das Heroon von Kalydon, pri Danskii akademiji znanosti v Kopenhagenu 1934. Drugi del teh raziskovanj, kulturno okrožje Artemide Laphrijske, pa objavlja Dyggve v zgoraj navedenem delu. Izkop je pokazal, da gre za važno, izredno veliko tempeljsko okrožje zelo zgodnje dobe, ki po položaju na nizkem gorskem hrbtu med gorovjem in ravnino spominja na tipična kulturna mesta mikenske dobe, po svojem položaju ob »sveti cesti« in po sestavnih delih, ki so skupina svetišč, stoa, propileje, zakladnice itd., pa na najslavnejša kulturna okrožja klasične Grčije, na Olimpijo in Delfe.

Dyggve vse najdbe, gradbene, konstruktivne in okrasne, najprej podrobno opiše, posname jih v risbi in jih arheološko opredeli, nato pa z zgledno akribijo, kritičnostjo in arheološko kombinacijo izvrši v opisu in v risbi rekonstrukcijo izredno slabo ohranjenih objektov, ki so bili na Avgustovo povelje razrušeni, kult Artemide pa je bil prenesen v Patrai. Rezultat je izredno važen za študij arhaične grške arhitekture in za vprašanje postanka dorskega templja, ker razpolagamo za sedaj še z zelo maloštevilnim spomeniškim gradivom. Po svoji pomembnosti se odlikujejo predvsem štiri templji in stavba, katero Dyggve označuje kot stavbo H, kateri verjetno pripadajo ostanki »rdeče« strehe in ki je mogoče še iz dobe geometričnega stila. Najstarejši izmed templjev je tempelj B<sub>1</sub> s »pisano« streho iz konca VII. stoletja in predstavlja verjetno stari Artemidin hram. Po starosti sledita dva zgodnje-arhajska templja A in B<sub>2</sub> iz začetka VI. stoletja; vsi trije kažejo važne poteze v zvezi s postankom klasičnega dorskega templja. Četrto, po svoji arhitekturi najpomembnejši objekt je veliki Artemidin hram, peripteros klasičnega značaja iz časa med 380—370, ki stavbno zgodovinsko pada neposredno pred Skopov tempelj Alea Athena, kar pomeni, da še ne pripada prehodnemu stilu k helenistični arhitekturi kakor že nekoliko mlajši Zevsov tempelj v Nemeji.

Da je bilo glavno svetišče Artemidino, ni dvoma; za ostala svetišča pa ni neizpodbitnih dokazov, komu so bila posvečena. V poštev prihajata za Laphrion s pisanimi viri dokazana kulta Apolona Laphriškega in Dioniza, katerega kulturno podobo so z Artemidino vred v Avgustovem času prepeljali v Patrai. Dyggve utemeljuje mnenje, da je bil Dionizu posvečen tempelj A; Poulsen pa mu ugovarja in zagovarja mnenje, da je bil ta tempelj posvečen bratu Artemide Apolonu. Dyggve dopušča za glavno svetišče dvojni kult Artemide in Apolona. O kultu Artemide Laphrijske in njegovih sledovih prav do našega časa je dodal Fr. Poulsen posebno razpravo, ki zaključuje knjigo.

Ugotovitve v izkopninah Laphriona so dale Dyggveju povod za četvero ekskurzov o visečih vprašanjih zgodnje antične arheologije. Prvi ekskurz je posvečen vprašanju »zalomljenega« slemena (Knickgiebel) in kasetiranega geisona. Gre za prežitke lesene konstrukcije v kameniti arhitekturi, zaradi katerih je tempelj A v Laphrionu svojevrsten dokument za postanek dorskega templja in osvetljuje razvoj oblik od bolj tehnično pogojenih lesenih konstrukcij h kanoniziranim umetnostnim oblikam zgodnje antike. V ozki zvezi s tem vprašanjem je drugi ekskurz o postanku trikotniškega slemena (tympana), kjer se izkaže vodoravna zveza iz tektonike stavbe neutemeljene spodnje stranice trikotniškega slemenskega čela kot logična, čeprav mogoče spočetka nekoliko naivna posledica kapne okrasitve podolžne strani strehe,

prenesene na to mesto kot zveza enega kapu z drugim. Zadnja dva ekskurza sta posvečena aitolskim apsidnim stavbam in vprašanju porabe apsidnih stavb v svetih okrožjih. Rešitev vidi v tezi o posebni, prastari, pa že v VI. stoletju pred našo ero zastareli stavbarski obliki, ki oživi pozneje zopet v krščanskih cemeterialnih kapelah in služi kultu herojev.

