

## »SOPOTNIŠKI REZBAR« IZ XV. STOLETJA

V prvem letniku Loških razgledov<sup>1</sup> sem omenil, da nam loško ozemlje ni ohranilo mnogo spomenikov naše srednjeveške plastike, čeprav je v Loki vsaj ob koncu 15. in v začetku 16. stoletja podobarska obrt lepo cvetela, saj je prav v tem času eden najvažnejših kranjskih rezbarjev, Jakob iz Loke, izvrševal kiparska naročila ne samo za loške, ampak tudi za ljubljanske in celo za štajerske naročnike. Toda o tem mojstru bom pisal drugod, na tem mestu pa naj opomnim le na tri lesene gotske plastike, ki sicer po kvaliteti v našem gradivu ne prednjačijo, so pa v svoji stilni kompleksnosti izredno vabljive. Dve od teh — stoječi sv. Florijan in sedeča Marija z Detetom — izvirata iz cerkve sv. Florijana nad Sopotnico, tretja, ki predstavlja sv. Jurija v borbi z zmajem, pa iz cerkve na Gaberski gori nad Litijo.<sup>2</sup>

Kip z Gaberske gore je v tej vrsti najstarejši. Danes je shranjen v Narodni galeriji v Ljubljani (sl. 1).<sup>3</sup> Svetnik zabada (danes izgubljeno) sulico v žrelo velikega zmaja, na čigar hrbtu stoji, zmaj sam pa se mu krotoviči pod nogami, otepa z debelimi, krempljastimi šapami okoli sebe ter uokvirja spodnji del svetnikove figure na eni strani z dolgim kačastim vratom, na drugi strani pa z zvrtničnim repom; noge, vrat in rep mu sličijo rebrasti cevi. Svetnik stoji rahlo razkoračeno in nagnjen na svojo levo stran. Oblečen je v viteški oklep, kakršen je značilen za sredino in tretjo četrtino 15. stoletja.<sup>4</sup> Prsni del mu je poživljen z rebri, ki se radialno stekajo proti pasu, nad pasom pa se oklep zalomljeno boči navzven; bočni del oklepa se razširja kot krilo ter je spodaj ločno izrezan (konjeniški oklep) in prav tako nabrazdan. Izpod vrhnjega oklepa sega svetniku malo nad kolena še verižna srajca, ki se končuje spodaj nazobčano. Čez ramena si je ogrnil plašček, čigar »rokavi« se v lepih slapovih spuščajo na obeh straneh figure do srede goleni. Noge tiče v oklepni golenicah, »železno« obuvalo pa se na moč šiljasto podaljšuje. Na kodrastih laseh ima svetnik turbanasto prevezo. Slogovni vtis, ki ga kip na prvi pogled vzbuja, nas spominja še popolnoma na značilnosti mehkega sloga prve tretjine 15. stoletja.

Sopotniška kipa pa sta doživela posebno usodo. Iz Sopotnice sta priromala v Škofjo Loko, odtod v Ljubljano, kjer sta bila ukradena. Nekdanjemu Spomeniškem uradu se je posrečilo zaslediti le ukradeni Marijin kip, za sv. Florijanom pa je izginila vsaka sled, tako da nam njegovo podobo lahko posreduje le fotografija, ki jo je prof. F. Stelè posnel v Sopotnici še pred prvo svetovno vojno. Marijin kip je bil nato — s pridržkom sopotniške lastninske pravice — razstavljen v ljubljanskem Narodnem muzeju, pozneje deponiran v Narodni galeriji, pred kratkim pa ga je prevzel v varstvo Škofjeloški muzej.



Sl. 1. Sv. Jurij z Gabrske gore nad Litijo

rok mu manjka tudi večji del podstavka, na katerem svetnik stoji in prav po sredi glave mu poteka velika razpoka.

