

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. Dostal¹, leto kasneje pa ga je kot prvi podrobneje analiziral dr. F. Stelè². 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 majhna³.

*

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-

¹ Peto izvestje Društva za krščansko umetnost v Ljubljani, 1913, str. 83.

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

³ 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 Albert⁴. 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 ravnajo po strožjih pravilih reda sv. Dominika⁵. 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...«⁶

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

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

⁵ 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.

⁶ »Circa Annum 1297 factum initium Virginii Michelstetten in Carnioli. 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. stoletja⁷. 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...⁸ 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 povzpnejo 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 lesa⁹ 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-

⁷ 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.

⁸ Velesalo, 1914, str. 19.

⁹ 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 razklan¹⁰. 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 pritrdjanje kipa? Ali pa je bil kip svoje dni

¹⁰ 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.¹¹ 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 sužnost¹². 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 topolovega, 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,

¹¹ Ljubitelj..., o. c. str. 48.

¹² 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 piše¹³: »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 navaja¹⁴ za primer t. zv. »mali Marijin kip« v stolnici v Hildesheimu, kjer padajo Mariji lasje podobno kot v Velesovem v dveh kitah po prsih¹⁵. Vendar je bil tudi ta kip že leta 1664 nekoliko predelan¹⁶.

Drugi primer, ki ga navaja dr. Stelè, je slika Salomonovega prestola v zahodni empori krške stolnice na Koroškem iz ca. 1220¹⁷. 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.

¹³ Ljubitelj..., o. c. str. 48.

¹⁴ Ibid. str. 51.

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

¹⁶ 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).

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

Izrazit primer Marije s spletenimi kitami pa imamo v kipu iz Otdorf v dresdenskem Albertinu¹⁸. 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 Viklaun (zdaj v Historičnem muzeju v Stockholmu), kjer Mariji padajo kite izpod krone na rame; visok naslonjač prestola se ji dviga še nad glavo.¹⁹ 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.²⁰

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 blagoslavlja²¹. Timpanon je nastal proti sredi 15. stoletja²². 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,

¹⁸ 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.

¹⁹ 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.

²⁰ M. Aubert, La sculpture... en Suède, o. c. sl. str. 1.

²¹ Ikonografsko dopušča misel na francoske vzore.

²² 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.

²³ 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 stolnice²³. 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 naročju²⁴.

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 stolnici²⁵. 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 peplumom²⁶.

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 dletje, ki je posnelo rob stare oglavnice? Če pa odpremo Valvasorja, naj-

²³ Ibid., str. 21 tab. 75.

²⁵ G. de Francovich, o. c. tab. 21.

²⁶ 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.«²⁷ Na čelu! 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. Spredej 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 Firenci²⁸ ali pri že omenjenem kipu v Appuni na Švedskem ali pri Mariji iz Pustertala v Münchenu²⁹. 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:³⁰

»Nun wollen wir auch einen Blick auf dieses Wunder-Bild werfen, als welches diesem Kloster den Grund geleet. 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 geschnitten und mit verguldeten Kleidern angehan³¹... 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;³² 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

²⁷ o. c. str. 367.

²⁸ G. de Francovich, o. c. tab. 6. desno.

²⁹ G. Lill, Deutsche Plastik, Berlin, 1925. Slika.

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

³¹ Podčrtal jaz.

³² 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. Stelè³³, 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-

³³ 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.«³⁴ 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.³⁵

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.³⁶

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.³⁷

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.³⁸

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.³⁹

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.⁴⁰

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.⁴¹

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

³⁴ L. Bréhier, v »Le Point«, o. c. str. 18.

³⁵ Ljubitelj, o. c. str. 49—51.

³⁶ St. Beissel, Geschichte der Verehrung..., o. c. str. 160.

³⁷ Ibid., str. 159. Žezlo je morda kasnejšega dodatka.

³⁸ Ibid., str. 76; — A. Venturi, Die Madonna, str. 13.

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

⁴⁰ A. Venturi, Die Madonna, str. 12.

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

⁴² 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.⁴³

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.⁴⁴

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«.⁴⁵ L. Bréhier označuje kot značilnost tega tipa ravno prestol.⁴⁶

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.⁴⁷ Njih

⁴³ 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.

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

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

⁴⁶ L. Bréhier, *La Cathédrale de Clermont au X^{me} 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.

⁴⁷ 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.⁴⁸ Drugo razvojno stopnjo kažejo kipi kot n. pr. Notre-Dame de de Montvianneix,⁴⁹ kjer se konvencionalna draperija obleke razvija v de Montvianneix,⁴⁹ 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 muzeju⁵⁰ (sl. 36) kip Notre-Dame des-Tours (Haute Loire)⁵¹ in tej slični Marijin kip v Louvru,⁵² 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;⁵³ 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

⁴⁸ Ibid. str. 210.

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

⁵⁰ Ibid. sl. 16, 44, 49.

⁵¹ E. Mâle, L'art religieux du XII^{me} siècle... o. c. str. 286, sl. 280.

⁵² 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.

⁵³ 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.