Frst

Cvito Fisković, Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku. Izd. Matica Hrvatska 1947. Zagreb. 186 strani besedila, 44 slik.

Beritić Lukša, Džbrovački graditelj Paskoje Miličević. Izdanje Konzeratorskog zavoda za Dalmaciju u Splitu 4, 1948. 16 strani besedila, 6 slik.

Namen Fiskovićeve knjige je s podatki o delu dubrovniških stavbarjev in kamnosekov in arhivskih virov dokazati domači delež na likovni umetnosti Dalmacije, katero so dosedanj raziskovalci pretirano smatrali kar kratko za italijansko, češ da imajo vso zaslugo za njen razvoj in napredek vidni, splošno znani mojstri z one strani Jadrana. V uvodu ugotavlja avtor najprej pogoje, pod katerimi se je razvila bogata stavbarska in kamnoseška delavnost v Dubrovniku od XIV. do XVI. stoletja. Gre namreč za izvedbo v drugi polovici XIII. stoletja sprejetega regulacijskega načrta za mesto, ki je veljal do velikega potresa v XVII. stoletju. V tem razdobju je postal Dubrovnik iz lesenega mesta vsestransko izgrajeno belo kamenito mesto, čigar osnovne poteze odločajo še tudi v izrazu sedanjega Dubrovnika. Pri teh delih, posebno pri izvrševanju monumentalnih nalog, je bilo udeleženi več italijanskih mojstrov, kakor v XIV. stoletju Benečan Nikolaj Corbo, pri ozidju pa drugi Benečan Homobono Bulli, drugod Ivan iz Siene in Leonardo Stephani; kasneje znani Onofrio de la Cava, Bonino iz Milana, Pietro di Martino da Milano, Michelozzo Michelozzi, Nikolaj Firentinec, Francoz Ivan iz Vienne in mnogi drugi. Vendar se ob tujih imenih prav od začetka te delavnosti pojavljajo mnoga domača imena, katerih zasluga za umetnostno posest Dubrovnika doslej ni bila ocenjena. Organizirani so bili v kamnoseški bratovščini in se udeleževali na vseh poljih svoje obrti kot stavbarji manj vidnih stavb ter kot izdelovalci kamenitega arhitekturnega okrasja in opreme; mnogi izmed njih so se uveljavili tudi izven republike v Italiji, v Bosni in drugod po Dalmaciji. Izobraževali so se v Dubrovniku, le redko kateri drugod, posebno v Italiji. Primer, kako se je ta obrt podedovala v rodovih, je posebno rodbina Andrijić, katere člani so delovali v XV. in XVI. stoletju.

Lep primer za precejšnje vloge tujih mojstrov je posebno Onofrio de la Cava iz okolice Napolija, ki je leta 1438 sklenil z dubrovniško občino dogovor za postavitev znanega velikega vodnjaka. Fisković pokaže sedaj, opirajoč se na arhivske podatke, da je Onofrio izdelal samo načrt za ta vodnjak, da pa je izvršitev reliefnega in drugega kamnoseškega okrasja izročil raznim kamnosekom, med katerimi so bili tudi domačini. Tudi arhivski dokumenti ga imenujejo samo ingeniarius, nikdar pa ne lapicida. Tudi pri gradnji knežjega dvora izdeluje samo načrte, izdelavo pa naroča pri domačih mojstrih. Za mali vodnjak je prav tako izdelal samo načrt, ves kiparski okras pa je s pogodbo prepustil Petru iz Milana, ki je kot kipar priznan tako v Italiji kakor tudi v Franciji. Njemu je treba pripisati tudi renesančne stilske elemente, ki se uveljavljajo posebno v čutu za oblikovanje golega telesa na malem vodnjaku in v knežjem dvoru.