Tretji je kip sedeče Marije z golim Detetom v naročju (sl. 3). V desnici je Marija nekoč držala najbrž žezlo, z levico pa opira Dete ob boku. Suknja ji je visoko prepasana ter pada od pasu navzdol v navpičnih, cevastih gubah, ki se nato nabirajo v naročju. Potek teh gub se prelije v gube plašča, ki se spušča z Marijinih ramen do tal, kjer se v cikcaku zalamlja, pod naročjem pa se ureja spet v ostre, cevaste gube, ki vzbujajo izredno tog vtis. Na Marijini desni strani se vertikalni sistem gubanja vznemiri ter se kar nekako črevasto kopiči, v čemer spominja na gube plašča sv. Florijana na levi strani pri tleh. Pod vratom spenja Marijin plašč rosetna sponka, slična oni pri sv. Florijanu. Tudi pas ji poživlja vrsta roset. Debelušen obraz s poudarjeno bradico in z izbuljenimi očmi obkrožajo vzvalovani kodri las, ki jih na pol pokriva na videz mehko, v resnici pa pločevinasto togo učinkujoči peplum (oglavnica), ki pada Mariji na ramena, nekdanjo gotsko krono pa je zamenjala novejša baročna krona, ki je na naši reprodukciji še vidna, na originalu pa je odstranjena. Orjaško Dete, ki s starikavim obrazom spominja na obrazni tip sv. Jurija z Gabrske gore, je nekoč držalo v levici najbrž jabolko, desnico pa stiska v pest. Zadaj je kip izvotljen.

Stilno so vse tri plastike izredno konservativno občutene. Posebno velja to za sv. Jurija, ki s slapovitimi rokavi korenini še popolnoma v tradiciji »mehkega sloga« prve polovice 15. stoletja, tako da bi ga brez primerjalnega gradiva — in če bi ne poznali sopotniških kipov — resnično lahko uvrstili še v drugo četrtino 15. stoletja, n. pr. v trideseta leta. V resnici pa gre za

Kip sv. Florijana (sl. 2) že na prvi pogled kaže, da je nedvomno delo iste roke kot sv. Jurij z Gabrske gore, le da razodeva njegova stilna obdelava nekoliko mlajši datum nastanka. Vi-teški oklep se mu v vsem strinja z oklepom sv. Juija, le boka mu oklepa značilni »spuščeni« pas. Čez oklep je svetnik ogrnjen s plaščem, ki je pod vratom spet z rosetno sponko, nakar mu ohlapno valovi preko prsi in rok do tal, kjer se, kot je posebno lepo videti na svetnikovi levi strani, zgiba v zavihane gube. Izpod oklepa sega spet verižna srajca, ki se pod brado končuje v značilen visok ovratnik. Podolgovati in bradati obraz obrobljajo polžasto nakodrani lasje, ki jih pokriva menda nekakšna bareta. V (odbiti) desnici je svetnik držal posodo, iz ktere je izlival vodo, v predse dvignjeni levici pa je imel verjetno sulico ali prapor, danes pa je tudi ta roka od komolca dalje odlomljena. Tudi sicer je kip precej poškodovan: razen obeh

mlajši izdelek, le da se je njegov rezbar naslonil na neko starejšo predlogo. Na ta način se naš kip izredno poučno vključuje v manieristično skupino tako imenovane »temne dobe«, to je stilnega razdobja, ki traja nekako od leta 1430 do 1470 ter ne kaže nobenih slogovno naprednih prizadevanj. — Nekoliko bolj »moderen« je kip sv. Florijana, ki v gubanju plašča kaže že lahne zarodke »baročne smeri«, ki v srednjeevropski plastiki po letu 1430 začenja močno preglášati — prim. posebno plastike avstrijskega kiparja Jakoba Kaschauerja! — ter naznanja že tisti bogati razcvet slikovitih oblikovnih elementov, ki po letu 1470 popolnoma prevladajo. V skupini naših kipov pa odloča ostra, manieristična poteza. To nam kaže posebno Marijin kip, ki zadobiva kar tektonski značaj, tako da se mi zdi, kakor bi se kipar, ki je na eni strani ikonografsko tudi pri tem kipu še posnemal vzore prve polovice stoletja, zatekal sicer že v »baročno« reševanje plastične površine, obenem pa se ni mogel oblikovno sprostiti, tako da zdaj ni tektoniziral zadnjih sledov »mehkega sloga«, ampak že impulze naprednejšega »baročnega« stilnega izraza. Pri vseh treh kipih, prav posebno pa še ob Marijinem, nas njihova čokatost naravnost začudi, saj duši sleherni lirični prizvok, tako da bi lahko govorili kar o rustifikaciji stilne govornice, ki od kipa do kipa vedno bolj narašča.