Tournusu⁵⁴ (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,⁵⁵ 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,⁵⁶ 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,⁵⁷ le da je tu zadobila nebeška vladarica — morda po vzoru Chartresa v pariške Notre-Dame — na glavo že krono.⁵⁸

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.^{59a} 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,⁵⁹ 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.⁶⁰ V odvisnosti od clermontske Marije pa moramo omeniti kipa »Virgen de la

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

⁵⁵ Le Point, o. c. sl. 16, 44 in 49.

⁵⁶ 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.

⁵⁷ E. Mâle, L'art religieux... o. c. str. 287, sl. 151.

⁵⁸ 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.

^{59a} 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.

⁶⁰ M. Kos, Zgodovina Slovencev, Ljubljana, 1933, str. 142.

⁶⁰ A. K. Porter, o. c. I, tab. 47.

Vega⁶¹ (Salamanca, San Esteban) in Marijo iz Ujuea⁶² ter kip v Muzeju catalanske umetnosti v Barceloni iz začetka 13. stoletja,⁶³ in končno še kip »Santa Maria la Real« v Najeri.⁶⁴

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.⁶⁵ 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.⁶⁶ 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.⁶⁷ 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.⁶⁸ Sličen je kip v cerkvi sv. Jurija v Tössensu, malo mlajši pa v hospicu na Semmeringu.⁶⁹

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

⁶¹ 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.

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

⁶³ *La Revue de l'art*, 1937, zv. LXXI., str. 35.

⁶⁴ *Propyläen Kunstgeschichte* VI., str. 590.

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

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

⁶⁷ *Ibid.*, str. 30, sl. 36.

⁶⁸ K. Aitz, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck, 1909, str. 311.

⁶⁹ *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.⁷⁰

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 Borga 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.«⁷¹ 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.⁷² 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.⁷³

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.⁷⁴ 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

⁷⁰ G. Lill, o. c. str. 22—26 in slika.

⁷¹ 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«.

⁷² Ibid., str. 7, tab. 7.

⁷³ Ibid., str. 5—6, tab. 2.

⁷⁴ 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.⁷⁵ Stilno in po noši spominja na velesovski kip Marija v Detroitškem muzeju⁷⁶ 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.⁷⁷ Vse te lesene plastike⁷⁸ 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 prenagliti! 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...⁷⁹ 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.

⁷⁵ Ibid., tab. 5, 6 in tekst str. 7—8.

⁷⁶ Ibid., tab. 6.

⁷⁷ Ibid., tab. 6.

⁷⁸ 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).

⁷⁹ 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. Habicht⁸⁰ 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. Beissel⁸¹ omenja jabolko brez razlage vedno le kot »kraljevsko«, dr. Stelè⁸² ga označuje kot simbol rodovitnosti in večnosti, A. Stegenšek⁸³ 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 carigrajskega 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.⁸⁴ 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.⁸⁵

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.«⁸⁶ 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;⁸⁷ 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

⁸⁰ o. c. str. 73 ss.

⁸¹ Geschichte der Verehrung..., o. c. str. 158, 164, 166, 331, 442.

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

⁸³ Pomen Marijacejske podobe, Ljubitelj, 1914, str. 61.

⁸⁴ St. Beissel, Geschichte der Verehrung..., o. c. str. 75—74.

⁸⁵ Prim.: J. Gantner, o. c. str. 250.

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

⁸⁷ 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 muzeju⁸⁸ ali oblečeni mladenič z Akropole (Atene, Akropoliski muzej).⁸⁹ Ker končno: na čem počiva razvoj zahodnoevropske srednjeveške umetnosti? V mnogo večji meri kot rimski, je srednji vek grški...⁹⁰

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

⁸⁸ 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.

⁸⁹ Prim. sliko v: Propyläen Kunstgeschichte III., str. 211.

⁹⁰ Prim. W. Worringer, Griechentum und Gotik.

je posledica okrepljenega realističnega dojetja. 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.«⁹¹ 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:⁹² »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.«⁹³

Ko smo omenjali švedske spomenike, smo ugotovili neke stilne sorodnosti med Velesovim in kipom iz Appune⁹⁴. 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

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

⁹² Gotische Kathedralen in Frankreich, Zürich-Berlin, 1937, str. XXIII.

⁹³ 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).

⁹⁴ 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 obljuje 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 dihajó 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 potrđijo 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.⁹⁵ 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 otrđijo, 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

⁹⁵ 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 Freudenstadtu⁹⁶, 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«⁹⁷. 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 velesovskega⁹⁸. 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 Halberstadtu⁹⁹.

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,⁹⁹ 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-

⁹⁶ Ibid., Bilder, sl. 196, 197.

⁹⁷ R. Hamann, Geschichte der Kunst, Berlin, 1932², str. 264.

⁹⁸ H. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig, 1924, str. 196, sl. 98.

⁹⁹ W. Pinder, o. c. Bilder, str. 207.