Prav tako se precenjuje vloga Michelozza, čeprav je treba priznati, da so doseljeni mojstri prinašali nove stilske pobude v konservativno kamnoseško ozračje domačih mojstrov in s tem osveževali provincialno zaostalost.

Fiskovičeva knjiga je pomemben prispevek k domači umetnostni zgodovini; uspelo mu je tudi, da je suhoparno arhivsko gradivo podal v prebavljivi obliki umetnostno zgodovinske skice. Pogrešamo pa imensko kazalo v knjigi imenovanih kamnosekov in stavbarjev.

Razprava o Paskoju Miličeviću (okrog 1440—1516) je monografsko dopolnilo Fiskovičevega sintetičnega dela. Paskoje je eden najpomembnejših dubrovniških stavbarjev in inženirjev druge polovice XV. in začetka XVI. stoletja. S kamnoseško rodbino Andrijičev je sodeloval tudi pri najzanimivejših dubrovniških stavbah tega časa, pri Divoni.

Frst

## ZAPISKI

### Kje je bil rojen kipar Mihael Cussa?

Ljubljansko kamnoseštvo druge polovice 17. stoletja je v slovenski umetnostni zgodovini še poglavje, za katero je zbrano komaj nekaj prvih arhivalnih podatkov, nimamo pa še topografskega pregleda gradiva, kaj šele njegove stilne analize. Ena najmikavnejših osebnosti v tem času je gotovo »tagliapietra — kamnosek« *Mihael Cussa*, čigar izvor in delo pa je še vedno nerešena uganka. V. Steska, ki mu je v svoji študiji »Ljubljanski baročni kiparji« *(ZUZ 1925, str. 2—12) posvetil več strani, ne pozna niti kraja njegovega rojstva, niti ne oceni njegovega v doslej najizčrpnem seznamu zajetega dela s tisto kritičnostjo, ki bi dovoljevala sklep o njegovem pravem poklicu; tako nam še danes ni jasno, ali je bil Cussa res samo kamnosek oziroma vodja delavnice, ki je zaposlovala večje število moči ter obenem naročala figuralne kiparske izdelke pri drugih, tujih mojstrih, ali pa smemo gledati v Cussu tudi kiparja, ki bi, kakor kasneje Francesco Robba, svoje oltarje tudi sam krasil s figuralnimi plastikami. Vsekakor smemo ob obračunu za oltar sv. Antona v Mekinjah pri Kamniku sklepati, da je Cussa kipe za oltarje, ki jih je izklesala njegova delavnica, naročal pri drugih kiparjih, mekinjske konkretno v Benetkah (glej J. Mal, Umetnostno zgodovinski zapiski, ZUZ, 1924, str. 201). Na zveze z drugimi kamnoseškimi ali s kiparskimi delavnicami bi smeli sklepati tudi ob poročilu, da je tri oltarje za cerkev na Blejskem otoku, za katere je prejel naročilo malo pred svojo smrtjo in 16. januarja oziroma 7. marca 1699 celo denarno akontacijo Mihael Cussa, dokončal po njegovi smrti šele ljubljanski stavbenik Francesco Ferratta (ibid. str. 152—153), na drugi strani pa spet vemo, da se je Lucija, žena goriškega kiparja Leonarda Pocassia po moževi smrti dogovarjala z Mihaelom Cussom, da bi družno dovršila nov marmornat oltar za mavzolej Ferdinanda II. v Gradcu; še pred realizacijo tega načrta pa je tudi Cussa umrl. Vsekakor so morale biti že prej med obema mojstroma kake poslovne zveze, da se je Pocassijeva vdova obrnila za pomoč prav na Cussa. Sicer pa nam raznolikost figuralnega okrasja Cussovih oltarjev že sama vzbuja*