Naš kipar — imenujmo ga »Sopotniški rezbar« — ni bil prvorazreden mojster. Bil je obrtnik, ki ni mogel polnovredno premagati zakonov lesene delavniške klade ter se mu forme niso mogle preliti v muzikalni, za gotiko tako značilni izraz. Seveda pa pri tem ni odločala samo njegova tehnična in oblikovna zmogljivost, ampak tudi delavniški krog, v katerem se je izšolal in v katerem je dozorel.

Ne samo oblikovni, ampak tudi ikonografski elementi nam kažejo, kje se je naš kipar utegnil šolati. Kip sv. Jurija je namreč po kompoziciji zelo podoben kipu istega svetnika v St. Georgenu v Schnandersu na Južnem Tirolskem, le da zadnjemu manjkajo slapoviti rokavi,<sup>5</sup> kar priča morda o njegovem nekoliko mlajšem nastanku. Vsekakor pa smemo domnevati vsaj to, da se obe plastiki naslanjata na neke skupne vzore iz prve četrtine 15. stoletja, katerih korenine utegnejo segati prav na vzhodni rob alpskega sveta, tja proti Štajerskemu. O tem nas še bolj prepriča kip sv. Florijana, ki se mi skoraj zdi kot skrajno pokmetena ponovitev kipov sv. vitezov, ki so nastali v krogu Hansa iz Judenburga na Štajerskem, Koroškem in Tirolskem.<sup>6</sup> Omenjeni kip iz Schnandersa spada v brixenški umetnostni krog.

Še bolj zgovoren je Marijin kip, kajti tudi temu lahko najdemo stilne



Sl. 2. Sv. Florijan iz Sopotnice

sorodnike v plastikah brixenške šole tretje četrtine 15. stoletja, na primer v kipu sv. Barbare iz St. Georgena v Schnandersu<sup>7</sup> ali v Marijinem kipu iz znamenja v Schrambachu.<sup>8</sup> Posebno zajemljivo je primerjati gubanje plašča na prsih, rosetno sponko, kodranje las pa tudi Marijino oglavnico in gube na suknji. Masivna kubičnost sopotniške Marije je značilna prav za tirolsko brixenško plastiko, ki pozna tudi herkulsko oblikovano Dete v Marijinem naročju, kakršno smo srečali na sopotniškem kipu. J. Garber<sup>9</sup> ugotavlja, da so za brixenško poznogotško plastiko značilni polni, meščanski obrazi, prav tako pa je zanjo značilno tudi shematizirano gubanje, ki se porazdeljuje po oblačilu v določenih pravilnih, cevastih sistemih, obenem pa brixenška šola rada prekriva z navzdol visečo draperijo tudi podstavke kipov. Enako poudarja C. Th. Müller pri brixenški skupini prav njen »kladasti« značaj ter govori zato kar o »kubističnem slogu«. Gre torej za tisti umetnostni krog, iz katerega je izšel kot najmarkantnejša osebnost mojster, ki smo ga doslej enačili z imenom slikarja Jakoba Sunterja, novejše raziskovanje pa je dokazalo, da se je ta osrednji brixenški umetnik tretje četrtine 15. stoletja imenoval Leonhard iz Brixena in da se je ukvarjal tako s slikarstvom kot s kiparstvom. Vse kaže, da se je ob svojih zgodnejših delih zgledoval tudi ob češki umetnosti zgodnjega 15. stoletja, relief Marijine smrti v innsbruškem Ferdinandeumu pa dokazuje, da mu tudi vzori mojstra Sigismundovega oltarja iz Pustertala niso bili tuji. S<sup>10</sup> tem pa se nam odpira že most proti tradicijam Hansa iz Judenburga, čigar prav daljni odmev lahko zaslutimo tudi na naših plastikah sv. Jurija in sv. Florijna.<sup>10</sup>



Sl. 5. Marija z Detetom iz Sopotnice

Kaj zgovorna bi bila, na primer, primerjava sopotniške Marije z Leonhardovo plastično skupino Marijinega kronanja iz Velturusa (Brixen, Diec. muzej)<sup>11</sup> ali s kipom Kristusa iz Säbena.<sup>12</sup>

Tako se nam plastike »Sopotniškega rezbarja« razkrivajo kot odvod od centralne tirolske kiparske šole pred nastopom Michaela Pacherja. Toda kljub temu imajo naši kipi nek poseben značaj, ki končno ni niti tirolski niti severnjaški, ampak severnoitalski, furlanski.