⁹⁹ 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 rokopisne delavnice dveh naših glavnih samostanov, Stične in Bistre, vklenjene v okvir provincialnosti, kakor pričajo v 2. polovici 12. stoletja stiški, še bolj pa sredi 14. stoletja bistriški rokopiši, ki izražajo še slogovno zaostalost ter močen naslon na tuje, spet gornjeitalske in francoske, že zastarele predloge¹⁰⁰. 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 galeriji¹⁰¹, najden nekje v okolici Cerknice, nam približno kaže, kakšna je bila tedaj naša oblikovalna zmogljivost: vezana na vzore visoke umetnosti¹⁰², 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)¹⁰³, 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 moči¹⁰⁴. 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

¹⁰⁰ F. Stelè, *Monumenta artis Slovenicae*, I., Ljubljana, 1935, str. 48.

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

¹⁰² 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.

¹⁰³ G. de Francovich, o. c. str. 8, tab. 8.

¹⁰⁴ *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 Antelami¹⁰⁵.

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 delavnico¹⁰⁶. V tamošnji župni cerkvi je ohranjenih več lesenih plastik iz začetka 13. stoletja in Vasari¹⁰⁷ 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 zbirki⁹ Brimo de Laroussilhe v Parizu¹⁰⁸. 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 Antelami¹⁰⁹.

Že relief Snemanja s križa, vzidan v kapeli Baiardi v parmski stolnici, ki nam l. 1178. prvi sporoča njegovo ime¹¹⁰, 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

¹⁰⁵ Ibid., str. 10.

¹⁰⁶ Ibid., str. 11.

¹⁰⁷ Vasari, *Le vite...* Izdaja G. Milanese, I., Firenze, 1906, str. 363.

¹⁰⁸ G. de Francovich, o. c. tab. 30—36, str. 11.

¹⁰⁹ 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.

¹¹⁰ A. Venturi, *Storia dell'arte Italiana*, ILL. 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 Donnino¹¹¹. 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 Chartresa¹¹², 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

¹¹¹ 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.

¹¹² 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 slonokoščениh 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 linearizma¹¹³ 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«¹¹⁴ 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 Parmi 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«¹¹⁴ 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 Parmi? In kompozicija Marije z Jezusom v timpanonu parmskega baptisterija — ali ne spomni na našo Marijo, čeprav nas v Parmi 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 Parmi jih najdemo, značilno energično potegnjene in nato spet na Simeonovi obleki na reljefu Darovanja v templju (sl. 40) v parmskem baptisteriju,¹¹⁴ obenem pa naletimo tudi na zvončasto dalmatiko, kakršna

¹¹³ Upoštevati moramo tudi tradicijo iluminiranih rokopisov.

¹¹⁴ Venturi, Storia..., o. c. sl. 287.

odeva tudi velesovsko Marijo. Primerjajmo nadalje gube na kipih portala v Borgu San Donnino¹¹⁵ — 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 italiskimi 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. Stelè¹¹⁶ 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 1221¹¹⁷. Verjetno je to nagnilo J. Lavti-

¹¹⁵ Ibid., sl. 314 in 315.

¹¹⁶ Ljubitelj, o. c. str. 57.

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

žarja¹¹⁸, 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 številu¹¹⁹. 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 verehrt¹²⁰.

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 primerov¹²¹. 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 darove¹²².

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 redovnicami¹²³. Listine, ki jih navaja iz 14. in 15. stoletja P a r a p a t¹²⁴, pričajo le o molitvenih

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

¹¹⁹ To je pač molilnica, ki jo omenja ustanovna listina.

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

¹²¹ Wallfahrten... o. c. str. 13—19.

¹²² F. Kos, o. c. str. 354, št. 723.

¹²³ 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.

¹²⁴ 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 tradicijah¹²⁵.

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. stoletja¹²⁶.

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 kulturi¹²⁷. Ca. 1200 narede severnoitalski mojstri oltarno menzo krške stolnice¹²⁸. 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 stolnici¹²⁹, ta pa spet v Mariji v veronskem muzeju in v Mariji dojlji v berlinskem Kaiser-

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

¹²⁶ 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.

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

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

¹²⁹ 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.¹³⁰ 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«, preseneča¹³¹. 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 kriпти 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. 1200¹³².

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.«¹³³

Pravičneje kot Ginhart pa je razmerje med severno Italijo in vzhodnimi Alpami (in posebej za Tirolsko) označil C. Th. Müller.¹³⁴ »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.¹³⁵ 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,¹³⁶ se mi zdi, da opazamo izraz odseva italijanske delavnosti, ki jo, po mojem mnenju, lahko sledimo vse do Mag-

¹³⁰ La Pittura e la scultura nella Basilica d'Aquileia, Bologna, 1955.

¹³¹ 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.

¹³² K. Ginhart - B. Grimschitz, o. c. sl. 59, str. 54.

¹³³ W. Pinder, o. c. Tekstband, Leipzig, 1957, str. 214.

¹³⁴ 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.

¹³⁵ 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.

¹³⁶ 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.¹³⁷ 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 evangeljski 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

¹³⁷ Kako so bili lombardski kamnoseki čislani v nemških deželah, nam dokazuje tudi poročilo, da je duhovnik Gebhard l. 1138 ali 1159 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^e 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.