dvom, da bi izšli vsi ti kipi izpod Cussovega dleta. Pač pa kažejo vsi oltarni nastavki sami tako v materialu kot v stilni arhitekturni koncepciji toliko sorodnosti, da smemo za zdaj zaključiti, da je bil Cussa v prvi vrsti podjetnik, ki je v svoji kamnoseški delavnici in po lastnih načrtih ustvarjal v glavnem oltarne arhitekture, ne pa tudi kipe. Kdor bo torej hotel priti temu vprašanju do dna, bo moral iskati kiparskih vzorov in komparativ v Benetkah in v Gorici, obenem pa bo moral doslej znani Cussov opus dopolniti še z obilico drugih njegovih izdelkov, ki jih hrani naša domovina, predvsem seveda nekdanja Kranjska; tudi hrvatsko ozemlje utegne skrivati še kake doslej neznane Cussove stvaritve. (Opozorim naj le na marmorne umivalnike v rektorijskih frančiškanskih samostanov v Kamniku, Novem mestu in Nazarjih; na zakristijska portala, lavabo v zakristiji in briksenški grb nad slavolokom v cerkvi na Blejskem otoku, na zakristijska portala in lavabo v zakristiji v župni cerkvi v Cerkljah na Gorenjskem itd.)

Pač pa lahko odgovorimo na vprašanje, kje je bil Mihael Cussa rojen. Če bi prenegla smrt ne iztrgala dr. F. Mesesnela iz naše srede, bi moral zdaj besedo prepustiti njemu, kajti vse kaže, da je on prvi prišel uganki na sled, čeprav ni izsledka nikjer objavil. Vendar v svojem članku »Umetnost Julijske krajine« (Julijska krajina, Ljubljana, 1930, str. 71) pravi, da je bil Mihael Cussa po rodu iz Vipavske doline. Gotovo je že poznal spomenik, ki smo ga s tovariši spoznali poleti 1948, ko smo delali topografski popis umetnostnih spomenikov v Vipavski dolini, namreč oltar in votivno ploščo v stari župni cerkvi v Lokavcu pri Ajdovščini.

Oltar Brezmadežne ob severni steni je tipičen izdelek Cussove delavnice. V glavnem je sestavljen iz črnega marmorja, ki pa je poživljen z bogatimi intarzijami, zlasti na menzi in v okviru okoli oltarne niše (v kateri je danes slaba, novejša slika Brezmadežne). Dva renesančna stebra z zlatima kompozitnima kapiteloma nosita gredo, nad katero se dviga atika s sliko sv. Mihaela, ki jo ob straneh flankirata segmenta razbitega ločnega čela. Vrh atike in obeh segmentov sede trije putti (v sredi je morda blagoslavljajoči Jezušček?), oltarna ušesa pa tvorijo krila belih angelskih glav; krila so iz črnega kamna in na široko razprta. Na spodnjem delu atike najdemo letnico 1699. Ob listni strani oltarja pa je vzdana podolžna, na konceh ovalno zaključena plošča iz črnega marmorja, ki ima na vrhu angelsko glavico, spodaj pa napis v latinski majuskuli:

MICHAELE CHVSSA  
CVRAVIT FIERI  
EX VOTO  
1699

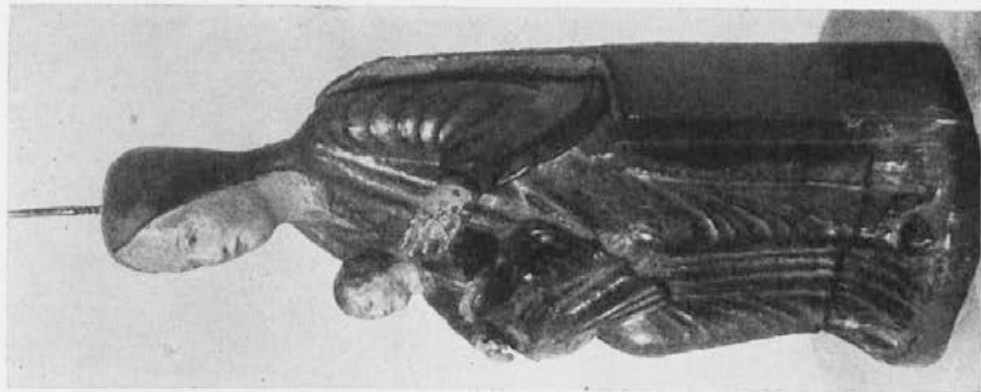
Nobenega dvoma ni, da imamo tu opraviti s spominom na našega kiparja. Mihael Cussa je torej postavil oltar po zaobljubi leta 1699. Vemo pa, da je kipar istega leta 8. oktobra umrl v Ljubljani, star 42 let. Ali je oltar postavil še za svojega življenja ali pa je njegovo izvršitev določil v oporoki? Morda je delo nastalo ob kaki zaobljubi v predsmrtni bolezni. Ne vemo. Važno pa je, da je v Ljubljani živeči in delujoči mojster z votivnim okrasjem obogatil vaško cerkev nekje v Vipavski dolini in ne kake ljubljanske cerkve.