Povedali smo že, da so se gube v Sopotnici, posebno na Marijinem kipu, spremenile kar v nekatere paličaste, ali boljše cevaste motive, ki se ostro zalamljajo ter zato izgubljajo realno prepričljivost. Ni težko spoznati, da so to sicer »brixenške« gube, ki pa so otrdele ter se po robovih tako zaostriale, da nas skoraj oči zabole ob njih. Dinamična napetost, ki utripuje v brixenških plastikah, se je tu umaknila rustikalni grafičnosti, ki ji je glavni namen le dekorativna poživitev plastične površine. Od tu naprej ni bil več mo-

žen plodni razvoj. In prav v tem je zasidran največji razloček med Leonhardom in sopotniškim rezbarjem, če ju je dovoljeno po tej poti primerjati: delo prvega je ustvarilo temelje za najpomembnejšo tirolsko poznogotsko podobarsko delavnico, ki jo je vodil Michael Pacher ter z njo dosegel eno največjih uresničitev »poznogotskega baroka«, delo sopotniškega rezbarja pa je izzvenelo v lokalni delavnici izrazito manierističnega značaja in vprašanje je le, v koliko je ta delavnica vplivala na neko sorodno gorenjsko delavnico, katere sedež je bil najbrž v Kranju in h kateri se bomo pred koncem še povrnili.

Ta oblikovna otrdelost in pokmetenost je razložljiva s pritokom furlanskega vpliva. Pri tem mislim predvsem na karnijski umetnostni krog, čigar srčiko pomeni v drugi polovici 15. stoletja »scuola da Tolmezzo — tolmeška šola«, ki pa seveda spet ni mogla prezreti tirolskih umetnostnih pobud. Že v karnijskih slikarijah najdemo mnogo stilnih in ikonografskih potez, ki spominjajo na naše plastike.<sup>13</sup> Žal, problem te umetnostne skupine v svojih začetkih še ni dovolj raziskan in njeni spomeniki ne dovolj publicirani, da bi lahko naše plastike primerjali s tistimi karnijskimi, ki so nastale že sredi 15. stoletja. Vendarle lahko navedemo tudi nekaj kiparskih spomenikov, ki se z našimi v stilni govorici prav lepo ujemajo. Leta 1484 je izdelal Domenico da Tolmezzo oltar za cerkev sv. Petra v Zuglio Carnico,<sup>14</sup> čigar plastike kažejo podobno ostro oblikovane in zalomljene gube. Čeprav je ta karnijski primer mlajši od naših plastik, je vendar zgovoren, saj nas vodi v prostor in krog, za katerega trdi O. Demus,<sup>15</sup> da je njegova umetnostna dejavnost izrazit vmesni člen med severnim (nemškim) in južnim (italo-beneškim) oblikovnim izrazom in da so zanj značilne čokate figure, katerih draperija je sestavljena iz poševno vrezanih in zalomljenih ločnih gub, razvitih v velikih linijah.

Ne moremo še dokončno potrditi zvez med našo skupino in karnijsko šolo, pa čeprav se nam tak zaključek kaj vabljivo vsiljuje. Vsekakor bi smeli domnevati, da se je naš rezbar izšolal nekje v furlanskem umetnostnem krogu, v katerem pa je močno odmevala tirolska stilna infiltracija, posebno tista od brixenske smeri. Vzbuja se nam celo mikavno vprašanje, če nam ni tega rezbarja posredovala Beneška Slovenija, vzhodna sosedna furlanske Karnije, saj vemo, da so med Škofjo Loko in Beneško Slovenijo posebno od zadnje tretjine 15. stoletja dalje vladale močne gospodarske, kulturne in umetnostne vezi — spomnimo se samo na delovanje loškega stavbarja Andreja v Benečiji in v 16. stoletju na slikarja Jerneja iz Loke! Na drugi strani pa pomenijo sopotniški kipi le nadaljevanje tistega umetnostnega toka, ki je že od konca 14. stoletja dalje vodil v Slovenijo prav preko Škofje Loke umetnike tako imenovane »furlanske smeri« in ki so nam na Loškem zapustili važne priče svojega dela v freskah v Crngrobu, na Godešiču, v Gostečah, pri Sv. Križu nad Selci, pri Sv. Lovrencu nad Škofjo Loko, v Spodnjem Bitnju itd. — in tudi pri Sv. Florijanu v Sopotnici. Tu naj spet poudarim pomen prometne žile, ki je vezala Furlanijo preko Kobarida, Tolmina, Cerčna in Poljanske doline s srednjo Evropo prav preko Škofje Loke. Po tej poti so nam torej tudi furlanski in tirolski elementi v plastikah, najdenih in najbrž tudi nastalih na loških tleh, razumljivi.