Toda v tem je skrit tudi že odgovor na naše vprašanje. Prav blizu Lokavca, torej še pod njegovim zvonom, je vasica, ki se imenuje »Pri Kuših«.

Ime izvira nedvomno od lastnega priimka »Kuša«, vendar pa danes v tej vasi ni več družine, ki bi se tako pisala. Pač pa se to ime v krstni knjigi iz 18. stoletja v lokavškem župnišču še pogosto pojavlja. Pisano je na najrazličnejše načine, vedno pa se je izgovarjalo KUŠA. Tako najdemo 5. februarja 1752 zapisano Kufha, 10. oktobra 1754 Chufha, 4. marca 1755 Kusha, 17. avgusta 1753 Chufha, 4. februarja 1756 Kufha itd. Poitalijančeno pa bi morali ime seveda zapisati Cussa, torej tako, kot se je naš, v laških delavnicah vzgojeni kamnosek tudi podpisoval. Žal, krstne knjige ne segajo nazaj preko leta 1740, tako da vpisa mojstrovega rojstva ne moremo zaslediti. Po vsem povedanem pa moremo zatrdno verjeti, da je bil Mihael Cussa — ali bolje Kuša — rojen v vasici Pri Kuših v bližini Lokavca v Vipavski dolini okoli leta 1657, če je bil ob smrti leta 1699 star 42 let. Zato je razumljivo, da je votivni oltar postavil v cerkvi, pod katere zvonom je prijoval na svet, čeprav tedaj še ni bila farna; spadala je namreč kot podružnica še pod sv. Štefana v Vipavi.

Pa tudi sosednji Ajdovščini je Cussa zapustil v župni cerkvi spomin svojega dela. Oltar Srca Jezusovega, ki je bil nekoč posvečen sv. Barbari, ima napis: »16 P. NICOLAVS. RECESCO. CVRAVIT. FIERI. 99.« Po svoji arhitekturi je popolnoma cussovsko delo in prav tako tudi oltar sv. Roka v isti cerkvi, ki je prvemu pendant. Tako se zde ta mojstrova dela, nastala v dnevih, ko se je že smrt ozirala vanj, kakor zadnje slovo od sončne doline, ki ga je rodila.

**Emilijan Cevc**



Sl. 53. Marijin kip v Velesovcm  
*od desne*

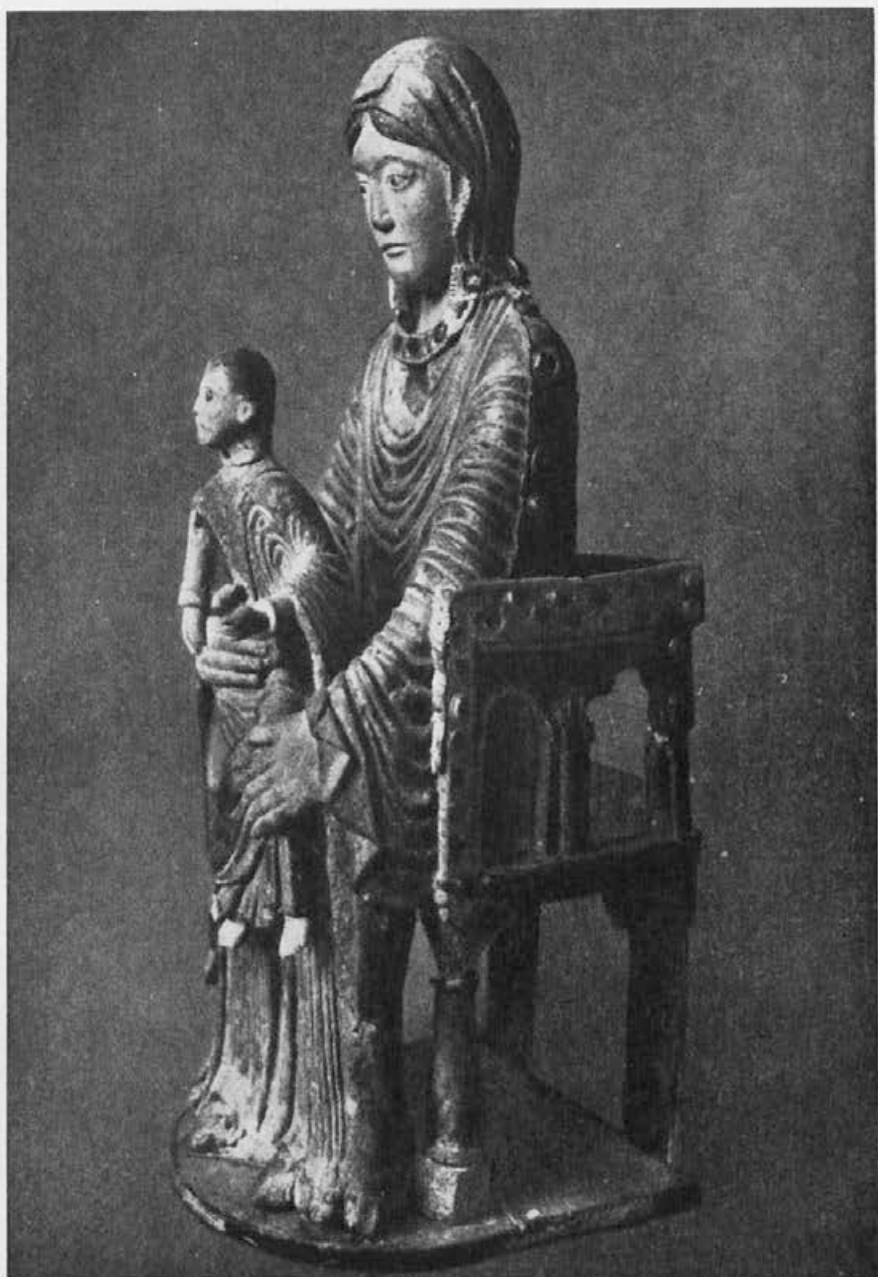


Sl. 54. Marijin kip v Velesovcm  
*od spredaj*



Sl. 55. Marijin kip v Velesovcm  
*od leve*





Sl. 56. Palais des Arts, Lyon, Notre-Dame de Saint-Flour





Sl. 57. Paris, Louvre, Marija na prestolu







Sl. 58. Tournus, opatijska cerkev, Notre-Dame La Brune





Sl. 39. Benedetto Antelami, Darovanje v templju, Parma, baptisterij

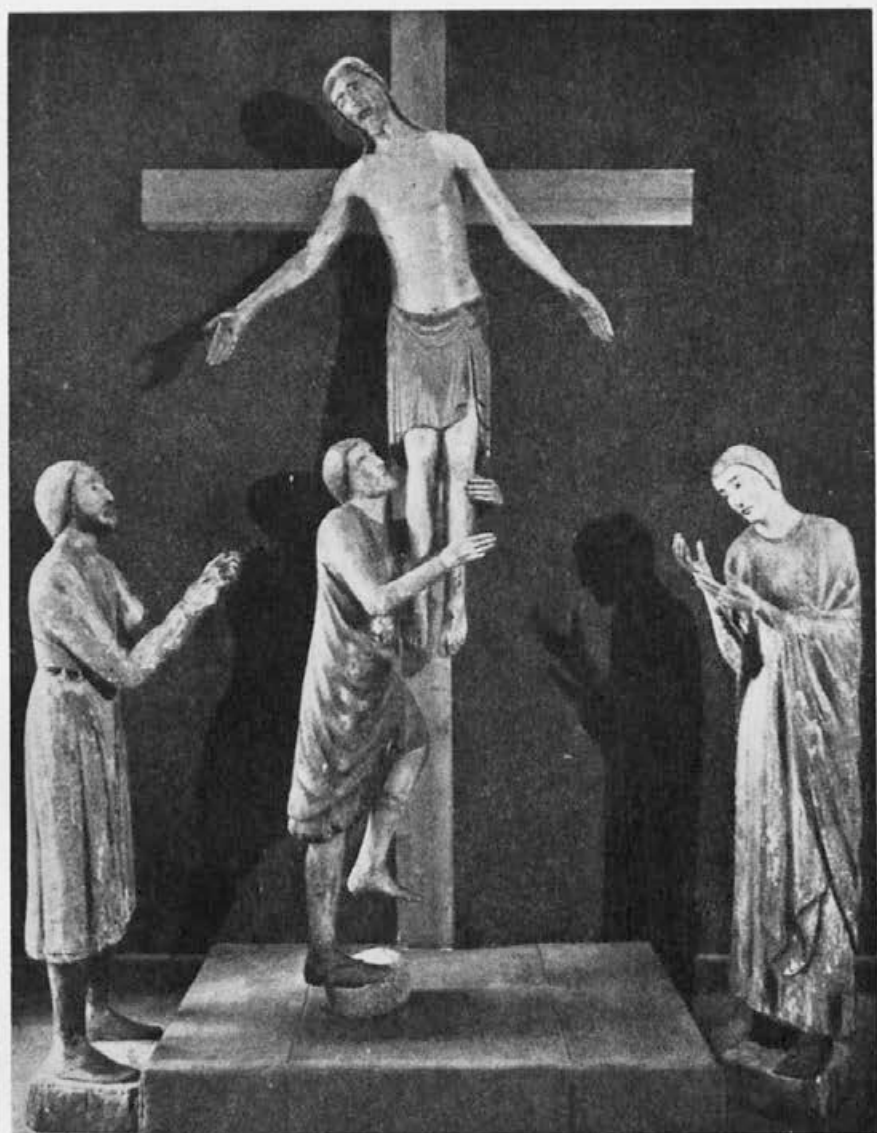


Sl. 40. Rim, Palazzo Venezia, Madonna d'Acuto