Vendar pa izrazito »furlanske« freske na našem ozemlju s sopotniškimi plastikami ne kažejo posebnega stilnega sorodstva. To je razumljivo, saj so vse te freske starejšega datuma ter po večini ujete še v idealistično



Sl. 4. Marija z Detetom s Primskovega pri Kranju

In sopotniške plastike so prav tako kot n. pr. Vincencove freske tipičen primer mediteransko prestiliziranih severnih oblikovnih vzorcev.

Ni izključno, da nam bo srečen slučaj odkril še kakšen nadaljnji izdelek sopotniškega rezbarja — morda celo v Beneški Sloveniji? — toda že to, kar lahko danes povemo o tem mojstru, je za diagram našega poznogotskega umetnostnega življenja zelo pomembno. Vsekakor po primerjavi s tirolskimi in karnijskimi spomeniki njegovih plastik ne smemo datirati pred sredino 15. stoletja, vse pa kaže, da smemo pomakniti nastanek sv. Jurija proti letu 1460, oba sopotniška kipa pa v kasnejša šestdeseta leta. K taki daticiji nas sili tudi njih povprečna kvaliteta.

Vendar pa naš rezbar v svojem času ni osamljen. Stilnega in časovnega vzporednika ima v rezbarju, za katerega smo že zgoraj rekli, da se je naselil najbrž v Kranju in čigar dleto je izrezljalo na primer Marijin kip s Primskovega pri Kranju (sl. 4), kip sv. Uršule iz cerkve sv. Katarine v Srednji vasi pri Senčurju in kip stoječe Marije pod Mekinjami pri Kamniku. Stilne prvine tega mojstra so sopotniškimi tako sorodne, da bi nas mikało računati s kakšno zvezo med obema delavnicama, le da kaže kranjska nekoliko več kvalitete in da so brixenški akcenti — spet Leonhardovi! — v njej še močnejši. Posebno poučna je primerjava primskovske in sopotniške Marije: pogledjmo le obliko glave, las, pepluma, ohlapni plašč, spet na prsih s karakteristično rosetno sponko, z rožami okrašeni pas, ki stiska cevasto nagubano sukunjo itd. V spodnjem delu primskovskega kipa pa so se gube plašča bolj poglobile ter se še bolj zalomile kot na sopotniškem, pa s tem zadobile tudi večjo dinamičnost. Tudi Dete se je spremenilo ter se odelo z obleko.

Možno bi torej bilo, da sta se obe delavnici medsebojno oplajali — ali pa da sta obe spet črpali oblikovne in stilne pobude ob skupnem vrelec

lepotnost »mehkega sloga«. Večjo sorodnost nam kažejo freske na Suhi pri Škofji Loki, ki spadajo v primorsko-goriški, v kolikor ne kar istrsko vplivani umetnostni krog; pri tem naj opomnim posebno na zalomljene, grafično občutene gube oblek in raznih pregrinjal, posebno v prizorih iz Marijinega življenja. Tudi freske Vincenca iz Kastava v cerkvi Marije na Škriplju pri Bernu v Istri (iz leta 1474) je vredno primerjati (slika Marijine zaroke ali pregrinjalo postelje na sliki Marijinega rojstva).<sup>16</sup> Ne glede na to, da je Vincencovo slikarstvo odvisno od tirolsko-brixenško občutenih fresk v prezbiteriju župne cerkve v Pazinu, moramo zapisati, da je tektonizacija figure in grafizacija detajlov tako v slikarstvu kot v plastiki posebnost tistega kulturno-geografskega prostora, v katerem zadevajo drug ob drugega severni in mediteranski stilni impulzi.