Sl. 41. Firenze, Museo Nazionale, Marija na prestolu





Sl. 42. Pariz, Zbirka Brimo de Laroussilhe, Snemanje s križa







Sl. 45. Fr. Jelovšek, Estera v gosteh pri kralju Ahasveru





Sl. 44. Fr. Jelovšek, Sv. Ana poučuje Marijo



Sl. 45. Fr. Jelovšek, Marijino rojstvo





Sl. 46. Fr. Jelovšek, Marijina smrt

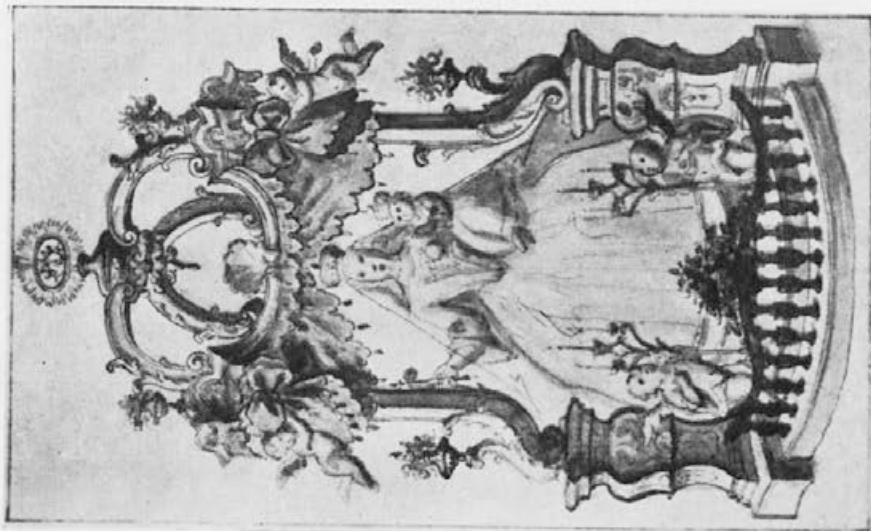


Sl. 47. Fr. Jelovšek, Marija pri delu





Sl. 48. Fr. Jelovšek, Magdalena mazili Jezusu noge



Sl. 49. Fr. Jelovšek, Škapulirska M. B.





Sl. 50. Fr. Jelovšek, Vera, Upanje, Ljubzen



Sl. 51. Fr. Jelovšek, Vnebovzetje sv. Magdalene





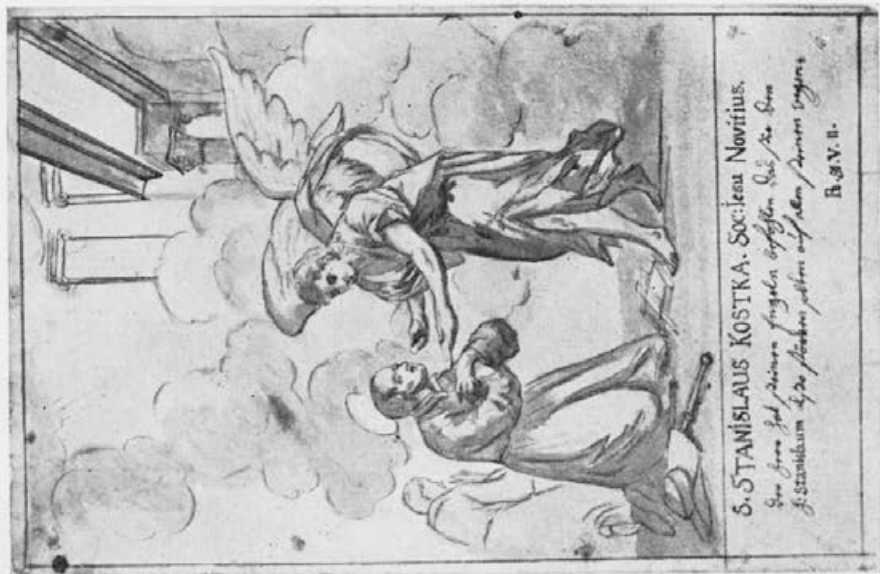


Sl. 52. Fr. Jelovšek, Skicni list



Sl. 55. Fr. Jelovšek, Kristus izročča sv. Petru oblast





Sl. 55. Fr. Jelovšek, Obhajilo sv. Stanislava Kostka



Sl. 54. Fr. Jelovšek, Sv. Eulalija





Sl. 56. Fr. Jelovšek, Sv. Krispin in Krispinijan



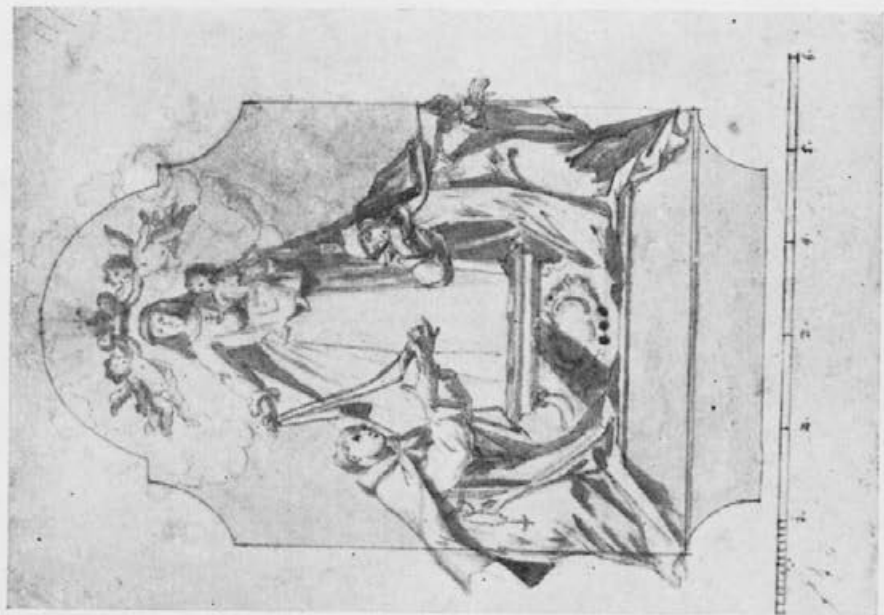
Sl. 57. Fr. Jelovšek, Sv. Eustahij











Sl. 59. Fr. Jelovšek, Škapulirka M. B.



Sl. 60. Fr. Jelovšek, Sedeča M. B. z Detetom