tirolsko karnijskih predlog. In da bo naš krog zaključen in njegova, še vedno odprta problematika, še bolj poudarjena, naj pritegnem v naše obzorje še kip sedeče Marije z Detetom z Brda pri Lukovici, ki po stilni strani kaže izredno prepričljivo sorodnost s kipi Leonharda iz Brixena, ikono-grafsko pa spominja na sopotniško, še bolj pa na primskovsko Marijo in še na Marijin kip v stolnici v Venzonu,<sup>17</sup> ki iz svojega furlanskega prostora kaže spet v tirolsko smer. In končno naj za podkrepitev datacije sopotniške in kranjske delavnice pokažem še na nek tirolski spomenik, ki je nastal v krogu mojstra Leonharda, na nagrobnik leta 1465 umrlega Oswalda von Säben v Neustiftu pri Brixenu,<sup>18</sup> čigar stilna govorica v marsičem slično zveni kot jezik sopotniškega in kranjskega rezbarja.

#### O p o m b e

<sup>1</sup> E. Ceve, Umetnostni pomen škofjeloškega okoliša, str. 70.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> F. Stelè, Likovna umetnost, Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani, Kulturno zgodovinski del, Ljubljana 1951, str. 113, sl. str. 115 (pred restavracijo).

<sup>4</sup> Prim. n. pr. sliki sv. Ožbalta v graški Deželni galeriji iz srede 15. stoletja (K. Garzarolli, Malerei und Skulptur aus Steiermark bis 1440, Wien 1936, str. 56) ali sv. Jurija na freski v St. Stefanu iz Niedertrixena iz časa okoli 1450 (W. Frodl, Gotische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1944, str. 90, tab. 46).

<sup>5</sup> J. Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols, II., Wien 1925, sl. 92.

<sup>6</sup> Prim. E. Ceve, Ob problemu Hansa iz Judenburga, Razprave razreda za zgodovinske in družbene vede Slovenske akademije znanosti in umetnosti II., Ljubljana 1953, sl. str. 291, 292, 299.

<sup>7</sup> J. Weingartner, o. c. sl. 92.

<sup>8</sup> Ibid sl. 96. Za oba kipa glej tudi C. Th. Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935, str. 85, sl. 254, 255.

<sup>9</sup> Der Hochaltar von Lana, Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte, 1930, str. 118.

<sup>10</sup> C. Th. Müller, o. c. str. 86 sl.; N. Rasmø, Note sulla scultura medioevale nell'Alto Adige, Bolzano 1949 (katalog razstave), str. 29 sq, sl. 48—55; Isti, Nuove acquisizioni sulla conoscenza dell'arte medioevale dell'Alto Adige, sep. iz Cultura Atesina 1950, str. 9 sq, sl. 3—7.

<sup>11</sup> N. Rasmø, Nuove acquisizioni... sl. 6.

<sup>12</sup> N. Rasmø, Arte medioevale nell'Alto Adige, sl. 52.

<sup>13</sup> R. Marini, La scuola da Tolmezzo, Padua 1942, str. 5; Marija z Detetom v župni cerkvi v S. Vito al Tagliamento (sl. 5), delo slikarja Andrea Bellunela iz l. 1488; slika sv. Florijana istega avtorja v Forni di Sopra (sl. 5).

<sup>14</sup> Ibid, sl. 15.

<sup>15</sup> Kunstgeschichtliche Wechselbeziehungen in italienisch-kärntnerischen Grenzgebiet während der Gotik, Beiträge zur Geschichte und Kulturgeschichte Kärntens, Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, Klagenfurt 1936, str. 184.

<sup>16</sup> Prim. F. Stelè, Slovensko slikarstvo I., Celje 1937, sl. 61 in 29; Isti, Monumenta artis slovenicae I., sl. 109.

<sup>17</sup> G. Bragato, Da Gemona a Venzone, Bergamo 1915, sl. str. 119.

<sup>18</sup> C. Th. Müller, o. c. sl. 275.